UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

RÔMULO TITTON DEZEN

OLYMPE DE GOUGES E DENIS DIDEROT ATUANDO NO PALCO DO SÉCULO XVIII

Campinas

2024

RÔMULO TITTON DEZEN

OLYMPE DE GOUGES E DENIS DIDEROT ATUANDO NO PALCO DO SÉCULO XVIII

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RÔMULO TITTON DEZEN E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. CRISTINA HENRIQUE DA COSTA

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lucia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Dezen, Rômulo Titton, 1993-
D534o Olympe de Gouges e Denis Diderot atuando no palco do século XVIII / Rômulo Titton Dezen. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Gouges, Olympe de, 1748-1793. 2. Gouges, Olympe de, 1748-1793. Zamore et Mirza. 3. Diderot, Denis, 1713-1784. 4. Teatro burguês. 5. Século XVIII. I. Costa, Cristina Henrique, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Olympe de Gouges et Denis Diderot sur la scène du XVIIIe siècle
Palavras-chave em inglês:
Gouges, Olympe de, 1748-1793
Gouges, Olympe de, 1748-1793. Zamore et Mirza
Diderot, Denis, 1713-1784.
Domestic drama
Eighteenth century
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Cristina Henrique da Costa [Orientador]
Ana Maria Portich
Erica Martinelli Munhoz
Pedro Paulo Garrido Pimenta
Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Data de defesa: 11-12-2024
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0009-0000-5464-3608
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/0961364393602633

BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Erica Martinelli Munhoz

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Pedro Paulo Garrido Pimenta

Ana Maria Portich

IEL/UNICAMP

2024

A ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

À minha estimada orientadora, profa. Dra. Cristina Henrique da Costa, expresso minha gratidão por sua orientação cuidadosa, pela sabedoria, pelo respeito e pelo apoio contínuo. Seu conhecimento e seu comprometimento excepcional foram fundamentais do começo ao fim para o bom encaminhamento dessa tese.

Gostaria de estender meus agradecimentos à banca examinadora, especialmente à profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo, que aceitou com prontidão o convite para compor a banca. Sua participação sempre enriquece como enriqueceu as discussões e trouxe uma perspectiva valiosa ao trabalho.

Agradeço também à Dra. Erica Martinelli Munhoz por ter aceitado fazer parte da banca e por suas valiosas contribuições ao longo do trajeto dessa tese, que, para além da teoria feminista, contribuiu para a pesquisa com suas diversas perspectivas sobre o teatro e sua prática como um todo.

Agradeço aos professores doutores Pedro Paulo Pimenta e Ana Maria Portich por aceitarem compor a banca e pela rica contribuição que suas participações representam, trazendo olhares de especialistas que são fundamentais para a avaliação deste trabalho.

Gostaria de mencionar e agradecer às professoras doutoras Orna Messer Levin e Lúcia Granja, que compuseram a banca como suplentes, pela disposição e apoio.

A todos que contribuíram de alguma forma para o andamento da minha pesquisa, o meu profundo agradecimento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Para sempre precisaremos ajudar as hidras a dissiparem seus nevoeiros.

Resumo: O panorama do teatro francês entre os séculos XVII e XVIII é repleto de turbulências dadas as complexidades históricas próprias ao universo efervescente da Revolução francesa. Diante disso, essa tese investiga o percurso teatral e biográfico de Olympe de Gouges (1748-1793), que viveu intensamente esse contexto e cuja produção refrata seu percurso. Irreverente, Olympe destacou-se por desafiar as normas impostas às mulheres, utilizando o teatro como meio para expressar suas ideias filosóficas e políticas. Sua obra dialoga e contrapõe pensadores iluministas como Jean-Jacques Rousseau, explorando temas como as origens da sociedade e as relações entre homens e mulheres, especialmente em seu ensaio *Le bonheur primitif de l'homme* (1789). Um ponto ao qual se dá relevância nesse estudo é o aspecto mítico de Olympe de Gouges, que ronda tanto seu imaginário criativo como também se infiltra em sua vida de fato. Os aparentes fatos mitológicos são analisados principalmente à luz dos pensamentos de René Girard, Mircea Eliade e Paul Ricœur, cujos títulos embasam interpretações ao longo do capítulo e, no caso do último filósofo, dessa tese. Feita uma análise da cena cultural francesa por intermédio da vida e da obra de Gouges, a questão teórica toma protagonismo. Recorre-se tanto ao repertório crítico-literário que é síncrono à época, colocando em debate obras de referência do século XVII e XVIII, como *A arte poética* (1674) de Boileau (1636-1711) e os anexos teóricos das peças de Diderot (1713-1784), como também estudos contemporâneos sobre o tema, tais como as produções de Peter Szondi e Alain Viala. Se, de um lado da sociedade francesa, produziu-se uma personalidade como Olympe de Gouges, engajada politicamente e audaz, de outro, viu-se surgir na intelectualidade Denis Diderot, cuja imortalidade se deu por caminhos assaz distintos daqueles da dramaturga. Não obstante, polígrafo, Diderot oferece uma obra ampla e muito fértil para se investigar os debates e o pensamento em seu século. Assim, pela via de suas ideias e considerando suas peças e sua obra, mira-se um tensionamento das diferenças e aproximações teóricas e direciona-se um olhar questionador aos princípios teatrais predominantes entre o seiscentos e o setecentos. Toma-se, como ponto de contraste, os padrões aristotélicos, que ressurgem e se fazem presentes naquele horizonte intelectual, mesmo que, muitas vezes, reinterpretados pelos latinos. Por fim, tendo sempre em mente a subsequente integração entre arte, moralização e política que marca o século em questão, analisa-se duas peças teatrais emblemáticas de seus autores e que refletem usos distintos da moralização: *Zamor e Mirza*, de Olympe de Gouges, mais política, e *Le fils naturel*, de Diderot, mais puramente voltada para a virtude. Em última análise, esta tese argumenta que as poéticas dos séculos XVII e XVIII, principalmente a última, tiveram que se afastar das normas estéticas para fins pedagógicos, morais e políticos. Assim, a análise revela, finalmente, a transformação da poética, que anteriormente se voltava à ação trágica, doravante passa a estar centrada no indivíduo e situada fora da própria esfera artística.

PALAVRAS-CHAVE: Olympe de Gouges; Diderot; Drama burguês; Século XVIII; Zamore et Mirza.

Résumé : Le panorama du théâtre français entre les XVIIe et XVIIIe siècles est marqué par des turbulences en raison des complexités historiques propres à l'univers effervescent de la Révolution française. Cette thèse propose de jeter un premier regard sur cet univers à travers l'étude du parcours théâtral et biographique d'Olympe de Gouges (1748-1793), qui a vécu intensément ce contexte et dont la production reflète son parcours. Marie Gouze était une figure irrévérencieuse, qui s'est présentée au monde comme une femme affranchie des obligations imposées à son sexe et qui s'est fait entendre publiquement en tant que modérée à une époque de radicalisation profonde. À partir de ce contexte biographique et politique, on met en jeu la pensée philosophique et politique d'Olympe qui dialogue et s'oppose aux grandes figures des Lumières, telles que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). À travers le théâtre, l'écrivaine crée une fiction pour étayer sa thèse sur les origines de la société et les relations entre les hommes et les femmes, des idées développées dans son essai philosophique *Le bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques* (1789). Un point important de cette étude est l'aspect mythique d'Olympe de Gouges, qui imprègne à la fois son imagination créative et sa vie réelle. Les événements apparents d'origine mythique sont analysés principalement à la lumière des réflexions de René Girard, Mircea Eliade et Paul Ricœur, dont les œuvres soutiennent les interprétations tout au long du chapitre et de cette thèse. Après une analyse de la scène culturelle française à travers la vie et l'œuvre de Gouges, la question théorique devient centrale. L'étude s'appuie sur le corpus critique et littéraire qui furent importants à l'époque, tels que *L'Art poétique* (1674) de Boileau (1636-1711) et les annexes théoriques des pièces de Diderot (1713-1784), ainsi que des études contemporaines sur le sujet, telles que les travaux de Peter Szondi et Alain Viala. Si, d'un côté de la société française, une figure engagée politiquement et audacieuse comme Olympe de Gouges a émergé, de l'autre, un peu avant, Denis Diderot est apparu, dont l'immortalité a été acquise par des voies très différentes de celles de la dramaturge. Néanmoins, en tant que polygraphe, Diderot offre une œuvre vaste et fertile pour étudier les débats et la pensée de son siècle. Ainsi, en explorant sa pensée et en considérant ses pièces et son œuvre, on examine les tensions entre les différentes approches théoriques et on porte un regard critique sur les principes théâtraux prédominants entre les XVIIe et XVIIIe siècles. On utilise les normes aristotéliciennes comme point de contraste, car elles réapparaissent et se font présentes dans l'horizon intellectuel, même si mainte fois interprétés par les poètes latins. Enfin, tout en tenant compte de l'intégration subséquente de l'art, de la moralisation et de la politique qui marquent cette époque, on analyse deux pièces théâtrales emblématiques des auteurs étudiés qui reflètent deux différentes applications de la moralisation : *Zamor et Mirza*, d'Olympe de Gouges, plus politique, et *Le fils naturel*, plutôt versé à penser la vertu. Cette analyse révèle en fin de compte la transformation de la poétique : autrefois centrée sur l'action tragique, elle se tourne désormais vers l'individu et s'éloigne de la sphère artistique proprement dite.

Mots-clés : Olympe de Gouges ; Diderot ; Drame bourgeois ; XVIIIe siècle ; Zamore et Mirza.

Abstract: The panorama of French theater between the 17th and 18th centuries is marked by turbulence, shaped by the historical complexities of the French Revolution. This study explores this context through the theatrical and biographical journey of Olympe de Gouges (1748-1793), whose life and work reflect the era's effervescence. Marie Gouze, as she was originally known, defied the constraints imposed on her gender, emerging as a moderate voice during a time of Jacobin radicalization. Her irreverence and activism are mirrored in her literary and philosophical production, which challenges the norms of her time. Against this biographical and political backdrop, the analysis focuses on her play *Zamor et Mirza* (1788), where she engages with Enlightenment thinkers like Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Through theater, de Gouges constructs a fictional narrative to support her ideas on the origins of society and the relationship between men and women, themes further developed in her essay *Le bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques* (1789). A significant aspect of this study is the mythical dimension of Olympe de Gouges, which permeates both her creative imagination and her real-life persona. Her story is analyzed through the lenses of René Girard, Mircea Eliade, and Paul Ricœur, whose theories on myth and symbolism provide a framework for interpreting her legacy. After examining the French cultural scene through de Gouges' life and work, the focus shifts to theoretical questions. The study draws on contemporary critical and literary sources from the 17th and 18th centuries, including Boileau's *Art Poétique* (1674) and the theoretical writings of Denis Diderot (1713-1784), as well as modern scholarship by Peter Szondi and Alain Viala. While Olympe de Gouges represents a politically engaged and audacious figure, the intellectual world of her time also saw the rise of Denis Diderot, whose contributions followed a different trajectory. As a polygraph, Diderot offers a rich body of work for exploring the debates and ideas of his century. By examining his plays and writings, this study highlights the tensions and affinities between theoretical perspectives, questioning the dominant theatrical principles of the 17th and 18th centuries. Aristotelian standards, still influential during this period, serve as a point of contrast. The study also investigates the integration of art, moralization, and politics in 18th-century theater, asking whether aesthetic value, as understood today, was a deliberate concern at the time. It argues that the poetics of the 17th and 18th centuries, particularly the latter, shifted from aesthetic concerns to pedagogical, moral, and political purposes. This transformation is evident in the evolution of poetics, which moved from a focus on tragic action to a broader emphasis on the individual and societal issues beyond the artistic sphere. Ultimately, this research reveals how the theater of the 17th and 18th centuries reflected and shaped the intellectual and political currents of its time, with figures like Olympe de Gouges and Denis Diderot embodying the era's complexities. By analyzing their works and the cultural context in which they emerged, the study sheds light on the enduring interplay between art, philosophy, and politics.

Keywords: Olympe de Gouges; Diderot; Bourgeois Drama; 18th Century; Zamore and Mirza.

Resumen: El panorama del teatro francés entre los siglos XVII y XVIII está marcado por la turbulencia, dada la complejidad histórica inherente al universo efervescente de la Revolución Francesa. Este estudio propone explorar este contexto a través del recorrido teatral y biográfico de Olympe de Gouges (1748-1793), una figura que vivió intensamente este período y cuya obra refleja su trayectoria. Marie Gouze se presentó al mundo como una mujer liberada de las obligaciones impuestas a su género, alzándose como una voz moderada en una época de radicalización jacobina. En este marco biográfico y político, se analiza una de sus obras teatrales, *Zamor et Mirza* (1788), donde Olympe despliega su pensamiento filosófico y político, dialogando y confrontándose con figuras ilustradas como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). A través del teatro, la autora construye una ficción que sustenta su tesis sobre los orígenes de la sociedad y la relación entre hombres y mujeres, ideas desarrolladas en su ensayo *Le bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques* (1789). Un aspecto clave de este estudio es el carácter mítico de Olympe de Gouges, presente tanto en su imaginación creativa como en su vida real. Los elementos mitológicos se analizan desde las perspectivas de René Girard, Mircea Eliade y Paul Ricœur, cuyas teorías sustentan las interpretaciones de este trabajo. Tras examinar la escena cultural francesa a través de la vida y obra de Gouges, el enfoque se desplaza hacia la cuestión teórica. Se recurre al repertorio crítico y literario contemporáneo, incluyendo obras de referencia como el *Art Poétique* (1674) de Boileau (1636-1711) y los textos teóricos de Diderot (1713-1784), así como estudios modernos de autores como Peter Szondi y Alain Viala. Mientras Olympe de Gouges emergió como una figura audaz y comprometida políticamente, el mundo intelectual vio el ascenso de Denis Diderot, cuyo legado siguió caminos distintos al de la dramaturga. No obstante, como polígrafo, Diderot ofrece un corpus amplio y fértil para explorar los debates y el pensamiento de su siglo. A través de sus reflexiones y obras, este estudio tensiona las diferencias y afinidades teóricas, cuestionando los principios teatrales dominantes de los siglos XVII y XVIII. Los estándares aristotélicos, aún vigentes en el horizonte intelectual, sirven como punto de contraste. Finalmente, al considerar la integración del arte, la moralización y la política en el siglo XVIII, se busca determinar si existía, en términos actuales, un valor estético intencionado y aplicado en el teatro de la época. Este trabajo sostiene que la poética de los siglos XVII y XVIII, especialmente la del XVIII, se alejó de lo estético para enfocarse en fines pedagógicos, morales y políticos. Así, el análisis revela la transformación de la poética, que pasó de centrarse en la acción trágica a enfocarse en el individuo y extenderse más allá de lo artístico.

Palabras clave: Olympe de Gouges; Diderot; Drama burgués; Siglo XVIII; Zamore y Mirza.

Sumário

Introdução 14

Parte I: Revolução e vida de Olympe de Gouges 32

Capítulo I: Os palcos da Revolução 34

1.1. A Revolução: breve panorama histórico 34
1.2. Os palcos 36
1.3. Olympe de Gouges: entre o palco e a política 47

Capítulo II: Olympe de Gouges: ficcionalização, filosofia e modo de vida 59

2.1. A escrita feminina setecentista 59
2.2. A inserção na cena teatral 74
2.3. Olympe de Gouges: uma personagem literária 93
2.4. Mito, autorrepresentação, ficcionalização de si 106
2.5. Olympe de Gouges: projeto político-filosófico 118
2.6. Olympe de Gouges contra Rousseau? A origem da sociedade 127
2.7. Olympe de Gouges contra Rousseau: imaginação *versus* racionalismo 138
2.8. A miticalidade de Olympe de Gouges 154
2.9. Olympe de Gouges: desce o pano 166

Capítulo III: Metamorfoses do teatro e o drama burguês 175

3.1. O gênero intermediário 175
3.2. Verdade, quadro e subversão do decoro: novos conceitos 193
3.3. Às voltas com o mal: o herói trágico *versus* personagem burguês 204
3.4. O teatro como pedagogia 230
3.5. Texto e processo cênico: uma hierarquia 238

Parte II: *O filho* ou a filha? Denis Diderot e Olympe de Gouges 244

Capítulo IV: A poética de Diderot 249

4.1. O teatro como aplicação de filosofia 249

4.2. Quadro e golpe teatral 259

4.3. Sobre o conjunto e os encaminhamentos d'*O filho natural* 267

4.4. Do texto teatral d'*O filho natural* 276

4.5. Recepção 292

Capítulo V: *Zamor et Mirza*, teatro ético e ativismo 305

5.1. O prefácio da peça 305

5.2. Contexto político, religioso e racial da peça 313

5.3. Do texto teatral: *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage* 334

5.4. *Zamor et Mirza* e estratégia dramática antirrousseana 356

5.5. *Zamor et Mirza* e as estratégias feministas 361

5.6. Recepção 370

Considerações finais 376

Referências bibliográficas de autoria de Olympe de Gouges, em ordem cronológica: 385

Obra teatral: 385

Obra política e filosófica: 386

Cartazes, panfletos e outros escritos: 386

Bibliografia geral: 388

Anexos 403

Figura 1 – Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão 403

Figura 2 – Planta Théâtre des Tuileries 404

Figura 3 – Les trois urnes ou le salut de la patrie par un voyageur Aërien 405

Figura 4 – L'Accordée de Village 406

Apêndice A: Obra de Olympe de Gouges em ordem cronológica 407

Apêndice B: Prefácio, personagens e cenas de destaque de *Zamor et Mirza* 411

Préface 411

Personagens 415

Cenas de destaque 416

Introdução

Embora muito pouco estudado no Brasil, não é incomum de se ver considerar o século XVIII como o século em que se formatou a modernidade que trilharia os rumos do Ocidente desde então. Logo, dada a importância de tal período e o seu reconhecimento enquanto raiz do pensamento a partir do qual se pautou a filosofia e a arte moderna, essa tese se pretende de maneira mais ampla como uma contribuição aos estudos do universo artístico do século XVIII e, em pormenor, como um convite em língua portuguesa brasileira para se lançar um olhar crítico a um pensamento tipicamente europeu, mas que, entretanto, continua a atravessar o discurso e os estudos éticos e estéticos até os dias mais atuais. Em segundo grau, esta investigação que ora se esboça oferece ao público um lado razoavelmente esquecido de uma personalidade que marcou e foi símbolo do contexto posto aqui em debate.

A primeira parte dessa tese se dedica a esboçar um panorama político, histórico e teatral, a fim de tecer um breve pano de fundo introdutório para que se ambiente todas as reflexões que seguirão em sua devida contextualização. Esse panorama é erigido junto ao relevo de aspectos biográficos de Olympe de Gouges. À medida que a escritora é apresentada, percebe-se que os episódios notáveis de sua vida não só são úteis para pensar quem foi a ativista, mas também servem para entender o próprio contexto histórico pré-revolucionário e mesmo o período do terror. O percurso de luta enfrentado pela escritora para ter suas peças levadas a palco e todos tortuosos caminhos políticos enfrentados pela dramaturga se entrecruzam com as histórias da institucionalização e do desenvolvimento do cenário teatral. Entretanto, analisa-se, com base em obras de estudiosos do teatro como Alain Viala e de outros historiadores da França, como Henri Lefebvre, o estilo de teatro e as reformas pelas quais ele passa ao longo do século das luzes. Em verdade, o segundo historiador rende a esse estudo uma base importante tanto para a contextualização política e histórica quanto no que diz respeito à marcha que se forma em Paris rumo a Revolução. Junto a isso, são considerados aspectos importantes que desestabilizaram a economia e a monarquia ao longo do período, fatos que foram, por fim, determinantes para uma sucessão de ocorrências que

alteraram o rumo das artes e da vida de muitas personalidades nesse século, cuja segunda metade ficou marcada pelo terror.

No tocante ao teatro, o setecentos francês foi dominado por três palcos: a *Comédie-Française*, fundada em 1680; o teatro italiano – *Théâtre italien* –, cuja origem também remonta ao século XVII; e a *Académie Royale de Musique*, igualmente do seiscentos, a qual viria a se chamar, posteriormente, *Opéra de Paris*. Embora a cena teatral possa ser sumarizada assim, a história que a compreende é complexa. Os palcos passam por diversas remodelações, tanto físicas quanto com relação ao que seria representado. As trupes que os mantiveram operantes se uniram e se separaram diversas vezes. Soma-se a isso uma série de trocas de nomenclaturas. Um fator importante e que provoca toda essa instabilidade nesse jogo entre teatros é a própria coroa, da qual decorrem a censura real, que também se remodela, e o poder dela sobre a cidade. Inicialmente, o rei, temeroso sobre a que discurso cultural o público teria acesso, permitia apenas montagens nos três primeiros palcos, ficando, portanto, interditados todos os outros a representarem espetáculos dialogados. Todavia, em um tempo em que a *Commedia dell'Arte*, seus personagens tipo, e o estilo italiano, enfim, ainda influenciavam a cultura teatral de Paris, havia muito interesse popular por atuações performáticas. Em consequência, as apresentações que eram mais rápidas e vibrantes, que combinavam elementos de circo e drama eram muito atrativas ao público menos instruído, garantindo a esse tipo de teatro, "de feira", um período áureo entre os séculos XVII e XVIII.

A propósito, esse teatro, chamado assim, "de feira", surge nos arredores da cidade, em feiras, ou seja, sem grandes estruturas. Contudo, dado o seu poderio espantoso de entretenimento, esses simples espetáculos vieram a gerar muito incômodo aos mantenedores dos palcos patrocinados pela monarquia. Com o avanço da revolução e o subsequente enfraquecimento da coroa, a censura teatral, antes muito rigorosa, veio a tornar-se cada vez mais fraca. Conjuntamente a esse processo e por conta dele, houve uma expansão teatral. Há, em verdade, uma proliferação de novos teatros a partir de meados do século XVIII. De uma forma ou de outra, os valores aportados à dramaturgia pela institucionalização do teatro parecem ter, não obstante o declínio da monarquia,

se enraizado irrestritamente sobre a concepção de como escrever uma peça. Assim, o intuito pedagógico, moralizante, molda e forma os princípios da dramaturgia que marca o século das luzes.

Feito um primeiro sobrevoo sobre a cena teatral parisiense, sobre a sua organização, e completada uma primeira apresentação da dramaturga em destaque, propõe-se um mergulho mais profundo no universo setecentista, tomando fortemente de empréstimo o olhar e a pessoalidade de Olympe de Gouges. A partir de interpretações sobre o seu percurso em vida, é possível começar a pensar quem foi a ativista em sua complexidade. Antes de se tornar a emblemática defensora dos direitos humanos em Paris, Marie Gouze nasceu em Montauban, em meados do século XVIII, tendo vivido e acompanhado de muito perto, portanto, o período mais conturbado da história de Paris. Oriunda supostamente da pequena burguesia, Olympe veio a saber, em determinada altura da sua vida, que seu legítimo pai não era, na verdade, o açougueiro que a adotou e que a criou dentro das suas humildes possibilidades. Efetivamente, seu provável pai, o marquês de Pompignan (1709-1784), nunca esteve absolutamente ausente. Amiúde, o poeta e nobre nascido na mesma cidade da escritora visitava tanto a mãe de Olympe quanto ela mesma. Tal proximidade e, ao mesmo tempo, falta, renderam provavelmente à jovem o desejo de seguir de certa forma o caminho do pai rumo à vida livre e à expressividade poética. Caminhos estes pouco desimpedidos para o seu sexo.

A infância e a adolescência da escritora foram fundamentais para provocar nela mesma o desejo de ruptura com os paradigmas de sua época, os quais floresceram em uma incansável luta pelos direitos das mulheres e, de certo modo, pelos direitos de todos os seres humanos subalternizados. Dessa forma, seu trajeto fez com que Olympe se eternizasse e fosse legada à modernidade como um símbolo importante pela tomada de direito das mulheres. Não à toa, seu texto mais conhecido e, em verdade, um dos poucos traduzidos ao português é a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), obra em que Olympe retifica a Declaração de nome parecido redigida e aprovada como símbolo dos ideais da Revolução. Contudo, o que Gouges faz, como se pode notar desde o título, é ampliar tal declaração às mulheres, apontando, segundo ela, uma hipocrisia

aviltante nesse último documento aprovado em assembleia, que reside no fato de tal documento se pretender universal, mas não abraçar as mulheres enquanto cidadãs e dignas dos mesmos direitos dos homens.

Em seguimento a isso, à parte até tal altura as contribuições que o estudo do valor ético de Olympe de Gouges pode aportar, a primeira parte do capítulo dois se concentra em inserir a escritora entre os grandes nomes da literatura em sua época. Isso se faz por meio da iluminação da produção literária da ativista francesa e mapeamento da escrita feminina naquele mesmo século. Por meio de dados objetivos e comparativos, é possível notar o quão árduo é o percurso para se tornar escritora e dramaturga. Por mais que esse contexto tenha de alguma forma se alterado, a filósofa vive ainda à sombra de sua própria produção política e, no Brasil, não é sequer conhecida, quanto menos publicada ou traduzida. Em resumo, Olympe é dona de mais de uma vintena de peças de teatro, além de ter produzido outros textos ensaísticos e filosóficos muito ricos em termos de imaginação e de pensamento.

Nesse sentido, ao longo dessa investigação, revela-se que a dramaturga, além de ter condensado política e literatura de uma forma pujante, mostrou-se particular e original em certos aspectos. A obra de Olympe de Gouges, principalmente a literária, oferece ao mundo um modo de pensar racionalista tal como as grandes figuras do iluminismo, mas também um pensamento de trato feminino, construindo uma espécie de racionalismo *sui generis*. Isso merece ser ressaltado e porventura receber maior atenção, pois é raro, dado o contexto de difícil acesso à tribuna e à pluma no século em questão, que o pensamento feminino – ainda mais protofeminista – tenha lugar. E, no caso de Olympe, a escritora não apenas forçou a existência de um espaço para si, como também erigiu um pensamento e uma literatura rica e distinta com relação àquelas já há muito exploradas. Com efeito, a produção literária de Olympe entrega sobretudo uma visão de mundo ao mesmo tempo humanista e racional, material, de maneira a enaltecer a importância de que a identidade humana seja levada à prática civil mesmo que a despeito da aplicabilidade da lei e da razão. Em outros termos, a dramaturga se posiciona de modo moderado quanto ao racionalismo e ao desenvolvimento científico, carregando consigo a convicção de que a unidade

humana jamais pode ser deixada para trás perante os avanços da ciência. Esse pensamento, que, a propósito, aparece tanto em sua literatura quanto em seus escritos políticos e filosóficos, é contrastante se comparado ao de Diderot, por exemplo, que cria que o conhecimento e o desenvolvimento humano-filosófico eram a chave para desnevoar o espírito humano das trevas, de modo a fazer ressurgir a verdade inerentemente boa de cada um.

Com a dramaturga já apresentada e introduzida, os itens ulteriores do segundo capítulo se detêm longamente a analisar a filosofia de Olympe de Gouges como um todo. Visando a atualizar e a incluir de forma mais profunda Olympe de Gouges no debate feminista, respeitada a sua delimitação histórica – que sequer permite o uso desse termo –, arrisca-se lançar um breve olhar sobre suas ideias a esse respeito, tangenciando os estudos literários feministas. Com ajuda de pensadoras mais conhecidas em nosso século, tais como Monique Wittig, Alicia Ostriker e Kate Millet, procura-se delinear possíveis associações entre concepções antipatriarcais amplamente em voga em nosso tempo com a performance em vida de Olympe de Gouges, que também manifestou, por meio de comentários e de atitudes públicas, o que pensava sobre o uso político do corpo feminino e da importância da conivência das mulheres para a manutenção de uma cultura hierarquicamente pensada a partir da imposição masculina sobre o outro sexo.

Em decorrência de suas próprias ideias, a dramaturga manifesta opiniões contrárias à querela pela filosofia e pela ciência típica de seu tempo, a qual é por vezes é vista como a “mania do século”. Ela crê, e isso se vê no compasso da análise que aqui é desenvolvida, que o entusiasmo por progresso baseado na razão e na ciência frequentemente degenera em ambição desmedida, resultando em consequências adversas à sua intenção original. Para dizer concisamente, se o princípio da razão e da filosofia era o próprio desenvolvimento dos seres humanos, segundo ela, tal objetivo acabaria provocando paradoxalmente o afastamento deles de sua origem humilde e feliz.

Na esteira desse debate, vem a calhar igualmente o confronto de Gouges com Rousseau, especialmente no que tange às suas visões divergentes sobre a origem da sociedade e a função do patriarcado. Em que pese a publicação do escritor suíço do texto *L’essai sur l’origine des inégalités*, na qual há célebres

máximas contrárias à propriedade privada, ainda predominava, em particular na relação entre os sexos, uma posição de subalternidade feminina em suas colocações, traduzindo de algum modo certo apreço pela primazia do patriarcado. Em devaneios sobre os estágios naturais da evolução humana, Gouges expõe seu posicionamento vivamente contrário ao dele, argumentando que a verdadeira igualdade só poderia ser alcançada com a inclusão das mulheres e dos escravizados no tecido social.

A noção de unidade dos seres humanos, de fraternidade, perpassa a obra da autora. Trata-se de um princípio básico e geral, inclusive adotado no lema da Revolução francesa, do qual a escritora lança mão e que mantém sempre à vista para argumentar em favor da união e do reconhecimento de humanidade por parte dos homens quanto às mulheres e aos colonizados e escravizados. Essa ideia, central e bem elucidada em seu ensaio filosófico *Le bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques* (1789), aparece também como pano de fundo estrutural por trás de sua peça de maior repercussão, *Zamor et Mirza* (1784), peça à qual se dá destaque na última parte desta tese, quando o estudo teórico proposto se conclui.

Em ambas as obras, manifesta-se, tanto em seus argumentos de abertura quanto no teor de seus textos, um desejo de revisão e de reconfiguração de mitos formadores da cultura formadora da sua sociedade. Isso é feito por um procedimento de imaginação e substituição de elementos, alterando, por meio do texto, traços mais e menos importantes de importantes narrativas formadoras, como a da Gênese. Essa característica da escritora é tomada em conta pelo lado feminista, de forma a ser observado como um aspecto mais amplo e que, embora se manifeste sob a pena de Olympe de forma muito veemente, perpassa boa parte da literatura das mulheres, sobretudo posteriores a ela. Assim, dado que essas revisões míticas se constroem como reformas, o leitor, e ela parece se esforçar para isso, pode reconhecer elementos ali contidos sem prejuízo a partir de seu próprio repertório cultural. Em verdade, dada a falta de documentação histórica e, portanto, atemporalidade de alguns fatos primários na história humana, como a dinâmica entre homens e mulheres àquela época, sincronicamente, lida-se com

tal contexto como um território em disputa, principalmente por ela e por Rousseau, cuja ficção também se analisa brevemente aqui.

Assim, uma das pretensões com essa primeira parte da tese é cobrir a vida de Olympe de Gouges de modo suficientemente amplo a fim de que, ao termo das reflexões, se produza um argumento em favor de compreendê-la como uma personagem real de teor mítico. Diferentemente do que ocorre com a obra literária da mesma escritora, que se vincula às narrativas mitológicas originais, sua vida pode ser observada por um prisma de mitificação distinto.

Os indícios de mitificação atrelados à sua história factual, associados a outras espécies lendárias, tais como a de Édipo, revelam como a própria figura da autora se tornou, em muitos aspectos, uma personagem literária realizada em vida. Com a ajuda das ideias desenvolvidas por René Girard, Marthe Robert e Roland Barthes, e dividindo o percurso da escritora em três fases, infância, adultez e anos finais, intenciona-se demonstrar indícios vitimários que podem ser depreendidos de sua biografia, como sua natureza enquanto criança perdida, sua origem questionada ao chegar em Paris, e, por fim, e mais contundentemente, sua volta à capital como uma entrega sacrificial à pátria. Tais episódios, seguindo algumas das teorias referenciadas, podem ser interpretadas como indícios que mitificariam essa narrativa que a ativista criou para si e que concretizou em vida.

Passando do palco concreto para o palco redigido e imaginado, com o início do terceiro capítulo dessa tese, procura-se, então, dar mais atenção ao drama do século XVIII. Assim, examina-se teoricamente a gramática teatral desse século em questão, colocando-a em perspectiva de contraste e aproximação ao teatro do século anterior e aos princípios aristotélicos estabelecidos n'*A poética*. Mesmo que *L'Art poétique* de Boileau (1674) e as produções de Corneille, Racine e Molière, ainda tenham seu sucesso no século seguinte, sendo inclusive reproduzidas, o que marca o teatro do setecentos é a ruptura com o dito engessamento das regras poéticas e cênicas das gerações anteriores, o que é observado de modo argumentado por Diderot, e de forma mais prática no teatro mais político de Gouges.

Mesmo que de passagem, traz-se à tona vez ou outra nesse terceiro capítulo os fundamentos e as poéticas responsáveis que estão por trás dos

conceitos que então são postos em questão pelo filósofo iluminista e seus pares no século XVIII. No caso, essa reorganização que Diderot propõe constitui um afastamento a ser consumado de uma vez por todas de importantes cláusulas previstas na poética de Horácio e dos pensamentos latinos, sobretudo de Sêneca, que semearam as ideias sobre a tragédia, as quais viriam a fincar raízes e permanecer desde os primeiros anos do nosso calendário até o seiscentos. Com essa vertente, muito atrelada a uma representação voltada exclusivamente à corte e à monarquia, instituiu-se a determinação de que o herói trágico deveria ser enobrecido e real. Por outro lado, à medida que os poetas do século XVIII se afastam dela e que Diderot teoriza argumentando sobre essa cisão, esse mesmo gesto reestabelecerá um fio de ligação com outra mais antiga, a *Poética* de Aristóteles, que, de forma mais delicada e menos exclusiva, prezava sobretudo por uma ponderação coerente e verossímil entre os caráteres representados e a ação. Factualmente, é a partir da leitura de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur, que essa leitura crítica é feita.

Um primeiro fator que se desenvolve e pelo qual se argumenta como razão de alteração na estrutura estética do teatro francês é justamente o seu lado político. Muitas mudanças são encetadas com a formação de um público da cidade, o que está intimamente ligado com o desenvolvimento e ascensão da burguesia. Portanto, se o teatro até o século XVII era voltado à monarquia e à aristocracia, nos cem anos seguintes, esse paradigma se abala. Essa é uma das reverberações resultantes de um impasse central, que ficou conhecido por *Querela dos Antigos e Modernos*. Esse imbróglio, ter que atender de uma só vez tanto o público da corte quanto o público menos abastado, provocou grandes extravios nos rumos que o pensamento francês tomou desde então. A constituição de um público potencialmente consumidor de teatro, que pode e tem desejo de pagar para frequentar esses espaços e ter acesso a espetáculos, faz com que haja um deslocamento da dramaturgia para responder a essa demanda. Deste modo, uma peça ideal deixa de ser forçosamente aquela que contempla todos os requisitos técnicos muito estratificados e passa a ser outra, aquela que é capaz de agradar a ambos os públicos, tanto cortês quanto popular.

Encontrar um equilíbrio teatral e resolver, pois, o problema da cena artística do século não se mostrou ser uma simples tarefa, já que, como se pode prever, os interesses dos públicos da cidade e da aristocracia diferem. Dado esse pano de fundo, Diderot, ainda que elogioso às produções teatrais corneilianas, por exemplo, é quem se radicaliza em termos de ruptura, propondo um teatro visto à época como drasticamente transgressivo aos estamentos clássicos franceses. Esse modo teatral, intitulado por ele mesmo "teatro sério", é a forma mais firme enquanto gênero teatral intermediário à tragédia e à comédia. Entretanto, essa nova gramática, diga-se assim, não é primordialmente efetivada enquanto teatro, mas sim pelo anexo teórico a uma de suas duas peças, *Le fils naturel* (1757).

Uma unanimidade em todo campo artístico do século XVIII era a crença de que é dever da arte levar a virtude aos cidadãos que a consomem. Esse valor tem berço em textos muito mais antigos, mas é a partir dos latinos, os quais são reinterpretados pelos intelectuais do século XVII, como Boileau, que a moralização como princípio artístico e a figura do "honnête homme" tomam força. Diderot, por exemplo, escreve suas peças tendo em mente a todo instante a elevação da virtude. Por outro lado, já na segunda metade do século, a retórica que antes era canalizada para a moralização passa a ser aplicada ao engajamento e convencimento político. Enfim, indubitavelmente, a questão da educação e a noção que se tem dela demonstram carregar relevada importância para a configuração do teatro do século XVIII, e, por essa razão, são postas em evidência em um trecho do terceiro capítulo dessa tese.

Um tema que é central nessa discussão é a questão do decoro, sobre a qual Diderot discorre reiteradamente. Para que não se confunda, a problemática que acompanha o decoro é de caráter estético, e refere-se definitivamente às expectativas sociais de decência as quais o teatro deve respeitar. Assim, reformar esses parâmetros de decência significa estender as margens de possibilidade de representação a outros contextos para além daqueles aristocráticos já gastos do século XVII. Contudo, isso não significa aceitar levar vícios ao palco. E, portanto, o decoro se coloca em outra camada de compreensão com relação ao pudor das pessoas. Essa última concepção, por sua vez, se atrela a possíveis barreiras de moralidade, um limite interno à subjetividade, que deve sempre ser respeitado.

Ações de caráter moralmente questionável não são passíveis de serem levadas a palco e devem, quando muito, permanecer na esfera imaginativa do leitor ou espectador.

Então, apesar de Diderot defender em sua poética uma quebra radical de decoro, a primazia da mais pura verdade, o filósofo não deixa de ter em vista os limites morais de cada um, já que, segundo ele mesmo, levá-los a palco minaria o teor educativo e virtuoso dos espetáculos. Dessa forma, ao jamais abandonar o suposto dever de moralizar e de levar a virtude ao cidadão francês, Diderot ainda prezará por um modelo de arte, seja qual ele for, bem atado com esse princípio da moralidade e da educação, algo fortemente introduzido pelos latinos, mas então cristalizado em seu século. Essas duas diretrizes, fundamentais à sua poética, acabam incorrendo em um paradoxo não previsto pelo autor, que coloca em xeque o seu modelo teatral. Na perspectiva tanto diderotiana quanto do setecentos, de maneira ampla, moralizar o interlocutor significa, em primeiro lugar, ter que agradá-lo, e, em segundo, poupá-lo de ver e presenciar a representação de vícios.

Tendo em conta essas diretrizes, Rousseau, em sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos teatrais* (1758), manifesta as razões pelas quais é contrário ao teatro, desvendando parte desse paradoxo ao questionar a viabilidade e ao desacreditar que seria possível ensinar algo a alguém por meio teatral. A problemática mencionada, segundo ele, reside na tese de que seria impossível o dramaturgo ensinar o espectador quando ele não se dispõe naturalmente a aprender. O público se desloca até o palco e assiste ao espetáculo não a fim de enxergar uma nova lição, mas sim para se entreter, estando apenas aberto a identificar elementos que corroborem suas posições já previamente estabelecidas. Enfim, como poderia agradar algo que supostamente deveria ensinar? Por essa indagação, depreende-se um conceito de ensino e educação conflitante com o prazer. Instruir é, portanto, impor correções e mostrar os resultados punitivos que uma ação indevida pode provocar, gestos que realmente não condiriam com a esfera do aprazível.

O modo como se compreende a pedagogia, o ensino de fato, é fundamental para entender como ela pode ser prejudicial ao valor estético do teatro. Ao contrário de como se poderá observar ao longo dos séculos XIX e XX, no

século XVIII, aprender com um discurso poético é transformar essa proposta criativa em algo que deve ter algo a contar ou a ensinar. Por sinal, o valor virtuoso de cada peça é geralmente desvelado de antemão logo no prefácio de cada texto teatral, direcionando a leitura ou a fruição do interlocutor. Embora Rousseau apresente um gérmen de um entendimento oposto, é, na verdade, apenas com os românticos alemães, especialmente com Schiller, em *A Educação estética do homem* (1795), que essa compreensão se alterará para algo mais humanista. Nessa ocasião já mais tardia, será dado um passo rumo à noção de que o vetor de cultivo pessoal é mais eficientemente estabelecido se for na direção contrária. Para dizer em outros termos, averígua-se ser necessário que o espectador ou o aprendiz atue em direção ao que lhes é apresentado, de forma aberta e livre diante da obra de arte, de modo que ele seja deixado a interpretá-la à sua maneira, e não que o discurso poético seja mobilizado a ensinar-lhe algo bem pontuado e delimitado desde o início. Do jeito como é feito no teatro do setecentos, o poder e a amplitude de produção de sentido que uma obra artística poderia alcançar são fortemente minados, limitando-a ao que foi previamente direcionado.

Esse debate teórico-filosófico a respeito do teatro do século XVIII ocasiona, a partir de uma perspectiva hodierna, outras discussões, tal como o esvaziamento da arte e a invasão de outros domínios no reino artístico. Uma problemática que ganha lugar no mesmo terceiro capítulo dessa tese, a qual é iluminada a partir de conceitos já conhecidos de filósofos e pensadores comumente debatidos, como Gadamer e Nietzsche. Esse último, diga-se de passagem, tem críticas severas direcionadas a um importante trágico grego antigo – Eurípedes –, que são tomadas em conta para a reflexão. Como se poderá observar, os mesmos apontamentos feitos em *O nascimento da tragédia* (1872) sobre o teatro grego alinham-se de certa maneira com a crítica aplicada aqui com relação à poética setecentista.

Embora Diderot prese pela moralização, tais mencionadas noções, hoje comuns no universo acadêmico, são afastadas de sua proposta de teatro bem como da de todos os gêneros intermediários correlatos ao dele. Dessa forma, apesar de a moralização figurar entre os primeiros critérios teatrais, aparentemente, a satisfação do público, isto é, que ele se sinta feliz, agradado, ao

final do espetáculo, se sobrepõe à primeira, reafirmando aquele paradoxo esclarecido por Rousseau e resolvido por Schiller. Destarte, dada tal prevalência, notar-se-á uma subsequente inversão na hierarquia de processos teatrais, que menosprezará o texto dramático e o argumento do autor com relação à leitura dos atores e a *mise en scène* efetiva. Anteriormente, o público e a montagem se alinhavam ao texto de maneira mais contemplativa. Ora, no século XVIII, os realizadores teatrais, tendo sobretudo em mente a importância de atender aos anseios do público, mas também o conforto de seu ofício, recortarão e modificarão ao seu grado o texto poético. Por fim, o texto montado apresentará importantes discrepâncias com relação ao manuscrito original.

Faz parte enquanto transformação implicada na cena teatral do setecentos e enquanto procedimento estético importante para a obtenção da comoção do público, a reforma sobre como se dá a representação dos personagens. A identificação do que é posto no drama por parte do público que irá vê-lo é uma das tendências no meio teatral. O escritor da *Enciclopédia* intensifica essa tendência alçando-a ao seu limite, exigindo a absoluta autenticidade e verossimilhança em cena. O escritor entende esse recurso de espelhar a vida familiar no palco como um expediente para retratar a verdade do ser humano. A assunção desse fato enseja, aliás, o próprio propósito de revisão do decoro teatral. Assim sendo, Diderot insiste para que os atores abandonem a pompa do século XVII e adotem um estilo mais trivial, inclusive discursivamente, daí outra importante quebra com paradigmas do passado: a consideração pela prosa em vez da versificação. Isto dito, tal como se poderá notar ao longo do terceiro capítulo e do estudo dessas fórmulas teatrais em vigência, há um alinhamento entre os eixos do decoro, da moralização e do espelhamento do público.

Uma ilustração teórico-cênica que indica esse concatenamento e, ao mesmo tempo, essa tripla tensão que alicerça o plano teatral está na menção de Diderot à cena em que Clitemnestra chora pela morte da filha. Ao se dar conta do ocorrido, a personagem grita, segundo o filósofo, tal como se ela se esquecesse de que era uma rainha. O que ele quer dizer com isso é que a verdade humana transcende o decoro e a posição social em que o ente se coloca. Antes de

Clitemnestra ser uma rainha, ela é mãe, uma característica que reúne burgueses e aristocratas.

Nesse sentido, Diderot expressa um fio de horizontalidade humana e um modo de fazer teatro que vai frontalmente contra a praxe em vigor do século XVII. Se Sêneca reinterpretou a cláusula de estamento social de Aristóteles tornando-a realmente exclusiva, a fórmula proposta pelo teatro burguês aplica uma intensa revisão que o fundamentará e caracterizará. Assim, na nova fórmula dramática, passa a ser fundamental que o público se veja no que se passa em cena, pois, com isso, ele pode saber que aquilo que está sendo representado poderia acontecer com ele, e, segundo esse entendimento, é dessa forma que ele vai aprender e o teatro terá sua utilidade. Esse é o raciocínio pedagógico. Nesse propósito, esse caso da personagem grega relatado por Diderot se associa tanto à questão do espelhamento do público quanto ao decoro.

Efetivamente, essa enorme estima pela aproximação da verdade significa, por sua vez, um afastamento de um preceito que alicerçou o teatro até então e que há muito – de fato, desde Aristóteles – delineia a aplicação da imaginação na redação teatral: a verossimilhança. A importante cláusula aristotélica de que a verossimilhança deve reinar sobre a verdade exprime em si o sentido de que se deve recusar a encenação de contingências triviais da vida e evitar o verdadeiro que provoca estranheza. Diderot, em sua esfera poética, tenciona essa postulação principalmente em seu primeiro aspecto à medida que o escritor traz o público para muito perto do que se passa em cena. Efetivamente, não se trata apenas de uma aproximação superficialmente estética, ou seja, que o palco pareça uma sala de estar, que o discurso seja palatável e mais parecido com aquele usado no cotidiano e que o figurino esteja condizente a esse todo. Essa aproximação é também temática. Os conflitos a serem encenados são – devem ser – os mesmos que aqueles conhecidos e experienciados pelo público. Em primeiro lugar, isso significa uma pequena variedade de temáticas a serem tratadas, a saber, a maioria – efetivamente quase todas as peças – gira em torno ou contém um triângulo amoroso.

Em segundo lugar, porém, não menos importante, decorre desse colamento com a verdade inúmeras consequências que minam o interesse teatral.

Qual é o interesse em ver algo tão trivial? Como produzir qualquer tipo de moralização a partir disso? Ao mesmo tempo que Diderot não chegou a essas questões, também não chegou a respondê-las. Na prática, o que se nota a partir de suas peças, tomadas em conta no desenvolvimento teórico do capítulo, é que o desejo pela virtude e a impossibilidade de representar uma natureza tão crua e indecorosa acorrentam novamente o teatro à verossimilhança aristotélica, sem, entretanto, salvaguardar o desenrolar cênico do desinteresse – e mediocridade – causado pela estrutura teórica mobilizada que se tenta – sem sucesso – aplicar.

Parte dessa mitigação do interesse teatral desse gênero intermediário, tal como se tentará argumentar adiante até a conclusão do capítulo três, vem do arrefecimento do golpe teatral, ou seja, o enfraquecimento do encadeamento da ação e da economia de sofrimento que a peça faz em direção ao espectador. Procurar-se-á entender esse esmorecimento da ação a partir da escassez provocada em seu combustível, o mal.

Como procedimento de elucidação prática e teórica, lança-se mão de um prefácio de Racine, que, mesmo no século XVII, já deixa transparecer conceitos do século seguinte. Ao compor a sua *Fedra*, uma nova versão àquela de Eurípedes e de Sêneca, o trágico francês se preocupa em amortizar as intenções maléficas da protagonista, de modo que o vício e a má fé se escondam e não manchem uma personagem aristocrata a quem, tipicamente, não caberia representar uma tal baixeza. Consequentemente, a culpa, uma importante pista do mal, segundo Ricœur, também não aparece da mesma forma. Por sua vez, o herói, Hipólito, tem uma derrocada também amenizada. Em síntese, esses fatores fazem decair a pujança da peça. No século seguinte, apesar de haver uma distensão maior da questão decorosa, a preservação do interlocutor do texto teatral quanto ao mal é ainda mais explorada. Ou seja, se no século XVII, a exemplo da *Fedra* de Racine, havia uma amortização do efeito trágico, no século XVIII, na poética de Diderot, ele nem sequer acontece. Enfim, ao prezar por um final feliz e poupar o espectador de se chocar com o desfecho ou com a maleficência dos personagens do espetáculo, o efeito catártico, assim dizendo nos termos aristotélicos, ou então, o interesse, a comoção, para dizer de maneira mais síncrona, também acabam sendo suprimidos.

Não obstante, o teatro de Diderot e do século XVIII, muito embora não proponham, de maneira geral, reflexões interessantes nem apresentem um valor artístico sobressalente, ainda guardam certo interesse devido à sua estética cênica, descentralizada, que atrai, se pensada como uma proposta de distender os limites entre a pintura e o teatro, por exemplo. Principalmente no setecentos, figuras como uma mulher descabelada, junto a um palco ampliado, jogando um teatro fora de métrica, devem ter sido parte da razão pela qual as representações das peças *Le fils naturel* e *Le père de famille* atingiram certo sucesso e tempo de cartaz.

Com o desenvolvimento teórico sobre o teatro e as origens do drama do século XVIII, adentra-se a segunda parte desta tese, que é dedicada à análise detalhada de duas peças centrais para a compreensão dos temas trabalhados até então: *Zamor et Mirza*, de Olympe de Gouges, e *Le fils naturel*, de Denis Diderot. O Capítulo IV se concentra na análise de *Le fils naturel*, de Denis Diderot, junto e separado de seu anexo. Em análise do livro como um todo, o estilo do escritor de tencionar os gêneros artísticos vem à tona, integrando frequentemente a narrativa ao teatro, e o drama ao texto filosófico-ensaístico. Na peça em si, notam-se exemplificações e a aplicação prática de suas teorias sobre o teatro. Através de uma leitura detalhada da ação, investiga-se como Diderot utilizou o teatro como uma ferramenta para explorar questões filosóficas e sociais, como a moralidade, a virtude e a verdade cênica. O drama é analisado em seu contexto estético e filosófico, destacando as dificuldades encontradas por Diderot em conciliar sua visão de um teatro moralizante com as expectativas de entretenimento do público. Há também, nessa altura, um comentário sobre a visível anacronia do texto a partir de um olhar desinteressado contemporâneo. A compreensão da origem desse mal envelhecimento dos valores comunicados pela peça é importante para distinguir a evolução do gosto e a possível falta de interesse pela publicação do drama desde o século em que fora publicada.

A respeito do anexo teórico unicamente, de fato, as *Conversas – Les entretiens sur Le Fils naturel* –, tal como é conhecido esse anexo teórico-filosófico, trazem consigo argumentos contundentes, conceitos e expedientes teatrais inovadores, propostas verdadeiramente diferenciais de como se fazer teatro, tais

como o quadro teatral, a ideia de quarta parede, a pantomima, a quebra de decoro e a dramaturgia em prosa. Elementos que são analisados com certo cuidado ao longo de alguns dos itens da segunda parte da tese. Em contrapartida, fora de seu edifício teórico-filosófico, Diderot esbarra em obstruções práticas. Suas propostas reformativas implicam em mudanças concretas que requerem, inclusive, modificações físicas no ambiente teatral. A performance do ator e o espaço cênico devem ser, segundo ele, doravante, revistos, ou seja, são elementos que ultrapassam a alçada do escritor. Deste modo, há efeitos que passam a não depender apenas do dramaturgo para que sua peça se concretize em espetáculo tal como ele previa. Para além disso, há, não obstante, questões teóricas que também complicam a própria execução de seus conceitos.

Finalmente, no capítulo V, é apresentada uma análise crítica de *Zamor et Mirza*, uma peça que aborda a questão da escravidão e da liberdade, temas recorrentes na obra de Gouges. Por meio da ocasião de escrita e publicação dessa peça, a autora denuncia as injustiças do sistema colonial e propõe uma visão utópica de uma sociedade mais igualitária. Antes da análise efetiva, tanto de uma peça quanto de outra, fazem-se reflexões a partir dos argumentos que as inauguram. Em particular no caso de Olympe de Gouges, o exame do prefácio é particularmente importante, pois é nele que a escritora direciona a interpretação de seu texto e articula suas principais preocupações éticas e políticas. Para além disso, o mesmo capítulo não deixa de retomar a relação entre o teatro e a filosofia da dramaturga, destacando como ambas as facetas de sua obra refletem sua visão humanista e seu compromisso com a ideia de unidade e fraternidade entre os seres humanos.

De forma mais teórica, esta etapa do estudo também busca avaliar de maneira prática os efeitos do costume setecentista de antecipar uma interpretação ou direcionar o entendimento que o autor ou a autora desejam que o interlocutor tenha ao assistir ou ler seus diálogos. Como se já pode prever, um primeiro efeito é nocivo, pois tal tentativa, de caráter sobretudo pedagógico, limita a abrangência de interpretações e transforma o texto literário em discurso retórico.

Para além disso, em um movimento visível de antecipação à crítica, Gouges defende a “pureza” de suas máximas, afirmando que sua obra, embora

talvez carente de talento estilístico, transborda de honestidade, sinceridade, dignidade e verdade. Ela ressalta o objetivo moral da peça, que é conscientizar o público francês sobre o horror da escravidão. Gouges também vincula a peça ao seu ensaio *Le bonheur primitif de l'homme*, no qual sustenta que a sociedade depende da participação ativa das mulheres para o seu desenvolvimento e harmonia. A peça apresenta personagens femininos importantes que desempenham um papel crucial na resolução do conflito central, ilustrando assim a importância das mulheres na sociedade.

A análise da peça foca em como Gouges usa o teatro para promover suas ideias éticas e políticas. Ela destaca o contraste entre a harmonia da ilha deserta onde vivem Zamor e Mirza, e a sociedade colonial corrompida pela desumanização mantida nas colônias. Dessa forma, a peça também explora a questão do direito de defesa dos escravos, ressaltando a opressão de que são vítimas e questionando a legitimidade das leis que os condenam. Por fim, a análise examina como Gouges utiliza o drama familiar de Sophie, a filha abandonada do governador, para ilustrar a importância da compaixão e do reconhecimento humano na luta contra a injustiça.

Em vista das considerações aqui expostas, essa tese se organiza, como dito, em duas partes, uma mais historiográfica e teórica e outra de maior natureza analítica. Na primeira, constam os capítulos um, dois e três, que versarão sobre o universo político e teatral francês do século XVIII, sobre a vida e a obra de Olympe de Gouges, e, por fim, sobre conceitos gerais úteis que iluminam a leitura dos textos daquele momento. Depois dessa proposta de leitura crítica do panorama artístico do setecentos, na segunda parte, estudar-se-á de forma mais detida as condições de escrita e as poéticas dos autores em questão. Logo em seguida, as peças *Le fils naturel* de Diderot, capítulo IV, e *Zamor et Mirza*, no quinto capítulo, são objeto de análise literária.

Em último lugar, em paralelo a considerações de cunho sutilmente comparativo, argumenta-se que o estudo de Diderot e do século XVIII ainda é digno de um olhar hodierno, pois ele continua a oferecer interessantes reflexões a respeito do tensionamento e união entre aspectos éticos e estéticos para o universo da produção artística. No que se refere ao particular de Olympe de

Gouges, dada uma perspectiva sobre o século XVIII que inclui ambos os autores postos em relevância na tese, defende-se que a investigação sobre a obra da escritora, especialmente a literária, é absolutamente enriquecedora para pensar o século XVIII. Isso se averigua, pois, sendo mulher, moderada e filósofa humanista, ela se revela, para além do seu ativismo, um interessantíssimo contraponto aos grandes nomes já cristalizados nas prateleiras do iluminismo.

O século das luzes não foi apenas um tempo de clareza; foi também um tempo de sombras projetadas pela própria razão.

(Jean Starobinski)

Parte I: Revolução e vida de Olympe de Gouges

O interesse dessa parte é cobrir suficientemente uma grande faceta desse estudo: a apresentação do contexto cênico e político do século XVIII. Ao final desse trecho, deseja-se ter sido feito o bastante para embasar o desenvolvimento biográfico de Olympe de Gouges e as discussões teóricas sobre o teatro e o drama burguês.

A intenção dessa etapa, portanto, se coloca de forma a fazer um mergulho com suficiente demora sobre o universo político-teatral do século XVIII, explorando os ecos políticos no meio artístico e os paradigmas da época para que, em seguida, seja apresentado o olhar da escritora mencionada, quem viveu de muito perto grande parte dos momentos-chave do setecentos. Entretanto, no que se refere ao universo cênico, ele se sobrepõe ao período de vida tanto da escritora posta em evidência quanto de todos os outros dramaturgos e teóricos a serem trabalhados nessa tese, tais como Diderot.

Muito embora o século XVIII comece em 1701 e acabe em 1800, o mundo teatral francês do século em questão pode ser demarcado pelo intervalo entre duas datas fundamentais para a dramaturgia: 1683 e 1793, isto é, a fundação pelo rei e o fechamento, pelo Comitê de Saúde Pública, da Comédie-Française. Esses dois marcos delineiam o vínculo entre arte e política e dão a prévia da conturbação da vida artística que se desenrolou ao longo desses 110 anos. Há muito o que ser tratado: o valor institucional que o teatro assume, a concorrência sofrida entre os palcos patrocinados, a influência italiana, o enfraquecimento da coroa, da censura, e a subsequente irrupção de diversos novos palcos, a reforma do espaço cênico, a emergência do público da cidade, o impasse dramatúrgico da

querela dos antigos e dos modernos. Tais são os pontos a serem – e que não poderiam deixar de ser – explorados ao se tratar desse grande período que acabou se firmando como o estado máximo de florescência do teatro na França. A pretensão não é, evidentemente, esgotá-los, mas que sejam suficientemente arrazoados para que a imersão pretendida possa ocorrer com vistas a propiciar um arcabouço histórico suficiente para embasar uma discussão teórica sobre os métodos e sobre a dicotomia entre ética e estética vivida no setecentos.

Capítulo I: Os palcos da Revolução

1.1. A Revolução: breve panorama histórico

O momento mais oportuno para se começar um panorama histórico-político é o de pouco antes da segunda metade do século XVIII, pois, àquela altura, a França e a sua monarquia, muito embora não vivessem ainda um cotidiano sanguinolento, já se viam enfraquecidas. A coroa tentava sucessivamente se reafirmar fazendo inúmeras concessões aos seus apoiadores e concedendo cada vez mais títulos de nobreza e de cargos públicos a fim de angariar aliados e fundos que rendessem ao rei alguma governabilidade.[1] Muito diferente da situação política e econômica documentada até o início do século sob o reinado de Luís XIV (1638-1715), quando havia estabilidade e uma clara separação das classes sociais — tipicamente divididas entre primeiro, segundo e terceiro estado, isto é, clero; corte; pequena burguesia e o resto da população. Ainda que houvesse privilégios do segundo estado em comparação à burguesia nos governos subsequentes, de Luís XV e Luís XVI, eles eram cada vez menos significativos e as classes sociais já não se distinguiam tão bem.

Essa complexificação da pirâmide social, com descenso e ascensão de camadas, se deu paulatinamente. Com a morte do *Roi Soleil*, a monarquia nunca mais esteve verdadeiramente firme, ao passo que experimentou, nos cem anos seguintes, diversas crises internas e externas, que, combinadas à ascensão do poder do dinheiro, da burguesia; e também somadas à decadência do valor simbólico da terra e ao endividamento do estado, acabaram resultando em um desequilíbrio importante na pirâmide hierárquica social.

Assim, em meados do século XVIII ou, em especial, às vésperas do período revolucionário, confundiam-se, de certo modo, parcelas das camadas mais privilegiadas — clero, baixo clero e aristocracia — com a burguesia ascendente.[2] Logo, a insatisfação geral contra o rei, de um lado, pela falta e

---

[1] Cf. “A Nobreza de Toga” e “A Nobreza e o dinheiro” em LEFEBVRE, G. *1789*: o surgimento da Revolução francesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
[2] *Ibid*. p. 40-41.

redução de privilégios e, por outro, pelo preço do pão e pela inflação cada dia mais acelerada, formou uma atmosfera crescentemente propícia à revolução. Na prática, o povo já começava a passar fome por conta da falta de trigo e pela subsequente carestia do que constituía a base da alimentação popular. Essa situação tornou-se um ingrediente crucial para o fervor popular, pois a escassez e o alto custo daquele alimento despertaram o engajamento necessário para desencadear a revolução.[3]

Outro ingrediente importante para a ebulição popular foi o avanço e a difusão do veio iluminista. Embora tenham se dedicado a assuntos nem sempre confluentes e haja diversas diferenças entre os pensamentos de Voltaire, Rousseau e Montesquieu, esses filósofos ganharam notoriedade à época por seus ideais sempre voltados à liberdade, à igualdade e à descentralização do poder. Com Deus ou sem Deus, o racionalismo e a força do conhecimento científico descritivo, pautado em evidências concretas, cujo símbolo fora a *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, ganham boa parte do espaço no pensamento cidadão que antes era pertencente à Instituição religiosa. Enfim, essa força iluminista se infiltra em todos os domínios artísticos e confere a identidade do século em questão até os dias atuais.

Por outro lado, se a filosofia iluminista e a condição político-econômica da França são elementos fundamentais para o equacionamento da revolução, a força catalizadora para que as transformações viessem, isto é, quem agitou e foi importante para que o descontentamento popular se convertesse em movimentação e cólera de fato foram as formações políticas, que se polarizaram resumindo-se a dois grupos: os girondinos e os jacobinos. O processo de formação de ambas as sociedades não é simples. A propósito, o primeiro acabou sendo encorpado por vários dissidentes jacobinos à medida que esses últimos se mudaram de seu local de origem, em Versailles, para Paris e passaram por uma radicalização exponencial ao longo dos últimos dez anos do século XVIII. De uma forma ou de outra, foram eles, liderados por Maximilien de Robespierre (1758-1794), que despontaram como força política e causaram a prisão e

[3] Cf. "A Crise Econômica. A Penúria" In *Ibid.*, p. 115-121.

guilhotinamento do rei Louis XVI tendo obtido a maioria dos votos durante a Assembleia nacional, 380 contra 310.

Por fim, a morte do rei e a abolição da monarquia, se, por um lado, era quista como grande resolução e objetivo da revolução, acabou dando início a uma série interminável de condenações e perseguições, o que resultou em um período de enorme tensão e sangue, hoje conhecido como período do Terror. Nesse ponto, o que houve foi uma reação em cadeia que culminou não apenas na expulsão e morte de personalidades mais e menos moderadas, mas também na execução de figuras de alto escalação, inclusive de antigos companheiros de Robespierre, de Georges Danton e de Camille Desmoulins,[4] assim denotando uma radicalização ilógica sob o ponto de vista do público francês. Tendo em vista o guilhotinamento indiscriminado, a maioria pública e política já visava ao fim de tamanho medo e terror. O ponto final a esse período de sangue se deu sobretudo dia 27 de julho de 1794, quando Robespierre, o líder do comitê de salvação pública, foi preso junto à Convenção Nacional. No dia seguinte, ele, seu irmão e seus colegas próximos foram guilhotinados em um gesto que simbolizou o fim do terror e o início da busca pelo reequilíbrio da França.[5]

1.2. Os palcos

A se iniciar um breve panorama teatral da época, é preciso dizer que o século XVIII na França é reconhecidamente um período em que o teatro está institucionalizado, o qual tem o dever, dado o patrocínio do rei e a inexistência de uma educação de livre acesso, de ser didático, pedagógico e moralizador, para levar as virtudes aos cidadãos franceses. Atravessa o momento, tal qual uma ideia fixa, uma forte tendência pela perseguição e pelo uso da palavra “virtude”. Essa moda encapsula muito do que significou o desejo de ascensão moral e política da burguesia e a vontade de manutenção da elegância e dos bons costumes por parte da camada decadente enobrecida. Surgido numa espécie de cruzamento entre o preciosismo altivo típico do século anterior com os ganhos que o humanismo do passado possibilitou, a ideia e a figura do homem virtuoso passam a vigorar com

[4] BRUNEL, F. *Thermidor*: La chute de Robespierre. Paris: Editions Complexe, 1989, p. 23.
[5] *Ibid.*, p. 139.

veemência a partir do século XVII, atravessando todos os domínios possíveis da arte e da filosofia.

Quando os salões começavam a se formar e a ideia de etiqueta se instituía, tudo isso diretamente vinculado à virtude, o conceito de "honnête homme" desponta como representação do ideal humano, um modelo que será visado e instituído como meta de cidadania, e, por isso, tomado como a referência central para a dramaturgia moralizadora a ser aplicada em todos os palcos da capital. Trata-se de um conceito que vai muito além do que se conhece por honestidade em sua acepção moderna. Um "honnête homme" é um cidadão amplamente virtuoso, moderado, educado e que tem a capacidade de se comportar de maneira absolutamente adequada em qualquer âmbito social, sem deixar transparecer aquela arrogância seiscentista digna de zombaria.[6] É alguém que sabe, sem esforço, equilibrar suas paixões e agir com decoro e bom senso.[7] O desejo pela instrução, pelo ganho de virtude, por tornar-se alguém conhecedor da filosofia e da vida resume um pouco do que é ser um "honnête homme" ou um "homem de bem", nas palavras de Diderot. Enfim, esse modo de vida é uma aspiração que paira sobre a escrita dos dramaturgos e que acaba sendo o que movimenta o público da cidade a ir ao teatro. Pois, cultivar-se é ganhar em virtude, e, com esse aporte, torna-se, segundo essa cultura, um "honnête homme". Essa é a figura que predomina no século XVIII e que flutua sobre todos os palcos e dramaturgias da cidade até a ebulição política.

Objetivar o homem virtuoso, cuja ideia é alteada ao mais alto grau entre os séculos XVII e XVIII, era, inclusive, a condição tácita e preliminar para que uma peça fosse representada nos palcos apoiados pela coroa francesa, os quais eram movimentados por apenas três grupos, são eles: a Académie royale de musique (1669-1793), que vem a se tornar a Opéra após 1793 – hoje conhecida como Opéra de Paris –, a Comédie-Française e o da Opéra-Comique. Mesmo havendo outros locais menores para apresentações, havia uma censura vigente que, neles,

---

[6] Grande exemplo de encenação desse preciosismo que vai da imodéstia e atinge até a própria linguagem é a célebre peça *Les precieuses ridicules*, de 1659, de Molière.

[7] AUERBACH, E. A literatura clássica do século XVII na França. In _____. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1970, p. 193-194.

permitia apenas a montagem de farsas e encenações mudas, o que não apenas facilitava o controle do que era transmitido aos públicos, mas também dava à corte o poder de limitar e ter ciência de todo conteúdo exibido.[8]

A criação da própria Académie Royale de musique, em 1669, por Louis XIV, exemplifica bem esse cuidado da coroa com a institucionalização dos espetáculos. O rei, apreciador dos talentos italianos vindos à França, numa tentativa de estatizar e fortalecer as artes, funda, em primeiro lugar, a Académie Royale de Danse em 1661, conferindo a treze acadêmicos o dever de formar um grupo de músicos e dançarinos.

Junto a isso, e diante do fenômeno patente da ópera italiana, à qual o rei teve acesso por meio de diversas apresentações, mas sobretudo por Mazarin (1602-1661), que levava suas peças em italiano à corte – as quais faziam muito sucesso –, Louis XIV, a pedido de Pierre Perrin (1620-1675), em 1669, decide somar à Académie Royale de Danse a criação de uma ópera genuinamente francesa, para que houvesse composições e montagem de óperas exclusivamente em francês.[9] Esse é o início, portanto, da Académie Royale de musique, marcando o início da ópera na língua vernácula do rei. A propósito, a primeira ópera escrita e encenada em língua francesa originalmente foi Pomone, de Pierre Perrin, lá apresentada, em 1671, em ocasião da iniciativa do próprio compositor – à época da fundação, diretor da Academia.[10] Pouco tempo depois, em 1672, o rei passou a direção geral a seu compositor italiano preferido, Jean-Baptiste Lully (1632-1687).[11]

Simultânea e paralelamente, mas também de forma deveras popular, vários grupos teatrais e performáticos prosperam tanto na capital quanto no interior, com as apresentações de "teatro de feira" – *Théâtre de foire* –, realizando números e pequenos espetáculos, como teatro de marionetes, apresentações de dança, de equilibristas em corda bamba, trapézio, entre outros, mas inclusive de

---

[8] NETTER, M-L. La Révolution française et le théâtre : Essai de pédagogie politique. *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*. n. 8, Théâtre et politique: de la fin du Moyen Age à nos jours, 2e semestre 1998, p. 293-294.

[9] MONGREDIEN, J. « Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire ». In *Napoleonica. La Revue*, n. 7, avril 2010, p. 82.

[10] Pierre Perrin é preso por dívidas e, por isso, acaba perdendo o posto na Academia logo em seguida.

[11] BABY, H ; VIALA, A. « Le XVIIe siècle ou l'institution du théâtre ». In *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997.

pequenas comédias. Efetivamente, a primeira metade do século XVIII é tida como a idade de ouro do teatro de feira, que teve basicamente início com a expulsão da primeira trupe italiana de Paris em 1698. Assim, as trupes de teatro de feira adotaram elementos da *Commedia dell'arte* e os incluíram em seu repertório. De maneira fixa, ficavam todos instalados no local das grandes feiras anuais de Saint-Laurent e Saint-Germain, essas que são, diga-se de passagem, muito anteriores a esses grupos, iniciadas em 1344 e 1486 respectivamente, tendo fim na Revolução.[12]

Enfim, o conjunto de números, performances e apresentações teatrais humildemente montadas garantiu-lhes muito sucesso e originalidade, provocando recorrentemente um forte incômodo nas instituições teatrais reais, em especial na Comédie-Française, que lhes aplica uma série de processos (1700, 1710), impedindo-os de apresentar qualquer tipo de diálogo no palco. Como resultado disso, em verdade, em vez de as medidas de censura tirarem o interesse do último e atraírem o público de volta à Comédie, os grupos de feira acabam apelando, em resposta, ainda mais às suas criatividades para inovar e contornar a censura, apresentando peças mudas, por exemplo, mas que, em pontos chave, ou em quaisquer momentos determinados dos espetáculos, arriavam cartazes com frases e ou diálogos para produzir interação entre os personagens, driblando assim os impedimentos outorgados.

Para além disso e como se pode notar, as dificuldades impostas pela trupe real acabaram provocando a modificação ou até mesmo a criação de gêneros teatrais assaz interessantes. Com efeito, a proibição da livre e verdadeira atuação das trupes, bloqueando a forma dialogal, leva inclusive ao estímulo e a um subsequente crescimento da quantidade de monólogos entre os espetáculos feirais. No entanto, não se tratava de monólogos como aqueles conhecidos modernamente, com um só ator, mas sim de composições teatrais de múltiplos personagens, mas que um só falava enquanto os outros apenas gesticulavam ou

[12] CANOVA-GREEN, M-C. « La vie théâtrale au XVIIIe siècle » In VIALA, A. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997, p. 233-234.

sussurravam ao primeiro, conseguindo, assim, ao mesmo tempo, tanto burlar a censura aos diálogos quanto aumentar o efeito humorístico.[13]

Era também comum a estratégia de deformar a fonética da língua para que não soasse francês e assim a interação não pudesse ser classificada como dialogal, de modo que a mensagem fosse apenas parcialmente entendida ou captada somente em sua essência. Esse expediente, aliás, como se pode imaginar, seria capaz de promover ainda mais o efeito cômico das montagens. A título de ilustração, cabe observar os dois seguintes trechos do monólogo chamado *Arlequin Barbet, pagode et médecin*,[14] representado na Feira de Saint-Germain, em 1723, no qual são propostas cenas, diga-se assim, de interação dialogal parcial, nas quais só um personagem fala e o outro se comunica por gestos, ato I, cena I; e cenas em que o Arlequim – o personagem que fala – conversa com um ministro chinês, no caso, o personagem "Le Colao", que tem suas réplicas postas de modo galhofado com base no estereótipo do sotaque oriental, produzindo uma deformação no discurso que seria teoricamente suficiente para que sua alocução não pudesse ser rotulada como de língua francesa, ato II, cena V. Portanto, seguem tais trechos respectivamente:

> *Le Prince se promène en rêvant tristement ; il porte la main à son front et soupire* : Ahi !
>
> ARLEQUIN, imitant son maître : Ouf !
>
> *Le Prince épouvante Arlequin en le regardant en désespéré*.
>
> ARLEQUIN : Pauvre prince du Japon, vous voilà bien avancé d'être venu incognito à la cour de la Chine.
>
> *Le Prince baise un portrait*.
>
> ARLEQUIN : Vous avez beau baiser le portrait de la princesse de la Chine dont vous êtes amoureux : elle est rencognée dans un

[13] ROCHEFORT, S. Le « In » et le « Off » au siècle des Lumières. In *Echos des Lumières*, disponível online através do link: >https://echosdeslumieres.home.blog/2019/07/05/le-in-et-le-off-au-siecle-des-lumieres/<. Último acesso em março de 2022.

[14] Sumariamente, trata-se de uma peça humorística cujo enredo gira em torno da tentativa do Arlequim de entrar dentro dos aposentos do imperador da China. Para isso, ele até mesmo se fantasia de médico e recorre a variadas peripécias, que, junto ao próprio gênero e formato da composição, dão o tom burlesco e recreativo da peça.

> appartement, où le Diable même ne pourrait entrer à moins qu'il ne se fît eunuque.
>
> *Le Prince se désespère*.
>
> ARLEQUIN : Le maudit portrait ! Pourquoi faut-il que le hasard l'ait fait tomber entre vos mains ou pourquoi êtes-vous si fort entêté d'une péronnelle que vous n'avez jamais vue ?
>
> *Le Prince montre le ciel*.

Na cena V, ato II:

> ARLEQUIN BARBET, PAGODE ET MEDECIN : Il va donc dîner ?
>
> LE COLAO : Va dînao.
>
> ARLEQUIN : Et nous allons en faire autant.
>
> LE COLAO: Conveniao, demeurao médecinao regardao dînao l'Emperao.
>
> ARLEQUIN : Comment ? Ma charge m'oblige à le regarder faire ? (Le Colao lui baragouine à l'oreille). Pour prendre garde à ce qu'il mange ? Hé, que m'importe à moi qu'il mange trop ou qu'il se crève de choses nuisibles ![15]

A partir desse breve exemplo, já é possível notar o teor dessas peças teatrais, a influência da *commedia dell'arte*, marcada pelo Arlequim, e como o efeito da difícil comunicação entre os personagens é usado a favor do apelo cômico, inclusive pelo recurso à pantomima, ainda que, no excerto, esse conceito seja praticado de forma demasiadamente avivada e desmesuradamente, isto é, em excesso de ocasiões e de forma desmedida, com os gestos desesperados e sempre exaltados do personagem do príncipe. As performances são desenvolvidas bem como se, levando a linguagem gestual ao seu limite, lançando mão de todo um repertório mímico, essa desse conta de comunicar o discurso que a linguagem

---

[15] *Arlequin barbet, pagode et médecin*. Pièce chinoise, en deux actes, en monologue avec un prologue. Messieurs Lesage et d'Orneval, representada na feira de Saint-Germain, fevereiro de 1723. Acesso possível por meio da Bibliothèque Nationale de France, ms. f. fr. 9314, fº88-105 v. Transcrição feita por Charlotte Guichard e Isabelle Ligier-Degauque, dezembro 2011. Essa peça quanto muitas outras também feirais e ditas inéditas estão disponibilizadas digitalmente por meio do site: > http://cethefi.org/documents_inedits.htm<, último acesso em março 2022.

verbal e o diálogo trariam naturalmente. Mas, em todo caso, o objetivo da peça nunca foi diferente daquele, isto é, de chegar ao humor pelo excesso e pela caricatura. Em suma, a maneira pela qual os atores se propõem a tocar o público é, de fato, pelo jogo satírico que se alcança através da falta de decoro e da exposição dos personagens ao ridículo, brincando com suas dignidades.

Tais como essa, as peças feirais trazem consigo, portanto, uma proposta teatral muito distinta daquela oferecida pelos palcos reais, com composições elaboradas, envolvendo música e dança, como é o caso da Académie de Musique, ou senão das tragédias clássicas, tanto as francesas do século anterior quanto aquelas de fato originalmente latinas, levadas ao palco pela trupe da Comédie-Française. Logo, muito contraposto a isso, o teatro feiral resume em si uma simplicidade, um entretenimento de fácil acesso e consumo – é barato – no ponto certo para formar seu forte apelo popular, e, por consequência disso, tornou-se tão capaz de provocar a indignação dos atores mais renomados e das autoridades teatrais da realeza.

Em contrapartida, já na segunda metade do século, a movimentação do público para esse tipo de entretenimento tornou-se então interessante ao rei, pois a multiplicação de apresentações teatrais e feirais possibilitava que as massas populares se mantivessem ocupadas e entretidas. Então, como em um gesto de reparação ao incêndio devastador na feira de Saint-Germain em 1762, que provocou a saída de muitos atores de feira, o rei decidiu instaurar uma série de liberações, que permitiu que muitos outros palcos menores se criassem e se estabelecessem pelas avenidas.[16]

Não obstante a popularidade das feiras na primeira metade do século XVIII, a influência italiana não era somente presente ali. De forma muito mais trabalhada e sofisticada em termos de máquina, estabelecido de forma una por volta da segunda metade do século XVII em Paris, contando com a proteção de Louis XIV, o Théatre-Italien, futura Comédie-Italienne, é, inicialmente, em oposição à Comédie-Française, o nome dado às trupes de atores responsáveis por trazer peças e óperas italianas – e em língua italiana – a serem encenadas em Paris.

[16] CANOVA-GREEN, M-C. « La vie théâtrale au XVIIIe siècle » in VIALA, A. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997, p. 234.

Originalmente, o trânsito do teatro italiano começa a ocorrer de fato na França após o surgimento do gênero da ópera na Itália e sua introdução na corte francesa por Mazarin (1602-1661) em 1645.[17] Depois do notório sucesso dos espetáculos direcionados ao público da mais alta estirpe, o gênero se expande e, mais tarde, chega a conquistar boa parcela do público da cidade na segunda metade do século XVII.[18]

A contar do seu princípio, não levou muito tempo para que trupes italianas começassem a chegar na capital francesa e oferecer encenações não só à corte, mas também aos parisienses, obtendo muito êxito nos dois meios. O grupo trazido por Mazarin, em especial, conseguiu seu lugar ao palco no teatro Petit-Bourbon, ainda no século XVII, concorrendo o espaço com a trupe de Molière de 1658 a 1659, até a demolição do teatro, quando ambos levam suas trupes à sala do Palais-Royal, onde permaneceram até a morte do renomado dramaturgo em 1673. Depois disso, a trupe de Molière se divide, de forma que parte dela se junta à do Hotel de Bourgogne e a outra se integra aos comediantes do Marais na trupe do Hotel Guénégaud.[19] Contudo, pouco tempo depois, em 1680, o rei força a união das trupes do Hotel de Bourgogne e do Hotel Guénégaud, constituindo a Trupe dos comediantes franceses do rei – *Troupe des comédiens français du roi* – formando a conhecida Comédie-Française ainda no último mencionado local. Enfim, no ano seguinte, em comum acordo de cooperação, o repertório do reconhecido grupo se

[17] Mazarin ou Mazzarini foi um cardeal, diplomata e político italiano amante das artes de forte poder de influência tanto na Itália quanto na França, tendo prestado serviços ao Papa Urbano VIII e, radicado e naturalizado francês, sucedeu a Richelieu (1545-1642) como principal ministro de Estado de 1643 a 1661 no governo dos reis Louis XIII e XIV. (STURDY, D. J. "Mazarin: Origins and Early Career" In *Richelieu and Mazarin*: A Study in Statesmanship. Nova York: European History in Perspective, 2004, p. 87-93)

[18] Mais precisamente, o gênero ópera, como grande mescla de teatro, coro, texto, música e balé, tem origem em Veneza na primeira metade do seiscentos, com sua primeira sala comercial de ópera aberta em 1637 na mencionada cidade. (Cf. COLAS, D. *D'une scène à l'autre* : L'opéra italien en Europe. Wavre : Éditions Mardaga, 2009.)

[19] Embora não destacado aqui, montado em 1634 pelo ator Montdory (1594-1653) como uma possível alternativa ao teatro do hotel de Bourgogne, o Théâtre du Marais e sua trupe tem fundamental importância para a cena teatral francesa, uma vez que foi palco e corpo artístico para a representação de grandes peças que viriam a moldar o gênero trágico como ele é conhecido no século XVII e influenciar o XVIII. Trata-se, portanto, do teatro que recebeu as composições trágicas e tragi-cômicas de Pierre Corneille (1606-1684), como por exemplo, *Le Cid* (1637), que, com enorme sucesso público, trouxe transgressões à gramática teatral da regra das três unidades proposta por Aristóteles.

forma com peças de Molière, Racine (1639-1699) e Corneille,[20] até o seu fechamento durante a Revolução – ao longo do período do terror – em 1793.[21]

Quanto aos italianos, de 1673 a 1697, passam a residir no Hotel de Bourgogne, onde obtêm muito sucesso, isso até a sua expulsão pelo rei no ano seguinte. As razões que motivaram a ordem de expulsão do rei contra a trupe italiana não são claras, contudo, a relação dos atores com a coroa vinha de certa tensão e de um jogo de concessões.[22] Os italianos, diante da possibilidade de ganhar mais protagonismo na cena teatral parisiense e da vontade do rei de valorizar a língua e cultura francesa, aceitaram até mesmo se afrancesar, adequando-se às demandas de Louis XIV. No entanto, a morte do importante ator italiano Domenico Giuseppe Biancolelli (1636-1688) – conhecido mais popularmente como Dominique –, diretor da trupe italiana e o ator favorito de Louis XIV,[23] acaba implicando uma série de mudanças nas diretrizes do teatro, pois era ele também que se encarregava de curar as peças ao gosto real.

Assim, os rumos do teatro italiano ficam por conta dos irmãos Angelo Constantini e Jean-Baptiste Constantini, que decidem abrir mão de toda a cautela e urbanidade exigidas às suas funções, e, de forma satírica, começaram a retratar, sem o devido decoro, personalidades de influência real. Enfim, depois de tomar crescentes liberdades no que diz respeito à montagem e à produção de

---

[20] Racine é sabidamente um personagem emblemático do teatro francês. Diferentemente de Molière ou mesmo Pierre Corneille, que se fixaram em trupes de teatro seja como dramaturgos ou, no caso de Molière, como diretor, que de fato conduzia a trupe; Racine estabeleceu sua carreira a partir da redação de peças de teatro mais exclusivamente, cujo sucesso o fez se aproximar do rei e se tornar um dramaturgo querido oficialmente. Portanto, o grande escritor escrevia as peças e entregava a quem desejasse ou à trupe de maior talento para encenar seus textos, tendo passado tragédias à trupe de Molière no Palais-Royal, mas também e sobretudo a Corneille, no Hôtel de Bourgogne. (FORESTIER, G. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006, p. 237-239.)

[21] Nessa data, o teatro é fechado pelo comitê de saúde pública – *Comité de Santé publique* – e os seus integrantes vão presos. O local apenas passa a ser reestabelecido e aberto, com a trupe reconstituída, em 1799. (Informações disponíveis no site atual da Comédie-Française, cf. sessão "Il était une fois", a partir do link: >https://www.comedie-francaise.fr/fr/histoire-de-la-maison<, último acesso em março 2022.)

[22] Sobre o fechamento e retomada do Théâtre-Italien, Cf. CEDERNA, C. M. "La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697) : vrai ou faux scandale ?" In *Fabula / Les colloques*, disponível online através do link: >http://www.fabula.org/colloques/document5820.php<, último acesso em março 2022.

[23] Biancolelli tinha uma relação próxima ao rei, este tendo sido, inclusive, padrinho de seu filho. Como ator, Dominique é conhecido como o melhor Arlequim do século. (BOQUET, G. Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV. In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 26, n.3, Juillet-septembre 1979, p. 428)

espetáculos, acredita-se que o fato de a trupe ter retratado uma amante do rei tenha sido o fator decisivo para a expulsão da equipe em 1698.[24]

Ulteriormente, com a morte de Louis XIV em 1715, os italianos voltam a Paris com uma trupe renovada – então sob a direção de Luigi Riccoboni (1676-1753) –, retomando o teatro italiano na cidade agora no período de regência e instalando novamente sua trupe, com o apoio do Duc D'Orléans, no Hotel de Bourgogne, numa sala já totalmente reformada.[25] Nesse momento, seu teatro se diferencia dos outros pelo gênero, à medida que a trupe passa a se aplicar mais dedicadamente ao improviso, propondo montagens com temas distintos pré-definidos, mas a partir de personagens tipo.[26] É assim que eles garantem seu sucesso, em um movimento de aproximação e afastamento das origens da *Commedia dell'arte*.[27]

Paralelamente, residindo no mesmo local, a trupe da Opéra-Comique, dirigida por Jean Monnet (1703-1785), rivalizava diretamente pelos horários e público com a trupe local. No entanto, em 1762, um ano marcado por reformulações teatrais e pelo incêndio da feira de Saint-Germain, bem como pelas liberações ao teatro pelo rei, a concorrência entre o Théâtre-Italien e a Opéra-Comique chegou ao fim. Ambas as trupes se fundiram, formando uma só instituição, conhecida desde então como Comédie-Italienne ou Opéra-Comique-Italien.

---

[24] *Ibid.*, p. 435.

[25] A propósito, a transformação e a reforma das salas de teatro é algo de significativo e emblemático do setecentos, mais precisamente a partir da metade do século XVIII. Ou seja, até então, as salas, que já eram existentes, eram adaptadas ao teatro e ao público, sendo originalmente, muito frequentemente, salas de jogo de palma, a saber, retangulares, estreitas, pequenas demais, desconfortáveis, de má visibilidade, iluminação e acústica. Portanto, em consequência de serem mal ventiladas, mal higienizadas e de baixíssima segurança, esses locais acabavam sendo foco de incêndios, à época, muito recorrentes. Porém, à medida que o estilo e a força cenográfica italiana tomam corpo na França e ao passo que o teatro se enrobustece como instituição, as salas se transformam, tendo sua arquitetura modificada para formatos trapezoidais com o fundo em semicírculo, e todos seus aspectos melhorados. Desta forma, o teatro se desenvolve e toma mais ou menos o aspecto pelo qual é conhecido, com divisórias internas que acomodam o público de diferentes formas, possibilitando a distinção dos pagantes e a variação de preço da entrada. (CANOVA-GREEN, M-C. « Le cadre neuf du spectacle » in VIALA, A. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : PUF, 1997, p. 239-241)

[26] Esse gênero teatral no qual se improvisa a partir de um resumo da peça, servindo-se de um roteiro apenas como estabelecedor de pontos referenciais para o improviso, chama-se canevas e é precisamente típico da *Commedia dell'arte*. (PAVIS, P. Dicionário de teatro. Direção de tradução por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 30)

[27] ATTINGER, G. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Genève : Slatkine Reprints, 1969, p. 325.

Assim, a trupe do Théâtre-Italien é parte importante da cena teatral parisiense como ponto intermediário entre aqueles que sofreram com o cerceamento da livre expressão teatral e as trupes e palcos que tiveram maior apoio real, pois, mesmo com o suporte da coroa, a única instituição a que se permitia montar tragédias e comédias de acordo com o grado da própria trupe era a Comédie-Française, ou seja, a Académie Royale de Musique e a Opéra-comique apenas apresentavam outros tipos de encenação, como espetáculos de música, dança, ballet, paródias de outras peças ou óperas e pantomimas.[28] Contudo, diferentemente de outros agrupamentos de atores de menor importância, trata-se de um grupo que se faz digno de nota, pois influenciou diretamente o teatro francês, tendo persistido e refletido a história, os jogos de poder, e os efeitos do desenvolvimento teatral e político do século XVII ao século XVIII ao se transformar e se adaptar a cada etapa da evolução político-teatral desde antes (1680) até o fim da censura real.[29]

Com o tempo, os dramaturgos, trupes e escritores passaram a formar seus próprios teatros, a conseguir aos poucos contornar a censura e a serem mais independentes. Não obstante, a noção do teatro como um mecanismo moralizador se manteve intrínseca à arte da cena, no centro de qualquer gramática teatral. À vista disso, compreende-se que, em consequência de uma tal conjuntura na qual o público da cidade se tornou o maior consumidor dos espetáculos e na qual o

---

[28] Por mais que tenha se dado um pouco mais de destaque aqui à história da trupe do *Théâtre-Italien*, o desenvolvimento daquela que ganhou o nome de *Opéra-Comique* (1714) é igualmente importante, pois é ela quem de fato atestou o afeto do rei Louis XV pelo teatro mais popular, já que foi fruto de uma trupe de destaque do teatro de feira que veio a ganhar um local próprio para se apresentar. Em verdade, a insustentabilidade da *Académie Royale de musique* fez com que ela fosse forçada a negociar contratos com trupes do teatro feiral ao fim do século XVII. Assim, com a trupe bem estabelecida e sob a garantia do rico comerciante de velas Maurice Honoré, os artistas sucederam com apresentações híbridas e crescentemente sofisticadas, abandonando o aspecto puramente cômico, em especial sob a direção de Jean Monnet a partir de 1740. Desta forma, trata-se de um teatro bem subsidiado e dirigido, que pode gozar de privilégios de monopólio de gênero de apresentação teatral a ponto de, então, ela mesma passar a concorrer e lutar contra o desenvolvimento das composições feirais da época. (ROCHEFORT, S. *Travailler sur le devant de la scène* : Le métier de comédien et de comédienne à Paris (années 1740 – 1799). 2021. Tese de doutorado – Histoire et civilisations, École des hautes Études en Sciences Sociales – Centre de recherches historiques (CRH), Paris, 2021, p. 54)

[29] A censura se enfraquece muito com a permissão do rei de abertura dos teatros de boulevard, mas seu termo chega de fato com a Revolução, em 13 de janeiro de 1791, quando é dado o direito a todos os cidadãos de abrir um teatro e de apresentar em peça qualquer gênero teatral que desejassem, tornando o trâmite de abertura um simples pedido de licença na municipalidade. (*Ibid*., p. 21-22)

maior desejo popular era revolucionar e destronar o rei, a dramaturgia, muito particularmente nos últimos trinta anos dos setecentos, passou praticamente a existir em função do espectro político e visando o engajamento popular. Assim, o que acontece é que as peças produzidas no intervalo histórico em questão não escapam voluntaria ou involuntariamente da pauta política. Mais do que isso, o contexto e o modelo teatral, da forma como são, fizeram da dramaturgia do fim do século XVIII não uma simples narrativa, mas uma mensagem política ou um ideal a serem difundidos. Destaca-se aqui, previa e exemplarmente, os aspectos das narrativas teatrais: a de Diderot (1713-1784), de 1757, pouquíssimo engajada politicamente, em contraponto à de Olympe de Gouges, fortemente politizada e feminista, a partir de 1780.

Neste cenário em que o teatro é percebido como uma ferramenta política e civilizatória, alinhando-se de certa forma com a verdade humana representada em cena, ocorre uma aproximação única entre as esferas artística e política. Os personagens criados frequentemente são versões de figuras populares em situações facilmente reconhecíveis em Paris, transformando o texto teatral em quase um documento histórico. Esse deslocamento da ficção literária em direção à realidade não-fictícia é transformador, pois, no sentido oposto, do ponto de vista do mundo real, a fronteira entre o presente nas ruas e a encenação se torna tênue. Surge assim a pertinência do termo "palco da Revolução": nele, personagens são representados em ambos os universos, em que o teatro se torna história e a história se transforma em teatro.

1.3. Olympe de Gouges: entre o palco e a política

A inclusão do percurso biográfico de Olympe de Gouges em um capítulo de contextualização histórica se deve sobretudo à dificuldade de separar sua vida da história da qual a escritora faz parte. Um segundo argumento que justifica essa estratégia é que seu próprio percurso biográfico servirá de pano de fundo para pensar as análises de sua literatura e de sua filosofia. De forma lata, não há como fazer a abstração de um indivíduo de seu contexto histórico porque nenhuma vida transcorre fora de uma delimitação espacial-temporal. Mas, em se tratando de Olympe de Gouges, essa cisão se percebe ainda mais complicada à medida que

suas produções, ao mesmo tempo que são literárias, são fortemente imbricadas da política e do momento histórico em questão.

Olympe de Gouges (1748-1793) nasceu em Montauban nesse momento crítico da evolução da política ocidental, tendo vivido uma boa parte do período de desenvolvimento até a irrupção popular e a queda da Bastilha em 1789 — à época, tinha 40 anos — período que atravessou de forma vivamente engajada, perpassando e sobrevivendo então a quase todas as etapas da Revolução Francesa, sem descansar ou abrir mão, nem por um momento sequer, da defesa dos direitos humanitários e dos das cidadãs. Assim, Marie Gouze — esse é o seu nome de batismo —, experimentando um episódio da história absolutamente radicalizado politicamente, sofreu não só com a misoginia, um obstáculo que teve que superar em cada ano de sua vida, mas também com a dificuldade de enfrentar o universo revolucionário com posicionamentos políticos ponderados que iam na contramão de ideais jacobinos e populares, cujo veio político tornou-se cada vez mais, ao longo desse tempo, insensível e fatal contra aqueles cujos posicionamentos não eram autoritários, ou seja, os girondinos ou os moderados que estivessem do lado dos primeiros. Esse vívido enfrentamento humanitário e a desavença pública e verbalizada que nutria contra Robespierre, muito em particular, acabaram custando a vida da escritora em 1793 por guilhotinamento em meio a uma vaga de terror que somou ao todo cerca de 40 mil mortes na França.[30]

Por mais que o andamento rumo à Revolução tenha de fato se acelerado entre meados dos anos 1780, com uma verdadeira crise da monarquia,[31] foi nesse contexto de início de abalo político e desequilíbrio institucional em que nasceu e viveu Olympe de Gouges, filha de um pequeno burguês, seu pai era açougueiro; e de uma popular, sua mãe era lavadeira. Prova dessa complexificação de classes é o impasse criado sobre a sua paternidade. A certa altura, segundo a jovem escritora, conforme publicou em seu romance autobiográfico *Mémoire de Madame*

[30] Segundo a Enciclopédia Larousse, os números de prisões entre julho de 1792 e julho de 1794 são de entre 100 e 300 mil e as mortes de entre 35 a 40 mil, sendo mais de uma dezena delas ordenadas pelos diferentes tribunais revolucionários. (LAROUSSE, É. *Encyclopédie Larousse en ligne*. La Terreur. Disponível em: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_Terreur/146370>. Último acesso em maio de 2024.)

[31] *Op. cit.*, p. 47.

de Valmont (1788), Olympe não era descendente de seu suposto pai, mas filha ilegítima de Jean-Jacques Lefranc, o Marquês de Pompignan, um poeta conhecido e com título de nobre, cuja semelhança com ela, segundo o que foi fortemente documentado, era difícil de esconder. Em suas palavras, ela diz em referência a seu provável pai:

> Ele voltou ao interior, onde encontrou aquela que amara e por quem ainda se afeiçoava, casada e mãe de vários filhos cujo pai era ausente. Quais expressões posso usar para não ferir o pudor, o pré-juízo e as leis, acusando a verdade? Eu vim ao mundo e, no mesmo dia, ele voltou, e toda a cidade achou que o meu nascimento era fruto da vida amorosa do marquês. Longe de se queixar disso, o novo dono da casa lidou como se fosse um homem da Corte. O marquês foi afetuoso comigo e até renunciou ao decoro, chamando-me publicamente de filha. Realmente, foi difícil mascarar a verdade: a impressionante semelhança era uma prova evidente demais.[32]

Isso não foi apenas reafirmado por textos e boatos, mas também é relatado em biografias a existência de um relacionamento amoroso entre Lefranc e Anne-Olympe, pouco antes do casamento dela com Pierre Gouze, conjecturado pai da escritora, ao qual Olympe parece se referir no trecho citado como "o novo dono da casa".[33]

Olympe aprendeu a escrever por sua própria vontade, canalizando em autodidatismo o sentimento resultante da ausência de educação por parte de seu suposto pai, que era poeta. Assim, servindo-se da produtividade literária, sempre lançou mão da expressão escrita para tratar temas tanto íntimos quanto pautas de diferentes tipos, confundindo a realidade concreta da vida com o universo literário. Assim sendo, durante seu percurso como dramaturga, o tema da ilegitimidade da criança foi algo por muitas vezes retomado e que, pessoalmente, causou-lhe muito ressentimento durante a vida, pois a educação que teria e que gostaria de ter tido, caso tivesse um título de nobreza, sendo filha legítima de seu pai biológico, um

---

[32] GOUGES, O. *Les mémoires de Madame de Valmont*. In *Œuvres de Madame de Gouges dédiées au Monseigneur Le Duc D'Orléans*. Paris : Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1788, p. 27. Acessível em sua forma digitalizada pelo link : >https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546469r.texteImage<.
[33] *Idem.*, por ela mesma. E em biografias ou outros textos, Michel Faucheux (2018), p. 22; Olivier Blanc (2014), p. 18-19; e Gabrielle Verdier (2001), p. 157. "O novo dono da casa" é uma tradução livre para "*le nouvel Anphitrion*", em francês, no original.

homem das letras, poderia ter sido outra. Um título de sua obra que ilustra bem seu próprio retrato e o tratamento que a escritora dá às suas questões enquanto literatura é a peça *L'Homme Généreux*, de 1786. Na ocasião de sua publicação, ela escreve um desabafo incutindo esse conteúdo autobiográfico desde o prefácio que escreve à peça, dando especial atenção a esse ressentimento a respeito da falta que houve em sua educação. Fora isso, ciente das falhas em sua escrita, fruto da ausência de uma educação mais formal, Olympe também insere no texto de abertura um comentário quanto a isso em trecho que traduzo a seguir:

> Eis aqui aos homens justos cujo juízo não se desmente jamais; eles me deram as mais sensíveis provas. É a eles a quem me dirijo, para quem peço uma indulgência que estou certa de obter assim que tomarem ciência de que recebi uma educação como aquela dos tempos do grande Bayard;[34] e o acaso me pôs em condição privada das luzes no século mais esclarecido. Sei pouco então das coisas; tenho apenas algumas noções que não se confundem em minha memória e um grande uso do palco sem conhecer nossos autores. M. de Belloy nos disse que Gaston nasceu General como Homero nasceu Poeta. Certamente não tenho a pretensão de me colocar em nível desses dois grandes homens; mas, de acordo com a leitura das minhas frágeis produções, deixo os verdadeiros conhecedores julgarem se eu de fato recebi ou não o germe inato do talento dramático, que, desenvolto e fecundo pela instrução, puderam me distinguir nessa carreira.[35]

Tal como se via de maneira recorrente na segunda metade do século XVIII, *L'homme Généreux* é uma peça de teatro que segue os modos do teatro burguês e, portanto, se constrói a partir de um fato cotidiano ou de uma experiência de vida. Olympe muitas vezes recorreu a inspirações desse tipo para elaborar observações do cotidiano e exemplificar, ao seu modo, reformas éticas que idealizava em sua sociedade. Nesse caso em específico, a autora presenciou e conta em diálogos a história de um homem que foi preso por dívida, cuja filha era deficiente, e os filhos dela, em uma situação delicada, não podiam pagar pela liberação do pai.

---

[34] Por "educação dos tempos do grande Bayard", Olympe se refere a uma educação feudal mal adaptada ao seu tempo. (FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018, p. 19-20).
[35] GOUGES, O. *L'Homme Généreux.* In *Olympe de Gouges* : Œuvres complètes, Tome I: Théâtre. Félix-Marcel Castan (org.). Montauban : Cocagne, 1993, p. 5-6.

Durante o prefácio ainda, Olympe justifica a existência desse paratexto e do comentário anterior. Ademais, ela aproveita a oportunidade para abordar a injustiça do rigor ao qual foi submetida ao apresentar sua peça *Mariage de Chérubin* (1788) para análise. Ela também fornece ali, logo antes de dar início à peça, orientações sobre a leitura dos diálogos, destacando o que eventualmente poderia ser suprimido ao ser encenado nos palcos do Théâtre Italien ou do Théâtre Français – Comédie-Italienne e Comédie-Française.

Somado a isso, segundo ela mesma, um ponto agregador de interesse na peça é que muitos personagens traçados no texto existiram de fato, incluindo La Fontaine, "vil agente do marquês de la Flaucourt", nome escolhido por ela para um agente de seu pai biológico,[36] retratado como o marquês de Flaucourt. Não só ele, Madame de Valmont também se junta ao grupo de personagens que têm correspondência na vida real. Ela, uma jovem viúva, sugere-se ser Olympe de Gouges, ela mesma. A dramaturga mascara os nomes reais dessas pessoas ao retratá-las. Talvez, esse tenha sido um expediente empregado para se defender desses indivíduos em questão.

Por outra perspectiva, a renomeação de uma pessoa propicia um afastamento de sua identidade ao mesmo tempo que dá margem e oportunidade para que o autor trabalhe e controle seu caráter da forma como desejar. Na obra de Olympe de Gouges, isso é feito para expressar e realçar a vileza do agente do marquês e, quanto a si, a sua tenacidade e irreverência diante dos obstáculos que o mundo lhe colocou. Enfim, a peça realmente chegou a ser oferecida à Comédie-Française, mas foi rejeitada, embora tenha recebido elogios.[37]

Por mais que o seu prefácio tome ares personalíssimos, a peça em si não deixa de levantar questões sociais e políticas comuns à sociedade, a exemplo da prisão por dívida, que é a temática ao redor da qual se constrói essa narrativa. Assim, o drama provoca a reflexão sobre se o fato de alguém estar impossibilitado de pagar dívidas constitui uma falha moral. Ao lado disso, esse texto teatral

[36] Portanto, a não ser confundido com Jean de La Fontaine (1621-1695), famoso fabulista francês, um século anterior a Olympe de Gouges.
[37] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 78-79.

também pensa o que é a generosidade e as verdadeiras virtudes do homem. A se destacar, em um certo momento da peça, La Fontaine paga as dívidas para a liberação do velho senhor, mas, em contrapartida, sequestra a filha e tenta seduzi-la. Assim, a dramaturga não perde a chance de denunciar os perigos que o sexo masculino representa e como a força do dinheiro pode se transformar em uma arma social ou política quando associado ao sexo feminino.

Contudo, esse papel do vilão na peça não vem ao acaso, parte de um desafeto real da escritora. Como dito, trata-se de uma pessoa com influência direta sobre a família de seu verdadeiro pai. Assim relatado por Olivier Blanc, quando Olympe vai a Paris tentar encontrar seu meio-irmão, conde Louis-Georges Le Franc de Pompignan, de alguma forma, esse agente adverte o primeiro da sua chegada, maculando seu nome a ele e lhe recomendando que não fosse ao seu encontro.[38] Essa relação e esse episódio de desencontro aparecem, inclusive, na própria peça, cujo trecho cito a seguir. A ser notado, La Fontaine aparece mencionado como "monstro odioso":

> MME DE VALMONT: Eu amo meu irmão mesmo que um destino cruel, como sabes, me envenene com o feitiço do amor fraternal. Vítima de preconceito, meu pai me esqueceu no berço e o tempo deu conta de enfraquecer sua ternura paterna. Meu irmão possui a sua fortuna, seu nome; só me resta desse grande homem, que deu a vida a nós dois, a elevação da sua alma e algumas centelhas do seu gênio.
>
> CONDE: És a sua imagem em vida, tens o seu espírito, a nobreza dos seus sentimentos; mas ele manchou sua glória ao cobrir seus olhos com o véu do horror.
>
> MME DE VALMONT: É o véu do fanatismo. Sua esposa tudo fez. Ele esqueceu que fora sensível e que arrastara ao horror a minha desafortunada mãe, ele morreu sem se lembrar que deixava ao mundo uma filha que o estimava com idolatria.
>
> CONDE: Seu irmão tem que reparar o que ele errou com você.
>
> MME DE VALMONT: Parecia que tinha sentimentos de um bom irmão, quando ainda era dono de si mesmo. Foi ele quem me trouxe a triste notícia da perda do autor dos nossos dias. "Minha irmã, dizia ele, a morte acaba de levar nosso pai, mas minha vida

[38] *Ibid.*, p. 35-36.

> seguirá para reparar os erros que ele cometeu por tanto tempo em relação a você.” Mas que surpresa foi quando soube que fazia tempo que estava em Paris e que estava evitando minha presença atendendo a conselhos do monstro odioso.[39]

Por outro prisma, à origem dessa questão familiar, vale dizer que o casamento entre a mãe de Olympe e Pierre Gouze teria sido, segundo o entendimento da jovem feminista, a causa do afastamento de seu verdadeiro pai, o que, efetivamente, teria feito com que Olympe subisse em um tom a veemência em suas colocações no que diz respeito ao “aprisionamento da mulher ao casamento”, um tema que, tanto como o da educação, é muito recorrente em seu discurso. Olympe de Gouges defende o direito ao divórcio e à liberdade da mulher dentro e fora do casamento do início ao fim. Inclusive, mais do que um tema que transpassa toda a sua obra, ela escreve uma peça inteiramente dedicada a isso, a *Nécessité du divorce* (1790), que é, como muitas outras, recusada na *Comédie-Italienne*.[40]

Ainda quanto às pautas que remontam à sua infância, sua instrução é um tema que merece maiores detalhamentos, já que Olympe passou muito tempo sendo difamada socialmente por essa razão. Em verdade, a cada publicação sua, foi tratada mentirosamente como uma mulher que não tinha educação, como uma analfabeta que não era dona do que escrevia. Muitos diziam que ela ditava para que alguém escrevesse por ela, pois seria incapaz de tanto. Mais à frente no prefácio citado, de certa forma ciente da carência que teve nesse aspecto quando criança, ela chega a se desculpar pela falta de acuidade e estilo em seu texto, avaliando que, em seus escritos, “há mais sensibilidade que elegância”:

> Creio, sem ser tão rigorosa comigo mesma, que a maior crítica que se pode fazer sobre mim é de não saber a arte de escrever com a elegância que se exige hoje em dia. Criada em um país onde se fala muito mal a língua, e nunca tendo recebido educação por princípios, é surpreendente que a minha dicção não seja ainda mais defeituosa. (...) Talvez vão me perdoar pelos problemas de

[39] Cena X, primeiro ato. Tradução minha.

[40] VERDIER, G. « Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire : adieu au mariage d'Ancien Régime ? ». *Dalhousie French Studies*, Fall, v. 56, Le mariage sous l'Ancien Régime, 2001, p. 156. Hoje, esse estabelecimento é conhecido como “Salle Favard” ou então *Opéra-Comique* e é situado no segundo *arrondissement* de Paris.

> estilo, pelas frases mais sensíveis que elegantes, enfim, em prol do novo e de tudo que respira a verdade.[41]

Não há nenhuma referência que afirme assertivamente onde e que qualidade teve a educação de Olympe de Gouges. No entanto, Olivier Blanc coloca que, possivelmente, a jovem teria recebido algum aprendizado junto ao convento das Ursulinas de Montauban, onde se ensinava às mulheres apenas o necessário de leitura e escrita para que fosse possível, mais tarde, assinar um termo de casamento. Ainda segundo ele, treze de cada vinte meninas da paróquia eram analfabetas ou muito mal alfabetizadas. Então, no seguimento da vida, a atividade da escrita era comumente delegada a secretários, que redigiam a partir do que lhes ditassem.

Contudo, mesmo que essa inabilidade com a pluma pareça ser um aspecto fortemente limitante no ofício da escrita, era muito comum a seus contemporâneos, mesmo àqueles mais nobres, afortunados ou prestigiados no universo das Belas Letras, ter uma redação mais rudimentar em termos de estilo e ortografia. À época, saber manejar a pluma por si só era, diga-se de passagem, tido como uma competência pouco valorizada, própria a uma atividade subalterna, como a de secretário. Logo, Olympe de Gouges se enquadra nesse aspecto junto às outras mulheres de seu tempo, sem se destacar para mais ou para menos.[42]

Outrossim, não se pode deixar de considerar o fato de que a cultura regional, no caso da escritora, provinha de tradição oral e occitânica, cuja língua não só ainda persiste nos dias de hoje, mas que também era corrente dentro dos ambientes familiares, de forma que Olympe tivesse fluência nela e a utilizasse frequentemente. Então, quando a escritora diz em seu prefácio que fora "criada em um país onde se fala muito mal a língua", compreende-se sobretudo que, na França, mesclava-se muito o francês, culturalmente aceito e institucionalizado nacionalmente, com outras formas de linguagem locais.[43] Portanto, por mais que

---

[41] GOUGES, O. *L'Homme Généreux*. In *Olympe de Gouges* : Œuvres complètes, Tome I: Théâtre. Félix-Marcel Castan (org.). Montauban : Cocagne, 1993, p. 6-7.

[42] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 26.

[43] A força do francês na França foi investigada no século XVIII pelo abade Henri Grégoire (1750-1831), que dirigiu uma grande pesquisa a respeito das línguas faladas na França, cujo método

se tenha padronizado o francês como língua oficial de escrita, a língua de Racine e Diderot não chegou a se estabelecer oralmente com a mesma rapidez.[44] Enfim, em que pese a possível falta de acuidade em língua francesa, dizer que Olympe era iletrada é uma inverdade, tal que pode ser provado a partir de suas cartas escritas da prisão, quando teve que as redigir à mão e sozinha.

Assim, seu estilo de escrita, como se poderá observar ulteriormente, é estruturado com traços do discurso oral e narrativamente recheado de aspectos pessoais importantes de sua história de vida. Ela projeta em suas peças a verdade de si mesma em personagens e nas tramas que cria. Outro aspecto relevante dramaturgicamente é a força dos lances teatrais em sua dramaturgia, que funcionam bem como se refletissem o vigor e a combatividade de sua fala. Mas, guardada a análise e as aproximações para mais tarde, ainda sobre os indícios pessoais que ela aloca em seus textos, a figura da criança perdida aparece, por exemplo, reiteradamente em sua obra dramática e política, ocorrendo em textos políticos como o panfleto *Le Bon Sens du Français* (1792), em peças como *L'Homme généreux* (1786), *Nécessité du divorce*, *Le Mariage inattendu de Chérubin* (1788) ou até mesmo em *Zamor et Mirza* (1788),[45] peça antiescravagista que será analisada com destaque em uma etapa posterior desse estudo.

Portanto, a questão da sua origem, bem como a temática do problema do casamento, são algumas de suas pautas que aparecem na sua obra literária e que fazem refletir tanto sobre a sua militância política quanto sobre o momento

---

consistiu em circular cartas com quarenta e três questões questionando sobre os costumes dos moradores do interior. Os resultados foram publicados em *Rapport sur la nécéssité d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue Française* (1794) – Relatório sobre a necessidade de suprimir os dialetos e de universalizar o uso da língua francesa. (ASSIÉ, B. *Lettres à Grégoire sur les patois de France*. Montpellier : Bureau des publications de la Société pour l'étude des langues romanes, 2018. Disponível online através do link : >https://occitanica.eu/items/show/5126<. Último acesso em abril 2022)

[44] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 26-27.

[45] Inicialmente, na primeira edição dessa peça, em 1885, seu título era Zamore et Mirza. No entanto, em 1788, a versão recebeu algumas alterações. Entre elas, o nome do casal protagonista que ganhava espaço no título da peça passa a dar lugar ao tema central: a escravidão dos negros, passando a ser intitulada *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage*. Outras ligeiras alterações feitas foram a retirada de personagens secundários, a saber, um bebê do casal francês e um escravo fiel a eles, Fidelio. Além dessas extrações, há também a adição da escrava Coraline. Este trabalho se deterá em sua versão definitiva, a de 1888, a mesma que se encaminhou aos palcos em 1889.

histórico-cultural em que viveu. Entretanto, do seu conjunto, destaca-se a forma assaz inusitada que a dramaturga tem de expressar todas essas questões. Ela se serve de um único espaço discursivo para registrar fios dramático-narrativos ora ficcionais, ora não-ficcionais e ora uma mistura de ambos os universos, imaginativo e não-imaginativo. Olympe parece sempre encontrar uma forma de equacionar dramaticamente ressentimentos da infância entre outros assuntos pessoais mal resolvidos ou mal elaborados, sem deixar de lado suas queixas sociais e temas mal compreendidos em sua época.

Com efeito, engajada e com pensamentos bem estruturados sobre temas exteriores àqueles que a afetam diretamente, mesmo que Olympe de Gouges tenha sido uma pioneira do feminismo e da luta pelos direitos das mulheres, e que seja estudada sobretudo por isso, a ativista e dramaturga levanta debates que vão além da pauta da mulher, tocando em temas como o antiescravagismo, o direito constitucional, os direitos humanos, a cidadania, e, mais filosoficamente, a devida conduta moral do homem segundo a sua própria verdade e natureza. Por outro lado, por mais que nenhum texto seu, ou quase nenhum, escape a algumas de suas pautas mais importantes — como o próprio direito das mulheres —, à medida que a situação política na França se radicalizou, fica evidente em seu discurso certa transformação no teor das produções, a saber, o tema político tomou sua centralidade ao passo que questões pessoais mais particulares, como ficcionalizações de conflitos familiares, acabaram ficando sobretudo reservados aos textos do começo do seu percurso literário. Por conseguinte, pode-se conferir textos de caráter menos atrelado à Revolução até 1783 e mais após essa data, principalmente após 1789.[46]

Não é fortuitamente que isso acontece, é claro, visto que Gouges se encontrou numa posição em que se viu praticamente obrigada a se afastar da literatura em si para defender sua pátria dos que ela chamava de “covardes, tiranos e sanguinários”.[47] Dessa forma, sua escrita teatral, que carrega uma função

[46] Conferir “Apêndice A” com os trabalhos de Olympe de Gouges em ordem cronológica.

[47] Ver seus breves escritos em referência a Robespierre, em especial *Réponse à la justification de Robespierre* (1792), *Pronostic sur M. Robespierre, par un animal amphibie* (1792) e *Olympe de Gouges au tribunal révolutionnaire* (1793).

pedagógica e moralizante e que se atrela de certo modo à corrente iluminista e ao estilo dramático sério do século XVIII, acaba perdendo espaço em suas produções para uma voz menos poética e mais guerreira e literal, que rendeu, em vez de peças, inúmeros cartazes, brochuras e panfletos.

No entanto, por mais que ela tenha se afastado da produção artística, a dimensão teatral se manteve presente em sua vida de outra forma até o fim. Diante da necessidade de gritar e de fazer com que suas proposições fossem escutadas, a própria escritora teve que se entregar de maneira crescente ao papel da personagem política que ela criou de si para si em meio ao cenário de horror e da Revolução. Esse é o rumo de vida resultante da convergência entre o contexto histórico e sua vida pessoal, algo que pode ser nitidamente notado a partir da observação do seu percurso biográfico, quando acompanhado de uma contextualização histórica. A questão da teatralidade na vida de Olympe de Gouges e a constituição de personagens a partir de pessoas cotidianas não é apenas uma aproximação literária entre seu estilo e seu talento fruto da crítica, mas é, verdadeiramente, algo concreto e observável que ela mesma cria biograficamente.

Na verdade, esse aspecto teatral passa, antes disso, pela criação de uma personagem Olympe de Gouges e pela mitificação desse ente narrativo que Olympe cria de si para si. De maneira mais ou menos discreta, a dramaturga carrega sua história de interpretações e de traços tipicamente lendários de forma a dar um rumo narrativo a ela que a torne heroica em termos históricos. Por outro lado, no sentido contrário a esse, ela mesma age socialmente de forma condizente a um texto literário de mesmo teor, isto é, ela trabalha histórica e realmente de forma a se ficcionalizar e ser lembrada pela posterioridade como uma heroína pela sociedade na qual vive.

Tais efeitos de transformação do comum em extraordinário que a jovem revolucionária propõe à sua própria história podem ser mais bem observados a partir da análise de suas produções filosófico-literárias, que é onde aparecem traduzidos os modelos de mulher inédita e de história de vida que a autora pensa e deseja para si. Com esse viés de investigação, destacam-se, sobretudo, o seu próprio romance autobiográfico, *Mémoire de Madame de Valmont* (1788), e o ensaio filosófico *Le Bonheur primitif de l'homme* (1789). Esses dois textos

colaboram com o desenvolvimento de simbolização da sua história de vida em níveis diferentes, a saber, o segundo, com a tipificação de – uma tentativa de – um novo mito de origem, que interessa e toca todo o sexo feminino; e o primeiro, com um fio narrativo que se enquadra nas teorias desenvolvidas do segundo e que progride até preencher todos os traços de caráter para contar de forma completa a formação da personagem.

Essas duas obras, *Mémoire de Madame de Valmont* e *Le Bonheur primitif de l'homme*, revelam, portanto, não apenas o desejo de uma nova simbolização da vida e da mulher, mas também a inserção de Olympe de Gouges no cenário cultural e literário da época. No entanto, essa busca por um espaço de expressão não esteve isenta de desafios. A dramaturga enfrentou uma série de obstáculos, especialmente no teatro, onde sua condição de mulher amplificava as tensões com os atores e as dificuldades de aceitação de suas peças. Se, por um lado, suas produções literárias e filosóficas permitiram a revisão do mito feminino, por outro, sua trajetória no teatro foi marcada pela resistência de um meio cultural que ainda via com ceticismo a presença feminina.

O humanismo é um feminismo.

(Julia Kristeva)

Capítulo II: Olympe de Gouges: ficcionalização, filosofia e modo de vida

2.1. A escrita feminina setecentista

Pode-se dizer que é por conta da forte desafeição dos atores e pelo histórico de ataques entrecruzados entre Olympe de Gouges e os *comédiens* que as peças da dramaturga não foram montadas sem atribulações. Contudo, contra esse prisma, é verdade que a postura dos atores diante de um texto assinado por uma mulher confirma e conflui com o que vinha sendo feito de forma corrente no setecentos. Ora, como se sabe, não foi apenas Olympe que, como mulher, se arriscou no universo literário e do teatro e se viu obrigada a lançar mão de estratégias para se fazer viabilizar enquanto escritora.

Para fazer as seguintes reflexões que visam a inserir Olympe de Gouges de maneira definitiva no debate literário e filosófico, esse capítulo se baseou fortemente nas obras dos biógrafos Olivier Blanc e Michel Faucheux, os quais estabeleceram sólidas bases históricas sobre a escritora para que, a partir delas, fossem articuladas novas interpretações a respeito de sua obra e de sua vida. Em suma, com uma leitura atenta e o cotejo entre os textos historiográficos *Olympe de Gouges : une femme de libertés* (1981), *Marie-Olympe de Gouges : une humaniste à la fin du XVIIIe siècle* (2003) – de Olivier Blanc – ; e, *Olympe de Gouges* (2018) – de Michel Faucheux –, sendo essa última obra de teor mais político e filosófico, é possível fazer uma leitura atualizada e propor novas considerações junto à bibliografia primária da escritora. Uma vez que Olympe de Gouges fora redescoberta, diga-se assim, há poucas décadas somente e sua história tenha sido recrudescida em muito graças à primeira biografia publicada de Olivier Blanc, a produção da dramaturga, seja ela literária, filosófica ou política, segue de difícil acesso. Portanto, pouco republicada em novas edições até a data presente, e quase nulamente em outras línguas à parte o francês, o estudo do seu percurso produtivo tornou-se viável em grande parte, ou senão totalmente, apenas por conta da Biblioteca Nacional da França (BnF), que, há certo tempo, se deu à importante e longa empreitada de digitalizar muitos documentos, primeiras edições e originais

do século XVIII, aos quais se pode ter acesso via Internet,[48] o que oportunizou em maior escala, por conseguinte, o exame e a produção crítica a respeito dessas obras, inclusive daqueles pesquisadores muito distantes de Paris.

Quantitativamente, de acordo com as estatísticas sublinhadas por Christie McDonald em *Femmes et littérature*, ao longo do século XVIII, apenas 88 mulheres escreveram teatro na França. Ao todo, da parte das mulheres, foram produzidas 278 peças – o equivalente a menos de três peças por ano! – das quais apenas 151 foram representadas. Todavia, dentre essas mulheres dramaturgas, constam ainda seis que já escreviam desde o século anterior. Outra informação bastante contundente no que diz respeito à aceitabilidade da dramaturgia feminina é que a grande maioria, 58%, publicou apenas uma peça, isto é, não seguiu – ou não conseguiu seguir – a carreira teatral. E apenas dez escreveram e publicaram mais de cinco, são elas: Félicité de Genlis (1746-1830), 46; Madame de Laisse (1742-1790), 21; Mme. Montesson (1738-1806), 15; Olympe de Gouges, 11; Justine Favart (1727-1772), 9; Marie-Anne Carrelet de Marron (1725-1778), 9; Marie-Anne Barbier (1664-1745?), 8; Françoise de Graffigny (1695-1758), 7; Marie-Jeanne Riccoboni (1713-1792), 7; e Isabelle de Charrière (1740-1805), 6.[49]

Note-se ainda que, em confirmação às críticas de Olympe e das outras mulheres dramaturgas que tentaram submeter uma peça à Comédie-Française e não conseguiram, os números que o teatro apresentou no que diz respeito à aceitação de dramas escritos por mulheres confirmam realmente a preterição. Enfim, esse palco aceitou representar, entre 1717 e 1749, isto é, em 32 anos, apenas três peças de escritura feminina.[50] E até o final do século, desde então, mais 17.[51]

---

[48] Todo esse material tanto textual quanto visual, que forma um catálogo de vários milhões de textos, está disponível gratuitamente a livre acesso e foi concentrado em um portal chamado Gallica, ao qual se acessa pelo link: >www.gallica.bnf.fr/<. Último acesso em outubro de 2024.

[49] MCDONALD, C. “Le dix-huitième siècle 1715-1793”. In RAID, M. *Femmes et Littérature*: une histoire culturelle. Tome 1. Édition électronique. Paris: Gallimard, 2020, p. 705-707.

[50] As três peças foram *Cléarque*, de Madeleine-Angélique de Gomez (1717-1718); *Le Faucon*, de Marie-Anne Barbier (1719-1720) e *Thélamire* de Denise Lebrun (1739-1740). *Ibid*.

[51] TROTT, D. *Bases numérisées et bilans* : pour un survol du rôle des femmes dans le théâtre français entre 1700 et 1789. In: XXVe CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ CANADIENNE D'ÉTUDE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE, 15, 1999, Montréal. Texte de communication. Na comunicação de Trott, faz-se referência a 20 peças ao todo que foram representadas durante o século XVIII, das quais três foram publicadas e montadas antes de 1750.

Ainda no que tange à produção de teatro por mulheres, o recorte de gênero literário também é muito significante, pois há, entre os modelos teatrais, uma discrepância significativa entre os escritores e escritoras. Sucedendo um século marcado por grandes dramaturgos da tragédia, como Corneille e Racine, o gênero trágico foi muito minoritariamente trabalhado pelo sexo feminino. Em contrapartida, a comédia, principalmente após a primeira metade do século, foi o gênero que mais se escreveu, tendo sido publicadas, apenas em 1785, 32. Não à toa, a tragédia, o gênero hierarquicamente mais nobre, não é tido tipicamente como um gênero para mulheres, nem no século XVII, nem posteriormente, no século XIX. Contudo, isso não impede que peças assim ainda sejam produzidas por mulheres, de uma forma ou de outra.

Com efeito, Marie-Anne Barbier, em especial, tem grande destaque no seguimento, tendo escrito quatro tragédias, todas montadas. Mais do que isso, além delas, grandes triunfos, como *Les fêtes de l'été* (1716), uma ópera-balé, e *Le faucon* (1719), comédia. Por conseguinte, no que Olympe se assemelha a Barbier quanto a isso é que, essas peças, de grande sucesso em Paris, como várias outras, também não carregaram o nome de Barbier desde o início, a atribuição dessas composições ao seu nome é feita posteriormente, principalmente no que se refere a *Les fêtes de l'été*, na qual seu nome de fato não constava.[52] Em verdade, seu nome aparece, na maioria das vezes, como colaboradora. Isto é, suas peças tiveram grande repercussão sob a suposta assinatura de Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745), ou, como era conhecido, l'Abbé Pellegrin, e não dela pura e propriamente. Entretanto, Barbier, ela mesma, chegou a ter o seu alcance e conseguiu ser reconhecida pela sua produção dramatúrgica à medida que seu

[52] As tragédias *Arrie et Pétus*; *Cornélie, mère des Gracques*; *Tomyris*; e a comédia *Le faucon* (1719), são assinadas em sua publicação assim: "*Tragédie de Mademoiselle Barbier de Vaux, et de Monsieur l'Abbé Pellegrin*". Em português, o equivalente seria: "Tragédia da Srta. Barbier de Vaux, e do Sr. Abade Pallegrin". No caso da comédia, o nome da dramaturga fica ainda mais menorizado, aparecendo realmente em segundo lugar, da seguinte forma: "Comédia em versos, e em um ato, por Sr. Abade Pellegrin, e Srta. Barbier". Contudo, na antologia publicada de sua obra, em 1723, consta apenas o nome de Barbier como autora. (Cf. BARBIER, M. A. *Les tragédies et autres poésies de Mademoiselle M. A. Barbier*. Nouvelle édition. Paris: Chez Boudouin Jansson Vander Aa, 1723.)

talento e autoria foram também reconhecidos publicamente pelo abade, que comentou o incrível talento e a poesia da dramaturga.[53]

Tal como Olympe, Barbier, desde sua primeira tragédia, *Arrie et Petus* (1702), se bateu contra o roubo de sua glória e contra aqueles que não criam que ela – por ser mulher – pudesse ter escrito as tragédias ou os seus outros textos de tanta sensibilidade. Barbier também recorreu eventualmente a prefácios para se manifestar nesse sentido, bem como se pode ler no seguinte trecho do prefácio da tragédia mencionada:

> Do ponto de vista dos outros, acharam bastante bom e talvez até melhor do que eu tinha imaginado; já que algumas pessoas tomaram a ocasião para dizer que uma mulher não era capaz de fazer algo tão bom assim. Em verdade, eu jamais imaginaria que o que agradou na minha Obra viria a me prejudicar, nem que recusavam às pessoas do nosso sexo o mérito de produzir boas coisas. Sei muito bem que a única forma de elogiarem a minha peça era dizendo que ela estava além do alcance de uma mulher e que isso deve me ser uma lisonja. No entanto, confesso que não estive insensível a essa injustiça e que não pude ver isso sem ficar um pouco contrariada ao quererem enaltecer o fruto mais precioso do meu trabalho. Na verdade, não duvido nada que o pouco de capacidade que os homens acordam às mulheres não tenha dado lugar ao barulho que alguns afetados difundem. Contudo, sem procurar exemplos na Antiguidade, nosso Século nos deu muitas Mulheres sábias para destruir essa prevenção; e eu poderia citar uma infinidade delas para autorizar o que vou dizer. Mas me contento em mencionar aqui excelentes obras em prosa e em verso da Ilustre Mademoiselle de Scuderi, as belas

[53] Após ter sido acusada de não ser dona dos seus textos por um autor do periódico *Pièces fugitives d'histoire et de littérature anciennes et modernes* (1704), Barbier solicita ao crítico do periódico uma retratação e pede, à mesma época, um atestado público sobre a autoria das peças ao abade Pellegrin, que atende prontamente ao seu pedido. Em decorrência disso, é publicado, no mesmo espaço antes utilizado para reduzir sua importância, um mea-culpa, ressaltando o valor e o talento das ideias e do estilo da escritora, com o texto de Pellegrin copiado em seguida, assegurando o posicionamento a princípio errôneo do periodista literário. (MANGEANT, J. "Œuvrer à sa gloire et à celle de son sexe : la carrière littéraire de Marie-Anne Barbier". In: Cycle de conférences et lectures « Autrices oubliées de l'histoire littéraire, de l'époque classique au XXe siècle », 2., 2021, Lyon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jCk-sa0Egic>. Último acesso em set. 2022.) Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo após o imbróglio, em 1748, em *Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à présent*, texto pioneiro em história teatral, escrito pelos irmãos Pierre e Claude Parfaict, a autoria das tragédias ainda é posta em questão, dizendo que ela não era mais do que uma « medíocre colaboradora » – *une piètre colaboratrice*. A propósito, hodiernamente, de maneira curiosa, até esta data, encontra-se, como descrição da autora no catálogo geral da biblioteca nacional da França (BnF), atualizado em 2018, o seguinte : « Autora dramática. – Colaboradora do abade : Pellegrin, Simon-Joseph (1633-1745) ». (Cf. *Bnf Catalogue Général*, 2021. Notice de personne « Barbier, Marie-Anne (1664-1745?) ». Disponível em : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb10613618v>. Último acesso em set. 2022.)

> poesias da Madame la Comtesse de la Suze, da Madame des Houilières, e de sua espirituosa filha, que caminha no mesmo trajeto. Os prêmios da Academia, que se tornaram, digamos assim, prerrogativa das mulheres, a partir de quando duas das que eu acabei de mencionar tiveram as carreiras abertas por lá, são provas incontestáveis do mérito do nosso sexo: e se é preciso adicionar algo mais ao tema do Poema dramático; as Tragédias da Mademoiselle Bernard são recentes demais para serem apagadas da memória dos invejosos da nossa glória. Eles dirão sem dúvida que nós não fazemos nada além de emprestar nossos nomes a todas as Obras que nos foram atribuídas. Mas como os homens nos cederiam uma glória que não é nossa, sendo que eles disputam conosco até mesmo aquela que nos pertence?[54]

Portanto, há indícios suficientes para indicar que o sucesso literário não é, apesar de exceções pontuais, uma prerrogativa das mulheres do setecentos. Os gestos caluniosos contra Olympe de Gouges ao difundirem que ela era analfabeta ou que a autoria de seus textos era de seus secretários, os roubos dos seus créditos por um homem que se apoderou de uma peça escrita por ela, são exemplos disso. Paralelamente, no caso de Barbier, é impressionante que, mesmo tendo um discurso público do abade Pellegrin negando que ele fora o autor das tragédias e dos textos de sucesso, tanto àquela época quanto ainda hoje, contemporaneamente, a autoria da dramaturga aparece de forma contestada.

Entre o seiscentos e o fim do setecentos, houve, como se sabe, uma ascensão da educação do povo, muito por conta do desejo do rei, da institucionalização do teatro e do acesso aos textos reforçado pelo avanço das tecnologias de prensa. Nesse contexto, as bibliotecas familiares cresceram. E os salões, que antes eram ambientes muito privados, passaram a ser importantes pontos de convivência, de cultivo e de debate ao longo desse último século citado. Em meio a tal fortalecimento da ciência e da cultura, o processo de tomada da pluma e da escrita por mulheres se desenhou de forma assaz natural, uma vez que, presumivelmente, lendo mais e presenciando debates políticos e filosóficos, as mulheres da aristocracia e da alta burguesia viriam a manifestar, elas mesmas, algum desejo de produção filosófica ou literária. Ainda que o decoro social prezasse pelo recolhimento em ambiente privado, o sexo feminino escreveria

---

[54] BARBIER, M. A. *Arrie et Petus*. In: *Les Tragedies et autres poesies de Mademoiselle M. A. Barbier*. Nouvelle édition. Leyde: Chez Boudouin Jansson Vander Aa, 1723, p. 8-10. Tradução minha.

quando mesmo para escapar, por meio da imaginação, de tal esfera limitante.[55] Portanto, para o sexo mais cerceado, a escrita tornou-se antes de tudo um gesto de liberdade.

Contudo, muito atreladas à sua biologia, as mulheres demorarão a serem entendidas como capazes de escrever grandes obras, já que, para muitos – como Rousseau, já citado aqui –, para fazer isso, a virtude necessária seria a inversa, ou seja, o grande poder de racionalização, típica, assim entendida à época, ao homem. Essa é a ideia na qual se embasam os argumentos contrários à autonomia e à educação mais profunda e sofisticada das mulheres. Como bem afirma McDonald, "é preciso ser instruída para escrever quando se é uma mulher, e para ser instruída, é preciso ser considerada como capaz de pensar".[56] Então, impedida de ser vista como um ente pensante, tudo que diz respeito ao intelecto e à produção de um saber qualquer que seja é interdito e inatribuível a uma mulher. Em torno disso, criou-se uma ideia falsamente biológica, entretanto muito creditada e difundida, que desde tão cedo barrou a perpetuação da mulher em ambientes políticos e culturais.

Mesmo que a premissa desse "fisiologismo" feminino seja significantemente pujante no impedimento da vivência das mulheres em termos de cidadania,[57] soma-se a isso um efeito agravante. Nesse contexto social, torna-se vergonhoso a um homem que uma mulher, dada as suas "inerentes limitações", possa entregar um trabalho tão bom quanto ou melhor do que o do sexo privilegiado, que seria teoricamente nato para tal ofício. Por conseguinte, a mulher produtora vem a consistir em uma ameaça à estrutura hierárquica dos sexos bem como uma concorrente temível, à medida que escreve. Com franqueza, Louis Sébastien Mercier escreve de forma a resumir esse sentimento:[58]

---

[55] MCDONALD, C. "Le dix-huitième siècle 1715-1793". In RAID, M. (org.). *Femmes et Littérature*: une histoire culturelle. Tome 1. Édition électronique. Paris: Gallimard, 2020, p. 640.

[56] *Ibid.*, p. 633. Tradução minha.

[57] Entenda-se o termo "fisiologismo" não em sua acepção comum em português, mas como uma forma de expressar a ideia problemática de que as mulheres sejam anormalmente mais atreladas ao caráter biológico humano.

[58] Sébastien Mercier (1740-1814) foi um escritor, dramaturgo e jornalista francês, notório por suas críticas sociais e pela obra *Tableau de Paris* (1781-1788), na qual retrata com minúcia a vida cotidiana da capital francesa antes da Revolução. Mercier e Olympe compuseram o mesmo círculo de intelectuais e compartilharam o mesmo contexto cultural da França do final do século XVIII. O

> Se não privamos as mulheres da música, da pintura, do desenho, por que delas privaríamos a literatura? Haveria no homem uma inveja vergonhosa que faria relegar a mulher à ignorância, que é um verdadeiro defeito aviltante. Se um ser sensível recebeu da natureza uma imaginação viva, como furtar-lhe o direito de dispô-lo ao seu grado? Mas eis aqui o perigo. O homem receia ainda haver na mulher uma superioridade qualquer; ele quer que ela possa gozar apenas da metade do seu ser. Ele preza pela modéstia da mulher; melhor dizendo, pela sua humildade, como o mais belo de seus traços; e como a mulher tem mais espírito natural que o homem, este não gosta nem um pouco dessa facilidade de ver, dessa penetração. Ele teme que ela perceba nele todos seus vícios e sobretudo seus defeitos.
>
> Assim que as mulheres publicam suas obras, elas têm, a princípio, contra elas, a maior parte de seu sexo, e, logo, quase de todos os homens. O homem preferirá sempre a beleza de uma mulher ao seu gênio; pois todo mundo pode aproveitar do último.
>
> O homem bem quererá que a mulher possua gênio o bastante para entendê-lo, mas não para que seja demasiado elevada, até o ponto de querer rivalizar com ele e mostrar a igualdade de talento; enquanto o homem exige de sua própria conta um tributo diário de admiração.
>
> Esses sentimentos, escondidos no coração de todos os homens, despertam-se com força quando estão juntos. Por exemplo, as peças que as mulheres dão ao teatro são julgadas com excessivo rigor.[59]

Assim sendo, é visível que a autoria feminina, desde o seu começo, quando as autoras vão em busca de inspiração, encorajamento e patrocínio, até o final, no momento de reconhecimento público do valor literário ou da montagem das peças, isto é, em todas as etapas de formação da carreira literária, é minada, obstruída e coibida. Tão verdade que, como indicam as estatísticas já referidas, as mulheres autoras que conseguiram de alguma forma alcançar a relevância literária e o reconhecimento como mulher de Letras partem de algum modo de um meio que lhes possibilita não se submeter a todos os entraves pelos quais uma mulher anônima teria que passar. Em vista disso, puderam ou chegaram a publicar

---

escritor convergia com Olympe em relação ao uso do teatro e da literatura como ferramentas de crítica social e política, e, em termos, com relação à valorização da mulher na sociedade e o final da escravidão.

[59] MERCIER, L. S. “Femmes – Auteurs”. Chapitre DCCCXLV. In : *Tableau de Paris*. Réimpression de l’édition d’Amsterdam (1782-1788). Tome X. Genève : Slatkine reprints, 1979, p. 333-335. Tradução minha.

sobretudo atrizes, mulheres que desde sempre já frequentavam os salões, ou, como Genlis, por exemplo, que eram de famílias suficientemente abastadas a ponto de gozar de certas influências e não ter dificuldades financeiras nem de montagem. Ainda assim, a produção feminina publicada, mesmo que pela pluma das mais privilegiadas, é praticamente ausente em certos recortes temáticos e de gênero.

O tolerável é que, no máximo, as mulheres escrevam em gêneros de menor destaque, como cartas, quando muito comédias. Entretanto, é interessante perceber que essa limitação por convenção moral, por outro lado, fez com que as mulheres autoras testassem os limites de cada forma literária, transgredindo o espaço que separa, por exemplo, o gênero ensaístico de produção de conhecimento, filosofia, da literatura dita menor. O que se vê amiúde na produção de Olympe e de outras mulheres são temas filosóficos ou aspectos de outros gêneros, como da tragédia, sendo emprestados e trazidos para dentro de seus escritos. Enfim, o poder de escrever rende ao sexo feminino, de qualquer forma, o arbítrio de se manifestar em prefácios, ou colocar entre os diálogos de personagens qualquer coisa que desejarem, seja de forma mascarada ou não.

Não obstante essa liberdade de, com a pluma empunhada, escrever o que bem entenderem, o prosseguimento desses textos geralmente cheios de talento é absolutamente insatisfatório e discrepante em comparação a outros textos muitas vezes medíocres de escrita masculina. Assim, muito em decorrência disso, e a fim de transpassar esses limites impostos ao “belo sexo”, o mascaramento do autor se tornou um expediente típico de autoria feminina, que é, por si, uma forma de se furtar do rechaço avaliativo masculino, desde sempre constatado e acima mencionado por Mercier. Vale lembrar, exemplarmente, que, por mais que a autoria da peça *Zamor et Mirza* tenha sido em algum momento descoberta pelos atores do teatro francês, é de forma anônima e pelas mãos de Molé, um ator, homem, que a peça chega a ser lida e avaliada. Esses recursos de pseudonímia ou anonimato foram utilizados com recorrência pela escritora e ativista, tanto na assinatura de seus textos literários quanto políticos, em espacial aqueles que colocavam sua vida em risco, endereçados a Robespierre.

Olympe, no entanto, não se vê satisfeita com o contexto de subalternidade ao qual ela é relegada, tendo em vista que, nem com a identidade mascarada, seus textos e discursos têm a receptibilidade que teoricamente mereceriam. Não por isso, Gouges não deixou de crescer como mulher do teatro e da política e de se impor perante a sociedade, visando a demonstrar as incoerências das prerrogativas cerceadoras ditadas ao seu sexo. Junto a isso, o que é evidente é que a dramaturga luta para transformar o acesso ao público pelas mulheres, isto é, o direito à cidadania, algo de questão humana.

O feminismo para Olympe de Gouges é uma questão humanista, de direitos humanos, de direitos das cidadãs. Isso é algo que se teoriza em seus textos políticos, como na *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* e em *Le Bonheur primitif*, e que se concretiza em seus panfletos e peças de teatro. É com essa convicção, nesse clima e compasso, que Olympe continua sua vida em combate aos atores da Comédie-Française e, mais tarde, aos tribunais, sem medo da opressão.

Dada a força do seu enfrentamento, era de se esperar, inclusive por ela mesma, que, em algum momento, forças opressoras seriam mobilizadas para barrá-la de fato. A primeira vez que Gouges teve que enfrentar a força da lei em si foi após o prefácio da peça *Le Philosophe corrigé ou le cocu supposé*. Nessa ocasião, os atores da *Comédie*, por meio de uma carta assinada com nome do rei pelo duque de Duras, pediram a prisão da escritora. Todavia, dada a influência dos apoiadores de Olympe,[60] com alguma movimentação, a ativista acaba escapando da Bastilha.[61] Assim, Olympe sai fortalecida desse primeiro embate, agora igualada a grandes personalidades emprisionadas à época.

---

[60] Tendo frequentado os Salões de Paris e se inserido no universo político desde que se mudou para a capital, Olympe de Gouges construiu um círculo de amizades que lhe foi muito precioso, o qual incluía, por exemplo, Jacques Pierre Brissot (1754-1793), jornalista, abolicionista e líder girondino; Madame de Montesson (1738-1806), dramaturga, salonista, e esposa do Duque de Orleans; Fanny de Beauharnais (1737-1813), salonista e mulher de letras; o próprio Louis-Philippe d'Orléans, duque de Chartres e duque de Orléans; Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), influente dramaturgo e escritor; Jean-François de La Harpe (1739-1803), crítico literário, escritor e dramaturgo; Marquis de Condorcet (1743-1794), filósofo, matemático e importante nome para o desenvolvimento dos direitos iguais entre homens e mulheres.

[61] FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018. p. 74.

Diante do entrave jurídico vivido, *Zamor et Mirza*, que tinha data marcada para representação, perde o agendamento naquele palco. Mas, a pressão de Olympe para que sua vez chegasse e a iminência da publicação do texto fazem com que a peça finalmente ganhe uma data final para aparecer no palco francês. Ressalta-se que, normalmente, as publicações das peças são feitas apenas após as representações.[62] Então, pedir a publicação do texto antes da montagem teatral consiste em fazer com que o teatro incorra em riscos e imprevistos, como, por exemplo, a peça ganhar notoriedade pelo seu texto e o público vir a saber que os atores a teriam rejeitado ou dificultado a sua encenação. Assim, é provável que Olympe tenha se servido da imprensa para conseguir convencer o palco francês a dar uma definição sobre a data.

Contudo, na semana da apresentação, a atriz protagonista, Jeanne Olivier (1764–1787), passa mal e falece repentinamente, obrigando que a peça fosse novamente cancelada. Sem se desanimar, a encenação de uma peça sua na *Comédie* passa claramente a ser seu grande objetivo de vida, de forma que Olympe resolve se mudar para morar em frente ao teatro, a fim de que esteja sempre ciente, a partir mesmo até das janelas de seu apartamento, de quais são os textos representados e quais são apreciados pelo público. É então neste momento que Olympe submete à *Comédie* uma peça intitulada *Molière chez Ninon, ou le Siècle des grands hommes* (1788).[63] Entretanto, no dia da leitura desta última, por boicote, ninguém esteve presente.[64]

É apenas nos últimos anos da vida que Gouges embate Robespierre assim pungentemente, como em 1792, quando a escritora convida o revolucionário a ir com ela até o rio Sena para dar um mergulho e assim lavar as manchas que

---

[62] BLANC, O. *Marie-Olympe de Gouges 1748-1793* : des droits de la Femme à la guillotine. Paris: Tallandier, 2014, p. 81.

[63] Essa peça recebeu inicialmente o nome *La Servante de Molière*, mas bem como *Zamor et Mirza*, foi também renomeada, recebendo em seguida o título *Molière chez Ninon, ou le Siècle des grands hommes*, um título mais feminista, percebe-se, refletindo um pouco melhor o discurso de sua autora.

[64] Pouco tempo depois, Olympe consegue que a peça fosse lida, contudo, ela termina recusada quase unanimemente, por 12 votos de 15. (FAUCHEUX, M. Olympe de Gouges. Versailles : Gallimard, 2018. p. 81.)

restaram nele do sangue que ele fizera derramar no dia da Tomada das Tulherias.[65] Entrementes, entre 1789 e 1792, por mais que seus panfletos não assumissem um tom ofensivo nominalmente, Olympe, ainda com muita força, bradou contra diversas injustiças. Exemplarmente, denunciou a hipocrisia da falsa e pretensa neutralidade da *Declaração dos direitos do Homem e do Cidadão* de 1789, afirmando que essa carta, na verdade, não tratava dos direitos de todos os seres humanos, mas apenas dos dos homens.[66] Por mais que sua produção teatral saia um pouco do seu foco em vista da erupção política, Olympe continua, ainda assim, a submeter, publicar e apresentar peças sempre ligadas às suas principais pautas, o feminismo, humanismo e os abusos das classes superiores até 1793, o ano de sua morte.[67]

O drama *Le couvent ou les vœux forcés* (1792) forma um diálogo interessante com o romance *La religieuse* de Denis Diderot,[68] de maneira que ambos os textos se sirvam do silêncio como registro de linguagem e contexto para

---

[65] No cenário político que se forma a partir de 1792, os Montagnards entram em radical enfrentamento aos moderados, Girondinos, que, sob o ponto de vista dos primeiros, colocavam em risco os ideais republicanos, ao passo que os últimos queriam tirar Robespierre e Marat da Assembleia geral. No dia 5 de novembro, respondendo às acusações feitas contra ele e sobre sua relação com Marat, Robespierre ganha a opinião pública na tribuna. (OBLIGI, C. "Chapitre IV – Les débuts de la Convention (1792-1793)". In: *Robespierre*. Paris: Belin, 2016, p. 91-108).
Na manhã seguinte à sessão da Assembleia, Olympe expõe o seu cartaz *Pronostic sur Maximilien Robespierre par un animal amphibie. Portraict exact de cet animal*, cujo texto vem a ser publicado em seguida junto a *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre adressée à Jérôme Pétion, Président de la Convention*, numa única brochura. Ambos os escritos são repletos de ironia e ofendem pessoalmente o político. O último é a ocasião na qual ela relembra o massacre de dez de agosto, o dia do assalto às tolherias que rendeu cerca de 600 mortos, imputando-lhe parte da culpa e dizendo: "Por conseguinte, eu te proponho tomar comigo um banho no Sena. Mas para te lavar completamente das manchas que te recobrem desde o dia 10 de agosto, nós prenderemos bolas de 16 ou de 24 [kg] aos nossos pés e nós precipitaremos juntos para dentro das águas! Sua morte acalmará os ânimos e o sacrifício de uma vida pura desarmará o céu." (GOUGES, O. *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre adressée à Jérome Pétion par Olympe de Gouges [suivi de] Pronostic sur Maximilien Robespierre par un animal amphibie. Portraict exact de cet animal.* [s.n.]. Paris, 1792. Disponível online pela Bibliothèque nationale de France [BnF] através do link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42621w/f1.item.texteImage>. Último acesso em set. 2022. Inclusão e tradução minhas.)

[66] VIENNOT, É. *Et la modernité fut masculine*: La France, les femmes et le pouvoir 1789-1804. Paris: Perrin, 2016, p. 91-92.

[67] As peças publicadas após 1789 foram as seguintes : *Le Marché des Noirs* (1790), *Le Nouveau Tartuffe ou l'École des jeunes gens* (1790), *La Nécessité du divorce* (1790), *Le Couvent, ou les Vœux forcés* (1790), *Les Rêveries de Jean-Jacques ou la mort de Jean-Jacques à Ermenonville* (1791), *La France sauvée ou Le Tyran détrôné* (1792), *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les Vivandiers* (1793) e *Le Prélat d'autrefois, ou Sophie et Saint-Elme* (1794, póstumo).

[68] Escrito em 1780, mas publicado apenas postumamente em 1796.

mostrar os excessos da instituição religiosa, representados sobretudo de forma pantomímica. Porém, em contrapartida, o texto de Olympe incute em sua peça um teor político que o filósofo não propõe. A ativista constrói no protagonista, o padre — que aparenta ser uma metonímia do abade Gouttes —, um personagem feminista e verdadeiramente patriota, bem como se fosse um verdadeiro atuante em prol dos direitos civis, que expressa a urgência de reformas das instituições monarquistas e das liberdades dos cidadãos.

É importante observar que, a essa altura, Olympe parece compreender e aceitar, em certa medida, que em sua época não haverá como fugir da exclusividade do protagonismo masculino, caso quisesse ser ouvida e representada. Assim, ela utiliza o personagem do padre, isto é, um homem, e não uma freira — ou uma religiosa, de forma mais vaga, como colocou Diderot —, para propagar suas ideias. E foi dessa forma que conseguiu grande sucesso com a peça citada, chegando a mais de oitenta representações, realizadas tanto em Paris quanto no interior.[69] Mas, de fato, com a queda da Bastilha, e a insurreição do povo, com a tomada das Tuileries (1792), o papel político e social de Olympe se sobrepõe aos seus outros campos de atuação.

Olympe acredita convictamente que o melhor modelo político possível, e o único possível, é o de uma monarquia constitucional, ou seja, uma forma moderada entre o Antigo Regime e a república. É em textos políticos como *Lettre au peuple, ou Projet d'une caisse patriotique, par une citoyenne*, este publicado em 1788, às vésperas dos Estados Gerais; em *Action héroïque d'une Française, ou la France sauvée par les femmes* (Setembro de 1789); e em *Remarques patriotiques, par la citoyenne, auteur de la « Lettre au peuple »* (Dezembro de 1788), um seguimento à primeira, que a ativista usa todas as letras para afirmar, sem torneios, suas convicções políticas e explicações sobre a importância do envolvimento e da escuta das mulheres. Junto a isso, Olympe, como mulher política, também não deixa de propor soluções para a crise vivida na França, tanto em vista do momento

[69] É verdade que, na data da publicação e apresentação dessa peça, a censura que impedia a encenação em outros palcos já estava enfraquecida, o que facilitou a difusão e o acesso público (BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 138).

financeiro quanto social, convidando a todos, dentre as ideias que teve, a pagar um imposto voluntário, a abrirem casas para os trabalhadores no inverno, entre várias outras reformas sociais, passando inclusive por uma redistribuição das terras.[70] Em mais de uma dezena de textos políticos publicados entre 1789 e 1790, Olympe torna evidente a ligação entre o feminismo e o humanismo, então sua principal pauta, que envolve o pensamento político, filosófico e social. De Gouges acredita veementemente que a política feminista, as mulheres, podem salvar e revolucionar a França. Sem isso, bem como a própria Olympe já demonstrara em peças como *le philosophe corrigé* e em diversos panfletos — ou mesmo em seu texto mais célebre, a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791) —, a igualdade requerida na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* seria apenas uma hipocrisia.

Diante do contexto em que apenas homens podiam se qualificar como cidadãos e políticos, para Olympe, não há outra opção senão performar também o sexo masculino. Assim, é bem como se o caminho para defender os direitos das mulheres fosse se tornando um pouco homem a fim de poder ocupar um lugar no qual sua voz pudesse ecoar e ser ouvida devidamente. Ou então, a escritora, por outro prisma, acaba encontrando um terceiro lugar de ser, que evita o masculino, mas que também nega o sexo ao qual restrições são impostas. E é só assim que Olympe consegue defender os direitos igualitários em prol de que as mulheres tenham também direito à cidadania. É paradoxal que Olympe precise deixar de ser inteiramente mulher, precise adotar uma forma "andrógina", para fazer avançar os direitos do belo sexo.

Assim como os argumentos rousseauistas supostamente biológicos são utilizados como armas contra a liberdade das mulheres, Olympe de Gouges parece, em certa medida, também recorrer a esse caminho da biologia e da fisiologia para dizer o contrário. No título dessa brochura que cito abaixo, Olympe – ali assina Polyme – se diz um animal anfíbio, de maneira que, pelo próprio discurso da escritora, se entende seu valor metafórico. O anfíbio, *grosso modo*, é um animal que performa seu nicho em dois universos ditos distintos e afastados e

[70] FAUCHEUX, M. Olympe de Gouges. Versailles : Gallimard, 2018. p. 81.

que deriva fisionomicamente, nem peixe, nem réptil. Assim se vê a escritora, não como um peixe fora d'água, mas como um ser já bem adaptado ao ambiente da política e da tribuna. Esse caminho adotado passa a ficar mais claro em seus textos de enfrentamento a Robespierre, como na brochura *Pronostic sur Maximilien de Robespierre par un animal amphibie* (1792), assinada anonimamente por "Polyme", cujo trecho traduzo a seguir:

> Eu sou um animal singular; não sou nem homem nem mulher. Tenho toda a coragem de um e, às vezes, as fraquezas do outro. Possuo o amor pelo próximo e a raiva que só eu sei. Sou orgulhoso, simples, leal e sensível.
> Nos meus discursos, pode-se encontrar todas as virtudes da igualdade; na minha fisionomia, traços da liberdade; e no meu nome, algo de celeste.
> De acordo com a descrição, que aí não se encerra, mas que também não é lisonjeira, podem acreditar nas minhas palavras.[71]

Como também na carta seguinte, *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre, adressée à Jérôme Pétion* (1792), na qual Olympe já aceita os riscos jurídico-políticos de afrontar uma figura tão imponente e radical, e abandona o anonimato:

> Sou eu, Maximilien, que sou o autor do seu prognóstico; eu, digo, Olympe de Gouges, mais homem que mulher. Você daria a vida, você diz, para buscar a glória e a felicidade da nossa pátria. (...)
> Vejamos, Robespierre, dê-nos a sua palavra, entregue o seu país. Se minha vida bastar para que você o faça, estou pronta a dá-la pela minha pátria.[72]

Entretanto, a força "biológica" que a escritora procura não se limita unicamente à metáfora do anfíbio ou ao se declarar "mais homem que mulher" como forma de defesa e escape aos ataques que tentam limitá-la ao ambiente privado. Na carta que escreve à rainha Maria Antonieta, esposa de Luís XVI, que leva junto a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, em um trecho intitulado

---

[71] GOUGES, O. *Pronostic sur Maximilien de Robespierre par un animal amphibie*. Bibliothèque Nationale de France : Paris, 1792, p. 6.
[72] GOUGES, O. *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre, adressée à Jérôme Pétion*. Bibliothèque Nationale de France : Paris, 1792, p. 8.

“Os direitos da mulher”, Gouges recorre igualmente à biologia e ao reino animal para mostrar que, na essencialidade da natureza, a distinção entre os sexos não é tão demarcada como queriam que fosse. O trecho é o seguinte:

> Retorne aos animais, consulte os elementos, estude os vegetais, enfim, olhe todas as modificações da matéria organizada e renda-se à evidência, quando lhe ofereço os meios de fazê-lo. Procure, pesquise e distinga, se você puder, os sexos na administração da natureza. Em toda parte, você encontrará os sexos confundidos, em toda parte eles cooperam com um conjunto harmonioso para essa obra prima imortal.

A adesão a características culturalmente masculinas por parte de uma mulher, ou o contrário, é algo que se manifesta em suas peças, em especial no personagem do padre, em *Le Couvent, ou les Vœux forcés*, que cumpre um papel de sensibilidade com um discurso de defesa e em prol da tomada de direitos das mulheres. Não só, essa atribuição de traços típicos de cada sexo ao sexo oposto aparece em outras composições também, como na peça *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers* (1793), em que há, por exemplo, seis mulheres dispostas a dar a vida pela liberdade e pela revolução, entre as quais duas são de fato soldadas. Semelhantemente, tal problematização da feminilidade aparece também em peças com personagens não-ficcionais, como em representações de Ninon de l’Enclos, que vive uma vida galante e liberta.

Enfim, a problemática de gênero transpassa e transborda sua obra teatral. Em suma, Olympe propõe como ideia um feminismo culturalmente universalista e abrangente, isto é, sua pauta não se restringe apenas em tornar possível que mulheres sejam tão cidadãs e libertas quanto homens e que esses últimos tenham a liberdade de aderir aos traços típicos femininos. Essa adesão e amplitude de fato são representadas, por ela e no seu teatro. A escritora delineia suas composições de forma que as mulheres gozem de prestígio e destaque desde o primeiro ato até o final. Sem perder o protagonismo, o ensinamento moralizante, principalmente em seus dramas – e nem tanto nas comédias –, ocorre quando um fato trágico deixa de acontecer graças à atuação da personagem feminina e à colaboração entre mulheres e homens.

A escrita, para Olympe, e talvez por isso ela tenha se dedicado por toda a vida a esse ofício, é uma forma importante de projeção ao público por meio de uma voz que não é anunciadamente feminina nem masculina, entre as quais ela pode até mesmo transitar servindo-se de pseudônimos ou de assinaturas. Combinado a isso, no gênero teatral, ademais, torna-se inclusive possível projetar uma realidade e pessoas que assumam características que vão além das convenções praticadas no universo fora da ficção. Por fim, jogando em prol da escrita e contra a fala, há ainda a se considerar a vantagem de se poder optar entre assinar com o nome falso ou não, artifício ao qual a escritora apelou diversas vezes para se esquivar dos tribunais e da perseguição que sofria.

2.2. A inserção na cena teatral

A produção e atuação política mantida por Olympe de Gouges mistura-se com sua inserção na cena teatral, que foi, se não tanto quanto, ainda mais conturbada que seu percurso de luta em nome de sua filosofia e de suas pautas sociais. A complexidade e as atribulações que se observam em ambos os trajetos da ativista-dramaturga indicam a existência de uma constante em sua vida: a obstrução aos seus direitos e a subsequente necessidade de luta fervorosa por reconhecimento seja qual for sua atuação. Tanto a combatividade quanto a rejeição foram, como dito anteriormente, ingredientes importantes para o estabelecimento de Olympe como uma mulher-personagem, temperada com quês de miticalidade, isto é, de potencial mítico. A resignação e tenacidade da escritora foram, portanto, fundamentais diante de seu contexto de vida. Tais traços de seu caráter não são visíveis apenas na sua luta política, mas também teatral. A inserção de Olympe de Gouges na cena teatral se dá desse mesmo modo, de maneira fortemente atribulada, requerendo da dramaturga a mesma força e ímpeto daquela mulher pungente que se impôs no âmbito político.

Além de localizar as dificuldades pelas quais uma mulher devia passar para se estabelecer no universo artístico do setecentos de forma mais precisa, a investigação de como se deu a inserção de Olympe de Gouges na cena teatral permite inferir uma unidade de estilo da escritora ao longo da produção de sua obra. Em seu teatro, de maneira ampla, fusionaram-se seus aspectos biográficos

com suas questões éticas, o que resultou artisticamente nas tramas desenvolvidas e em seus personagens, que, não raro, são representações de pessoas reais que ela conheceu ao longo da vida ou pela leitura de memórias. Assim, não é apenas dela mesma que ela cria representações, mas também de outras personalidades. Embora criar personagens literários a partir de pessoas que vivem ou que viveram não seja uma característica típica apenas dessa dramaturga, esse traço literário, como se pode ver ao longo de sua produção, é bastante particular de sua obra.

As dificuldades de entrar para o mundo artístico podem ser observadas desde o início, como uma decorrência, em primeiro lugar, de suas próprias origens. Embora sua família em Montauban não tivesse grandes condições financeiras nem um nível de instrução privilegiado, Olympe passou a se cultivar à medida em que pôde começar a assistir a peças de teatro e ir a Paris, onde pôde frequentar salões e participar da alta sociedade. Foi nessa época que decidiu mudar seu nome, passando a utilizar Olympe de sua mãe; e Gouges, como uma alteração do nome "Gouze" de seu falecido pai. Junto aos dois nomes, Marie decidiu incorporar o "de", uma partícula que traria um quê de nobreza a si.[73]

Na capital, seu rumo se estabeleceu de vez a partir do momento em que Olympe começou a se envolver progressivamente com artistas, escritores, filósofos e pessoas importantes da alta-sociedade. Dessa forma, obteve certo reconhecimento social e motivação para produzir seus próprios textos. Encorajamento esse que partiu especialmente de Madame de Genlis (1746-1830),[74] sobrinha da marquesa de Contesson (1738-1806), que promovia salões em sua casa. Foi nesse ambiente que Olympe de Gouges se lançou como dramaturga e criou sua própria trupe de teatro amador se servindo do mesmo espaço em 1780 para apresentar suas primeiras peças, a princípio de maneira privada.[75]

---

[73] *Ibid*., p. 32-33.

[74] Félicité de Genlis ou Madame de Genlis foi uma romancista, dramaturga, memorialista, pedagoga, e amiga de Olympe de Gouges. Ela incentivou Gouges a escrever e mostrou os caminhos necessários para que trilhasse sua carreira como mulher de Letras. Félicité de Genlis tem uma obra vasta sobre o uso do teatro para a educação e também é adepta à luta pelos direitos das mulheres e pelo reconhecimento delas enquanto escritoras, tendo entre seus textos de destaque *Théatre à l'usage des jeunes personnes* (1785), *Théatre d'éducation* (1813) e *La Femme Auteur* (1802).

[75] FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018, p. 48-50.

Outra personalidade importante para Olympe de Gouges, que a inspirava e lhe servia de modelo, é Ninon de L'Enclos (1620-1705).[76] Embora a tenha conhecido apenas por meio de memórias, a figura da escritora representava quase tudo que Olympe queria: a liberdade das mulheres, a criação e produtividade literária e o reconhecimento político. O que é interessante é que personagens do mundo das artes como Ninon de L'Enclos, Molière e muitos outros aparecem de alguma forma como influência para Olympe de Gouges e são revividos como personagens teatrais em sua obra, como se os homens e mulheres de relevância sobretudo artística se metamorfoseassem em entes literários. Talvez fosse mesmo esse o desejo de Olympe: ser uma personagem a ser retratada literária e historicamente, plena de suas próprias características e ideais, ao lado de L'Enclos e Molière. A propósito, Gouges escreve uma peça dedicada à primeira, na qual consta a personagem Olympe, que vai a um salão da cortesã ver Molière e pede para que ela a aceite em sua trupe.[77] Essa peça é importante na obra e na vida de Olympe por conta do porquê de ela ter sido feita e pelo que ela encena.

A autora escreve *Molière chez Ninon* primeiramente porque deseja ter uma peça representada na Comédie-Française. Contudo, sua relação com os atores do teatro já havia se desgastado muito devido aos imbróglios com suas peças anteriores, *Zamor et Mirza* – apresentada à leitura dia 28 de junho de 1785 – e *Le Mariage inattendu de Chérubin*, entregue a Beaumarchais poucos meses depois. À ocasião, a última foi fortemente criticada pelo escritor e diplomata francês em termos de talento, moralidade e ordem. Contudo, quando Olympe dá a saber que doaria a peça para ser representada no teatro italiano, Beaumarchais e a Comédie-Française proíbem o teatro e ela de fazerem isso. Esse episódio rende, aliás, uma brochura em que a dramaturga ataca veementemente o criador de *Mariage de Figaro*. Enfim, a contragosto dos *comédiens* e de Baumarchais, a peça *Le Mariage inattendu de Chérubin* acaba sendo publicada junto com outros textos

[76] Ninon de L'Enclos foi uma salonista, escritora e mecenas das artes, tida como um símbolo de aristocrata cultivada e rainha dos salões parisienses. (Cf. HOUDARD, S. « Ninon de Lenclos, esprit fort dans la compagnie des hommes ou de la difficulté de concevoir la maître de philosophie ». *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], jan., 2010.)

[77] GOUGES, O. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* : pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1788.

de Olympe e lido à época em vários salões parisienses. A impaciência de Olympe para que o seu espetáculo fosse representado, o constrangimento criado pelo presente que enviara aos atores para acelerar a montagem da sua peça e o próprio tema de *Zamor et Mirza* foram as razões fundamentais para a complicação de Olympe com os atores responsáveis pelo palco francês.

Isto posto, a apresentação do texto teatral *Molière chez Ninon* à *Comédie* consistia, em primeiro lugar, numa proposta delicada de reconciliação com aquela comissão, já que, para a dramaturga, a inimizade dos atores daquele palco não era algo desejável, tendo em vista que um dos seus maiores sonhos era justamente ter uma peça lá apresentada. Ter um texto seu montado no palco francês representava, afinal, um passo importante para que obtivesse o reconhecimento como mulher das Letras. Com efeito, Olympe lança mão de todo seu talento e do seu repertório teatral a fim de escrever um texto que não deixasse dúvidas sobre a qualidade e o interesse que continha, e que por fim deveria ser amplamente apreciado pelos atores. Nesse sentido, a escolha de colocar Molière entre os protagonistas da peça e marcá-lo em seu título parte de Olympe como símbolo de sua consideração ao patrono da comédia, ao passo que, sabida a importância e apreciação do reconhecido dramaturgo também por parte dos atores da *Comédie*, o falecido escritor e fundador do palco francês foi pensado para ser o ponto conciliador entre ambas as partes. Essa vontade se evidencia pelo prefácio publicado à peça, no qual Olympe diz o seguinte:

> Há pouco minha imaginação me trouxe à base do *Molière chez Ninon*. Confesso sinceramente que foi em um sonho que eu terminei de fazê-lo. Eu mal acabei de definir o tema, entusiasmada comigo mesma, sumiram da frente dos meus olhos os maus encaminhamentos da *Comédie*. Em prol de Molière, esquecê-los-ei todos, imaginava que a *Comédie*, por sua vez, teria o maior interesse na peça que ela deve apresentar, aquela que eu ia lhe oferecer, que trazia um nome sagrado a ela.[78]

Não apenas o título e os personagens, o gênero da peça e o tema definido também foram cautelosamente planejados para que *Molière chez Ninon*

[78] GOUGES, O. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* : pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1788, p. 1-2. Tradução minha. Grifos meus.

caminhasse nesse mesmo rumo de conciliação. Ao contrário dos dramas de gênero sério que Olympe vinha escrevendo, com desenvolvimentos que se aproximavam da tragédia, como foi o caso de *Zamor et Mirza*, explorando temas assaz controversos; em *Molière chez Ninon*, Olympe propõe um drama ainda mais verossímil, mas muito inspirado na literatura galante do século XVII e XVIII, isto é, tratando temas amorosos – os amantes que rodeavam a cortesã – e pintando belos quadros teatrais no palco.[79]

O texto teatral em si parte exatamente das memórias pelas quais Olympe teve acesso a Ninon, *Mémoires sur la vie de Mademoisselle de l'Enclos* (1751), de Antoine Bret (1717-1792). Aliás, a peça conta com passagens diretamente transcritas das memórias de Bret. Contudo, apesar de o texto teatral ser clara e fortemente inspirado no livro de 1751, Olympe reorganiza os fatos apresentados lá de forma que caibam e formem uma peça de teatro. Por outro lado, *Molière chez Ninon* não é uma peça que segue o roteiro comum de uma peça de teatro trágico ou de comédia, ou seja, com uma introdução com exposição do contexto e dos personagens, desenvolvimento com apresentação do conflito central, golpes teatrais e, por fim, desfecho. Bem como já é indicado desde o título, a peça quase documental de Olympe é episódica. Assim, Olympe reúne e organiza fatos relevantes da vida de Ninon costurando-os de forma a serem sustentados por um fio narrativo mais ou menos forte que dá conta de estabelecer um começo, meio e fim, mas sem uma única trama central, ou seja, com atos mais independentes uns dos outros.

Em verdade, por mais que o texto seja uma adaptação de memórias já escritas, Olympe faz muito mais do que reunir, reorganizar e adaptar os episódios respeitando um formato teatral tipicamente aceito pela Comédie-Française. A dramaturga também cria anedotas envolvendo Ninon, ausentes no livro fonte, e se retrata como personagem na peça. Além disso, é claro, propõe a inclusão de Molière, que, entre os protagonistas, acaba ficando à sombra da salonista em termos de aparições e tempo de fala.

---

[79] GRIHARD, C. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes*: pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Texte présenté, établi et annoté par Céline Grihard. Mémoire de maîtrise – Université Paris IV-Sorbonne. Paris, 2013-2014, p. 23.

Em si, a peça é estruturada em dez episódios mais ou menos destacáveis,[80] que são costurados por três fios condutores narrativos: a vida galante de Ninon, o desaparecimento de Des Yveteaux e as questões de Olimpe – na peça, Olympe de Gouges, enquanto personagem, aparece assim, grafada com "i". Enfim, em vista dessa base temática, a escritora demonstra com a peça seu talento e cultura teatral ao mesclar habilmente a literatura galante com comédia, balé e comédia pastoral. Assim, Gouges mobiliza diversas inspirações, dialoga e faz referências a obras como *Le Bourgeois gentilhomme*, do Molière, e a romances pastorais como o *Berger extravagant* (1628), de Charles Sorel (1602-1674). Junto a isso, a escritora lança mão de técnicas que se cristalizaram sob a pluma de Molière e de Corneille, como a *mise en abyme*.[81]

Esse expediente em particular se observa no segundo ato, o único que se passa fora da casa de Ninon, no qual é representada a "loucura de Des Yveteaux". Nessa parte, é a salonista quem o visita. Trata-se de uma comédia pastoral que é introduzida por Olympe em meio ao estilo galante da peça. Des Yveteaux é um personagem louco de amor, mas que deseja viver sua paixão por meio da vida campestre. Assim, ele se veste de pastor e pede aos outros personagens, Dupuis, que é a mulher amada, e os criados, para fazerem o mesmo. A situação imaginada pelo primeiro é que ele e o seu amor devem superar problemas para se casarem. Em tom de comédia e acompanhado de música, o personagem Des Yveteaux conta como ele gostaria que as cenas fossem

[80] São eles, de acordo com Grihard, o episódio do Grand-Prieur, dos versos de Scarron, do Des Yveteaux, da querela entre o Marechal d'Estrées e o Presidente d'Effiat, do isento, da anedota sobre a Madame de Villarceaux, do Gourville e sua gaveta, da visita da Rainha Christine, do bilhete de La Châtre, e do Conde de Fiesque. (*Idem.*)

[81] *Mise en abyme* é um procedimento artístico muito observado em todo tipo de arte, que compreende, basicamente, a representação de algo dentro daquilo mesmo. No teatro, esse expediente é mais visto em sua forma "teatro dentro do teatro", de forma a se apresentar uma encenação secundária vinculada à primeira dentro do palco (Cf. "Mise en abyme" em PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 245). Usos clássicos do recurso de *mise en abyme* ou "teatro dentro do teatro" estão nas peças *Illusion comique*, de Corneille (1636), e *Le Malade imaginaire*, de Molière (1673). No primeiro caso, por exemplo, muito resumidamente, um pai (Pridamant), em busca de seu filho perdido, dialoga em uma gruta com um mágico (Alcandre), que lhe mostra a vida que seu filho levou ao longo dos últimos dez anos longe de casa. Ao mostrá-lo e à medida que tal ação secundária é representada, formam-se camadas de profundidade teatral, de forma que haja uma encenação dentro da outra.

representadas para que a peça pensada por ele se constituísse como uma comédia pastoral.[82]

Por mais que Olympe enquanto personagem não participe do segundo ato, as duas tramas que ela insere na peça vêm logo ao final do primeiro,[83] estruturado em torno de uma visita a Molière na casa de Ninon – *Molière chez Ninon* –. Nenhuma das anedotas nas quais ela se inclui possui correspondência com o que é contado por Bret originalmente, isto é, Olympe cria essa personagem para a qual dá o seu nome e as intrigas subsequentes que animam a encenação. A primeira é que ela, admiradora dos dois e apaixonada por teatro, pede para ser aceita na trupe do dramaturgo; e a segunda é referente a um tema amoroso. A jovem "Olimpe" ama o filho natural de Ninon.[84, 85] Contudo, seu pai, M. de Chateauroux, não aceita que ela se case com o rapaz, já que ele não sabe quem são os pais. Logo, aproveitando o ensejo, Olympe pede a Molière e Ninon para intervirem e falarem com o seu pai a fim de convencê-lo. Isso acontece ao passo que as outras duas tramas também se desenvolvem. Contudo, a resolução se dá apenas no último ato do texto. Em termos estruturais, Olympe acaba fundando em si, no seu personagem, um papel importante, já que ela mesma constitui o fio narrativo que perpassa toda a peça. Praticamente, nesses episódios em que Olympe participa, a impressão que se tem é de que há uma troca de protagonismo, de modo que nem Molière nem Ninon ficam à frente no texto, mas sim Olympe.

Assim, essas tramas descritas, os temas de Olimpe, Des Yveteaux e os amores de Ninon, compõem a centralidade da peça, que se costura pelos

---

[82] Esse episódio é correspondente a um trecho das memórias contadas por Antoine Bret, que, vale saber, foi um escritor fecundo, autor de comédias musicadas, óperas e pastorais. Portanto, o estilo pastoral não parte unicamente de uma vontade e inspiração de Olympe alheias à história de Ninon, mas sim do próprio autor das memórias a partir das quais a escritora levanta o seu texto e da pessoa Des Yveteaux, que era um amante do bucolismo. Nessa perspectiva, apesar de o tom aplicado nesse trecho da peça ser de comédia e parecer caricatural, com personagens se fantasiando de pastores, em se tratando de Nicolas Vauquelin Des Yveteaux (1567-1649), há pouca ficção ali. Relata-se que esse poeta tinha, de fato, gestos muito correlatos.

[83] Cenas IX, X, XI e XII.

[84] Por "filho natural" – *fils naturel* –, compreenda-se: filho que não é fruto de um casamento.

[85] É curioso que, na parte prologal dedicada à apresentação dos personagens, Olympe aparece assim com "y", e no decorrer da peça, com "i". Talvez essa seja uma pista deliberadamente oferecida por Olympe ao leitor de que uma representa a outra. Por outro lado, esse afastamento e aproximação entre as duas desperta a curiosidade de entender o que significaria esse duplo, isto é, por que e no que ambas se diferenciam.

personagens que a percorrem. Muito embora não haja, como observado, uma trama central, o trabalho da escritora consegue sustentar um começo, um meio e um fim, à medida que tais conflitos se resolvem todos no final da composição.

No entanto, no que concerne ainda ao protagonismo, não obstante o título com o seu nome, é como se Molière tivesse sido posto mais como um elemento de atratividade ao público leitor e espectador do texto do que tenha sido realmente o personagem a quem a peça é dedicada, uma vez que, apesar de ocupar o segundo lugar entre os personagens que têm mais falas, o dramaturgo nunca é de fato o centro da ação, por mais que participe de todas as intrigas e esteja presente nas cenas junto a Ninon. Visto de outra perspectiva, cabe dizer que Molière se faz presente pela inspiração, pelos recursos técnicos retomados de seus trabalhos, pelas referências feitas a suas peças e pelo tom cômico ou, senão, pelo gênero de comédia que a peça toma em contraponto às outras que Olympe escrevera até então. Em verdade, é claro que Molière abrilhanta a obra da dramaturga e traz complexidade a ela. Todavia, o nome do dramaturgo no título vende uma personalidade da qual se espera o protagonismo justamente por seu nome estar ali, de sorte que, ao termo da peça, essa impressão projetada pelo leitor espectador não se concretiza ou, ao menos, não é entregue bem assim.

Por fim, fica evidente que *Molière chez Ninon* é um trabalho levado muito a sério por Olympe de Gouges, que se empenha genuinamente para tocar o gosto dos leitores da *Comédie*. Nesse sentido, é preciso sublinhar a acuidade da escritora no que se refere ao gênero, pois, não obstante seu texto tenha a sua originalidade como composição, a dramaturga não faz jogos experimentais nem desafia limites de decoro, de tema ou de qualquer outro critério que pudesse colocar o interesse de sua peça em questão.

Aliás, algo que atesta tal intenção é o nítido respeito que ela tem à unidade temporal. Efetivamente, é notório que a norma temporal vigente é levada muito a sério pela dramaturga, pois ela propõe o texto de forma que os fatos teatrais transcorressem em um espaço de tempo precisamente equivalente a 30 horas.[86] Olympe demonstra – faz questão de demonstrar – que está ciente de tal

[86] Seguindo a postulação de Aristóteles, na *Poética*, convencionou-se classicamente que uma tragédia poderia durar o tempo relativo a uma revolução solar, isto é, 24 horas, ou pouco mais que

rigor temporal ao marcar explicitamente a passagem do tempo no texto teatral. Isto é, ao longo dos atos, os personagens fazem menção ao horário e à passagem do dia, situando em que momento da jornada cada episódio transcorre.

Além disso, Olympe se aplica em fazer indicações de *mise en scène*, sugerindo aos atores da *Comédie* quem poderia fazer cada papel. Entretanto, apesar dos esforços empregados pela dramaturga, nada fez com que os *comédiens* reconsiderassem a autora. Então, formando grande maioria, a peça foi rejeitada.[87] Na verdade, mais do que isso, é relatada certa displicência dos leitores para com o texto apresentado por Olympe, bem como se lê tanto no prefácio quanto no posfácio da peça. Junto à última parte, Olympe ainda anexa à versão impressa de *Molière chez Ninon* os boletins da *Comédie*, que atestam e justificam brevemente a não recepção da peça como também cartas que ela escreveu aos atores. Trechos que são representativos do comportamento insensível dos atores diante da leitura são, no prefácio e no posfácio, respectivamente:

> Quarta-feira, chego à Comédie antes das onze horas, soa uma hora e os treze ainda não haviam chegado; houve o pretexto de que a viagem a Versalhes lhes fizera dormir tarde: enviaram vários Meninos de Teatro para saber se aqueles senhores estavam acordados e se viriam à leitura; (...) Os Comédiens correram que nem lobos dessa leitura e chegaram em fila, como cordeiros assim que eu saí. O honesto M. Florence disse ao meu filho, sem poder se contrariar, que havia prometido nunca mais estar em uma

isso (ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 47). Essa determinação foi estendida à comédia e, muito mais tarde, em 1660, relida e restabelecida no terceiro *Discurso* de Corneille, que, com base no texto aristotélico, diz: "aproveitando da licença que dá esse filósofo [Aristóteles] de exceder um pouco, estendê-los-ia sem escrúpulos a trinta" (CORNEILLE. *Trois Discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires, dossier, bibliographie, glossaire et index par Bénédicte Louvat et Marc Escola (ebook). Paris: Flammarion, 2021, p. 105. Tradução e inclusão entre colchetes minhas). A questão propriamente dos moldes teatrais e das configurações de gênero no século XVIII serão tratadas mais adiante, no próximo capítulo desse estudo.

[87] Ao todo, dos 13 votos representados pelos boletins, constam nove recusas, duas aceitações mediante correção e uma única aceitação. O último boletim não é replicado por Olympe no posfácio. Após o 12º, ela diz: "Não tive a curiosidade de saber se chegaria a ter metade de um quarto dos votos, pedi para o M. de la Porte me dispensar de ler o 13º." (GOUGES, O. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* : pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1788, p. 201. Tradução minha). De la Porte, ou Delaporte, foi secretário da Comédie-Française. (RAZGONNIKOFF, J. "Copistes et secrétaires-souffleurs à la Comédie-Française au dix-huitième siècle, de Saint-Georges à Delaporte". *Journal for Eighteenth-Century Studies*. v. 32, n. 4, 2009)

> leitura minha. Isso manifesta a conspiração que a Comédie trama há muito tempo contra mim.[88]
>
> A leitura foi interrompida do começo ao fim com todos rindo ou cochichando ao colega ao lado, a Cena de Ninon com a Rainha Christine provocou bocejos que terminaram esse Ato silenciosamente; pois, sem exagerar, três quartos e meio do Comitê dormiam. (...) infelizmente, uma maldita porta de trás, pela qual os Comédiens passam sempre, não conseguia se manter fechada; todo mundo se levantou um por vez para tentar fechar de novo. Enfim, a leitura da minha Peça terminou com o maldito ruído da porta; eles fizeram questão de culpá-la, era a desculpa que tinham.[89]

Nesses espaços, portanto, a escritora exprime todo o seu aborrecimento e sua inconformidade com o tratamento que recebe daquela instituição. Sumariamente, após não ter medido esforços para superar altercações passadas e escrever uma peça que agradasse, Gouges parece sentir-se ultrajada pelos atores, já que, por fim, não obteve a mesma consideração e voluntariedade dos responsáveis por aquele palco.

Contudo, apesar do tratamento displicente dado pela Comédie em direção a ela e à sua peça, a rejeição não formou unanimidade fora do palco francês. Do lado de fora das imediações da instituição, Olympe, ao invés disso, recebeu elogios pelo seu trabalho e foi apoiada diante da má recepção do seu trabalho junto aos boletins dos *comédiens*. Em *Les Comédiens démasqués*, seu texto dedicado a criticar o poder das autoridades teatrais em Paris, a escritora replica inteiramente o artigo crítico publicado no *Journal Encyclopédique ou Universel* sobre a sua peça, à época, recentemente impressa e posta à venda. Segue aqui um trecho dessa crítica:

---

[88] *Op. cit.*, p. 11.

Traduzi livremente *Garçons de Théâtre* por "Meninos de Teatro". Em verdade, tal termo designa aqueles responsáveis por auxiliar os atores e os dramaturgos na montagem das peças e nas tarefas gerais do teatro, como a de carregar objetos e de levar e trazer elementos teatrais para dentro e para fora dos lugares. Trata-se, enfim, de uma função anterior, mais geral, e que engloba aquela que se conhece hoje por contrarregra. (Cf. RAZGONNIKOFF, J. "Les garçons de théâtre et leurs descendants, accessoiristes et machinistes". *Revue d'Histoire du Théâtre*. n. 285, Jan-mars. Paris : Société d'Histoire du Théâtre, 2021.)

[89] GOUGES, O. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* : pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1788, p. 194.

> É preciso muita plasticidade na imaginação para fazer com que Scarron e Christine, Desyveteaux e o grande Conde conversem. O que diz Molière é sempre digno dele; seu sentido grave, refletido, imbricado de piadas filosóficas.
> Desyveteaux é pintado com uma tal verdade que cremos ouvi-lo e vê-lo com seu cajado e sua saca de pães. Há traços de força e de delicadeza lado a lado.
> É na companhia de Ninon que Molière se inspirou para escrever o argumento do seu *Tartufo*, a peça mais perfeita que já foi feita em qualquer teatro e que se une à sublime expressão da utilidade moral. É isso que preenche a décima-quinta cena e dá uma lição a todos os poetas cômicos de se inspirar mais no mundo do que nos livros, ou em estreitas combinações de jargões. Difícil de colocar Scarron no palco, pois ele traz a ideia de um burlesco justamente proscrito no nosso século. Mme. De Gouge soube fazer com que Scarron falasse conservando seu caráter, mas enobrecendo seu espírito: assim, um pintor hábil não copia num semblante bizarro em sua totalidade efetivamente, mas apenas o que baste para que se o reconheça.[90]

A essa época em que Olympe mora em Paris em frente à *Comédie*, pouco se sabe sobre a sua vida, o que é consenso é que há uma integração social crescente, isto é, se algumas inimizades se fortalecem, as amizades também, à medida que a dramaturga se aproxima de personalidades influentes. Algo de importante que se registra, algum tempo antes disso, é que ela monta um teatro itinerante, com decorações e figurinos. É provavelmente essa experiência que lhe renderá as habilidades necessárias para avançar e buscar maiores aspirações enquanto dramaturga. Por esse caminho, apresentando-se em teatros privados, ela acaba se aproximando do reconhecido e influente jornalista Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), por quem ela tem profunda estima.[91] Nesse compasso e com os encorajamentos de personalidades importantes de seu universo, ela abandona o formato itinerante, que lhe trazia inclusive muitas dívidas, vendendo-o em 1787 ao Marquês da Maisonfort.[92]

A sua primeira grande investida teatral se deu com uma comédia inspirada na grande peça de Beaumarchais (1732-1799), *Le Mariage de Figaro*

---

[90] *Journal Encyclopédique ou Universel*, t. 6, parte 1, août 1788, p. 65-69. Tradução minha.

[91] Consta um agradecimento e palavras de estima a Mercier no prefácio de *Zamor et Mirza* na edição de 1788 (*Zamore et Mirza*, ou *L'heureux naufrage: drame indien, en trois actes* (1788). Estados Unidos : Independent Publishing Platform, 2017, p. 98).

[92] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 55-56.

(1778).[93] Fascinada com a ópera e com a interpretação feita pela atriz Jeanne-Adélaïde Gérardin Olivier (1764-1787), Olympe decidiu escrever um seguimento à peça do dramaturgo intitulando a sua de *Les amours de Chérubin* (1784).[94] Nessa versão, Gouges coloca o papel da mulher em foco e, assim, troca o protagonismo nessa obra inspirada na de Beaumarchais.

Já pensando que a sua peça não seria recebida no Théâtre-français, Olympe decidiu nem mesmo enviar o texto à sua leitura. Por outro lado, assim que sua peça foi lida pelos atores do teatro italiano, foi aceita com entusiasmo na mesma data e com a promessa de ser montada o mais rápido possível. Entretanto, assim que o autor do primeiro texto veio a saber da possível apresentação da comédia em três atos de Olympe, mesmo sem sequer tê-la lido, fez o possível para impedi-la, fazendo ilações a respeito do talento e da qualidade da peça. Em verdade, a ideia de que outra pessoa escrevesse uma sequência ao seu texto não lhe agradava. Logo, pressionou os atores do Théâtre-Italien para que a peça de Olympe não fosse representada, recorrendo inclusive a amigos seus do teatro francês. Beaumarchais, usando de sua influência, tornou o texto já aceito de Olympe irrepresentável. Foi assim que a escritora teve seu primeiro revés.

Contudo, implacável, Olympe tenta outros caminhos, a começar por uma conversa com o escritor. Não obtendo uma resolução amigável, em seguida, tenta engajar jornalistas e outros atores a se posicionarem a seu favor, mas, por fim, ela não consegue ter sua peça alocada na agenda do Théâtre Italien. E, mesmo assim, continuou a enfrentar o poderoso escritor e editor, mas agora dando o tom de sua personalidade, isto é, a de uma mulher que não se dá facilmente por vencida e que não reconhece a nobreza como um empecilho ou como um fator de distanciamento e distinção de uns sobre os outros.[95] Posteriormente, sob o título

---

[93] Embora essa composição tenha sido escrita em 1778, devido à censura, ela foi apenas levada à leitura, avaliação e montagem na Comédie-Française em 1781, sendo de fato representada em 1784, quando obteve amplo sucesso. Antes disso, a peça foi conhecida exclusivamente na cena privada. (PETITFILS, J-C. *Louis XVI*. Paris: Perrin, 2010, p. 563)

[94] Como indica Blanc, Olympe não foi a única a se inspirar na peça de Beaumarchais para escrever uma continuação, outros dramaturgos à época tentaram fazer o mesmo. (*Op. cit.*, p. 63)

[95] Em prefácio a outra peça, *Le Philosophe corrigé ou le cocu supposé* (1788), Olympe critica fortemente o caráter de Beaumarchais, provocando-o e incutindo-lhe outras características injuriosas. Sobre o tema da nobreza e o verdadeiro valor do ser humano, Olympe escreve

de *Mariage inattendu de Chérubin*, em 1786, o texto pretendido foi publicado, no qual ela mesma conta em prefácio o imbróglio com o músico-dramaturgo.[96]

Vivendo o período mais produtivo de sua vida em termos de dramaturgia, Olympe separa cerca de trinta peças e, dentre elas, escolhe uma que tinha escrito em 1784 para enviar à Comedie-Française, *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage*. Só que, desta vez, a escritora se serve de algumas estratégias a fim de garantir a aceitação dos leitores, certa de que sua peça é digna da representação. Olympe de Gouges, anonimamente e por intermédio do ator François Molé (1734-1802), que integrava a Comédie-Française,[97] conseguiu fazer com que seu "drama índio" — *drame indien* — fosse apresentado aos outros integrantes do teatro francês.

No entanto, os atores residentes não demoraram para descobrir que o manuscrito então apresentado sem autor pelas mãos de Molé era da autoria de Olympe de Gouges, tendo em vista a letra e o próprio estilo do texto. Somado a isso, logo desconfiaram da maneira pela qual a peça chegou até eles, ou seja, pela influência de um dos únicos atores próximos à dramaturga. Em um dado momento, ficara evidente aos atores Desessarts, Fleury e Florence, os maiores desafetos de Olympe, o método utilizado pela escritora para conseguir driblar a hostilidade que tinham ao ver a sua assinatura. Então, diante da constatação geral de que era um texto de Olympe que chegava para a apreciação, houve um certo atraso na leitura e na resposta sobre se a peça estaria ou não estaria apta a ter uma representação agendada. Foi então que Madame de Montesson, que já conhecia e gostava muito da peça, deu o empurrão final para que houvesse a leitura oficial do manuscrito de Olympe.[98]

A peça foi finalmente apresentada à leitura precisamente no dia 28 de junho de 1785 como um drama escrito em prosa e em três atos, cuja proposta era

---

posteriormente a brochura intitulada *Le bon sens François, ou L'apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins* (1792).

[96] GOUGES, O. *Le Mariage inattendu de Chérubin* : comédie en 3 actes et en prose. Bibliothèque nationale de France : Paris, 1788, p. 3-9.

[97] François Molé era marido de Marie-Amélie Josèphe Panckoucke (1743-1830), que mantinha um salão e cuja família era dona de uma livraria com direitos de publicação. Àquela ocasião, aliás, tal livraria já havia colaborado com a impressão de alguns dos trabalhos da dramaturga.

[98] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 68-69.

trazer um olhar para a escravidão nas colônias sob um ângulo muito diferente do comum e de forma muito subversiva, a ponto de colocar os homens colonizados e analfabetos em pé de igualdade humana com qualquer outro; sendo Zamor, um escravo, como o protagonista e herói da peça.[99] Esse conjunto é motivo de escândalo aos olhos da maioria do público em um tempo em que nem a *Societé des Amis des Noirs* ainda havia sido criada.[100]

A peça foi aceita enfim por unanimidade e esteve pronta, após correções, dia 8 de julho do mesmo ano, o que significou uma vitória importante para a dramaturga, que finalmente teria um texto seu no mais importante palco da França. Contudo, talvez por falta de paciência, Olympe tenta adiantar a montagem de seu texto oferecendo um presente à amante de François Molé. Isso não ajuda, pelo contrário, acaba manchando ainda mais sua imagem diante dos atores da Comédie-Française.[101] Fora isso, na ânsia de ter um drama seu no palco, Olympe submete *Lucinde et Cardénio ou le fol par amour* (1785),[102] uma peça curta de um único ato, à qual não se tem mais acesso nos dias de hoje,[103] ao teatro italiano. A peça é bem apreciada e é sugerido que Olympe a estendesse e a fizesse em três atos. No entanto, assim que Molé toma conhecimento, ele declara que o teatro francês provavelmente também teria interesse na peça e que Olympe não deveria propor nenhuma peça a outro teatro, uma vez que ela havia se tornado, há poucas

[99] Informações que correspondem às memórias de Fleury (1750-1822), ator da Comédie-Française de 1778 até 1818. (FLEURY. *Mémoires de Fleury de la Comédie Française* : 1e Série: 1757-1789. Paris : Hachette Livre Bnf, 2013, p. 92.)

[100] Sociedade criada em 1788 por Jacques Pierre Brissot, Étienne Clavière e abbé Grégoire visando ao fim da escravatura, a manutenção da economia francesa, acompanhados da educação e da preparação para a liberdade dos escravizados. (BENOT, Y. *La Révolution française et la fin des colonies*. Paris : La Découverte, 2007.)

[101] Não obstante, tentar adiantar a representação de uma peça, contornando a ordem oficial da agenda do teatro, é um gesto muito recorrente à época. Vale lembrar, dada a censura, apenas dois teatros têm a licença real de apresentar peças completas dialogadas. Assim, numa época em que o teatro e a produção teatral eram tão populares, era comum que os dramaturgos acabassem tendo que aguardar até mais de um ano até que seus textos fossem encenados. (BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 70.)

[102] Data de escrita e publicação incerta.

[103] A exemplo desse drama, algumas peças de Olympe de Gouges, por não terem sido nem encenadas nem publicadas em sua época, acabaram se perdendo ou tendo difícil acesso nos dias de hoje.

semanas, uma dramaturga de exclusividade da Comédie-Française, ou seja, que não podia submeter textos a teatros rivais.[104]

Seguindo o sugerido, Olympe retirou urgentemente o texto do teatro italiano para passá-lo ao francês. No entanto, algum tempo depois de ter o agendamento da apreciação de sua peça, a sessão de leitura ocorreu e foi veementemente contrária ao que Olympe desejava e ao que Molé havia imaginado. *Lucinde ou Cardénio* foi amplamente criticada e unanimemente rejeitada nos boletins dos atores. A recusa desencadeou um enfrentamento que viria a durar praticamente toda a sua vida e que tomaria contornos cada vez mais graves.

Em *Les comédiens démasqués*, Olympe relata que um ator da Comédie-Française, ao encontrá-la pela rua, dirige-se a ela dizendo que nenhuma peça de sua autoria será mais representada, nem aquelas já aceitas,[105] isto é, *Zamor et Mirza*. De Gouges redige uma carta e tenta engajar conhecidos e amigos contra o teatro de maneira fortemente combativa e com palavras assaz agressivas. Em contrapartida, fazem difundir rumores de que Olympe teria aceitado se tornar amante de Molé para ser aceita no teatro. Este é um fato significativo, pois sublinha o apelo sexista contra o qual Olympe teve que lutar, mas que também a fez entoar ainda mais o aspecto feminista de seu discurso, que é sempre presente. A exemplo desse, circulam outros boatos sobre ela. Diante desse cenário difamatório, a dramaturga escreve a peça de teatro *Le philosophe corrigé, ou le cocu supposé* (1787), na qual há um prefácio em que ela explica seu próprio caráter e seu apreço pela honestidade em contraponto ao privilégio masculino, à má fé, à adulação e à falsidade.

A peça mencionada foi importante para que pudesse ter uma compreensão mais profunda, hoje, sobre Olympe, pois inclui aspectos biográficos, expõe sua filosofia feminista-humanista, como também ilustra a confusão entre

---

[104] Essas informações são trazidas à tona a partir da brochura *Les comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie françoise pour se faire jouer* publicada *a posteriori* em 1790, ocasião em que Olympe, bem como diz o próprio título, denuncia e conta detalhadamente a sua versão sobre os fatos e sobre a recusa institucional de seus textos. Ela também agradece Molé e lhe dirige palavras elogiosas, como alguém que indica os rumos e que aprecia seus textos. (GOUGES, O. *Les comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie françoise pour se faire jouer*. Bibliothèque Nationale de France : Paris, 1790, p. 4-8.)

[105] *Ibid.,* p. 8-10.

teatro e mundo que foi mencionada anteriormente. Sumariamente, Olympe expõe a hipocrisia do "código filosófico", ou seja, o estilo e a forma complicada que a categoria escolhe para se expressar, autocentrando e referenciando as reflexões produzidas.

Resumindo a trama de *Le philosophe corrigé* em poucas palavras, o drama trata de um personagem masculino chamado Marquis de Clainville, que se apresenta como um homem absolutamente racional que coloca a razão acima de qualquer coisa, inclusive de seu casamento. O conflito central surge quando esse personagem volta de uma missão militar sem saber que, durante a sua ausência, sua mulher dá à luz a uma menina, uma alusão biográfica clara à história de Olympe. Esse fato é escondido do primeiro, como se ele não pudesse saber desse suposto filho natural. O segredo é guardado pelas outras três mulheres da peça, a marquesa de Clainville, mulher do marquês; a condessa de Saint-Alban; e a madame Pinçon, a governanta. A uma certa altura, o drama se desenrola e o marquês chega a tomar ciência dos fatos, crendo assim que fora traído. Este momento é marcado dramaticamente com explosões de raiva e ciúme. A grande revelação da peça se dá, por outro lado, ao mostrar esse mesmo homem apaixonado por uma mulher que conheceu num baile de máscaras, a qual era sua própria mulher fantasiada. Logo, faz-se entender que foi nesse breve encontro amoroso que a criança teria sido concebida. No último ato da peça, o filósofo é "esclarecido" e assim ele recobra o bom-senso e reencontra o amor pela sua esposa e criança.

Como se pode notar a partir desse breve apanhado de episódios, Olympe dá ênfase à desigualdade entre os direitos dos homens e das mulheres de maneira a sublinhar a hipocrisia do personagem masculino de se permitir trair, deixar que seu sentimento se sobreponha à sua razão; ao mesmo tempo que não aceita ser traído, isto é, exige a soberania da razão ao outro, mas, de alguma forma, crê na justificação dos seus impulsos. Em última análise, poder-se-ia dizer que a problemática tocada por Olympe na peça concerne o cerceamento do desejo dos homens e das mulheres. Contudo, a ideia de Olympe não seria precisamente lutar pela viabilidade de múltiplos relacionamentos, mas apenas pelo direito ao divórcio àqueles ou àquelas que não desejam mais permanecer em um relacionamento.

Junto a isso, a peça tenta entregar uma maneira de olhar que enfraqueça a importância do laço sanguíneo em prol do fortalecimento dos vínculos familiares. Em outras palavras, e a partir de um olhar mais atualizado, poder-se-ia dizer que Olympe propõe de uma forma embrionária alguma ideia de flexibilização do conceito de família.

Paralelamente a isso, o lance teatral que ocorre no baile de máscaras é igualmente utilizado para mostrar que o amor, a paixão, e as relações humanas não são fixamente atrelados a noções culturais racionalmente criadas. Mais criticamente, isso quer dizer que a figura representada pelo filósofo, apesar de se propor como se fora capaz de tal, não é capaz de sobrepor a razão à sua paixão. Consequentemente, à criança, em especial, resta o pior destino segundo os princípios criticados. Isto fica claro na terceira cena do quinto ato, quando o marquês saca sua espada para matar a criança em seu berço, pronto para suprimir o que, para ele, seria o símbolo da traição e da corrupção de seus valores.

Diante dessa trama, caberia relembrar a tese de Girard sobre o bode expiatório, que, nesse momento da obra de Olympe, fica muito bem ilustrada. A criança, inocente e ingênua das causas que levaram seu pai à ira, reúne, sob o ponto de vista do último, elementos suficientes para justificar seu sacrifício em seu berço, como se, junto a ela, fossem também suprimidas as múltiplas razões que levaram à sua existência. Em essência, a criança constitui sob o olhar do carrasco a parcela palpável e concreta do *mal* que ele desejaria que não existisse, bem como se ela fosse seu próprio grito escandaloso. Assim, à medida que ele direciona seu ataque à criança, há uma rápida centelha de consciência sobre a imputabilidade da culpa ao recém-nascido que faz com que o *mal* nela se esvaia e a tragédia não se concretize na peça.

Neste ponto, a dramaturga utiliza esse episódio de rejeição na peça, representado tragicamente, para provocar a empatia do leitor em direção à criança. Esse direcionamento do ponto de vista do espectador é, ao mesmo tempo, um pedido de compaixão a si, por parte de Olympe. Cabe retomar que ela viveu uma situação um tanto quanto semelhante ao ter nascido de um relacionamento fora da união de sua mãe com Pierre Gouze, seu suposto pai, açougueiro; quem não a renegou, e assim fora criada e educada. Porém, o foco da lição moral que a

dramaturga pretende não está apenas no esclarecimento e na repreensão daquele pai filósofo. Simultaneamente, destaca-se o destino da própria esposa, que nada poderia fazer no que diz respeito à criação da filha, fosse ela natural ou não. Esse conjunto de fatores a serem revistos eticamente carregam o leitor espectador, todavia, de volta ao marquês – o filósofo –, que, portanto, deveria agir em prol da perfeita manutenção da família. Sua raiva e sofrimento, assim como a dor possivelmente infligida à criança, seriam desnecessários.[106]

Levando em conta a última peça brevemente comentada, torna-se um pouco mais visível a forma como se integram as pautas políticas e filosóficas de Olympe de Gouges a temas pessoais e culturais históricos. Entretanto, em oposição à figura da criança que é representada em *Le philosophe corrigé, ou le cocu supposé* ou então no seu romance autobiográfico *Mémoire de Madame de Valmont*, Olympe adota outra postura ao se projetar no teatro do mundo, o que pode ser percebido em partes por intermédio dos prefácios que escreve às suas peças. Nessas ocasiões, de forma adulta e aguerrida, a escritora toma a voz e a eleva, apresentando-se como uma personagem pungente que se posiciona firmemente contra princípios que ferem o humanismo ao qual as mulheres têm direito. Exemplarmente, Olympe faz isso no prefácio da peça *Le couvent ou les vœux forcés* (1792), quando narra o momento em que soube que o nome de outra pessoa, um homem, fora posto junto ao seu, marcando a autoria da peça. Ela diz o seguinte:

> Estava no campo: quando cheguei, tomo ciência da notícia, e vejo escrito em minha porta: *Les Vœux Forcés, de Mme de Gouges & M. Labreux.....!* De *Mme de Gouges & M. Labreux*. Exclamei com uma voz sepulcral: Desde quando eu me associei em uma produção dramática? Todo mundo enxerga tão bem quanto eu. Eu grito

[106] Observa-se nesta peça, tanto na gramática teatral como na própria trama, uma semelhança com a peça *Le fils naturel*, de Diderot. Em verdade, ambos os textos – o de Olympe e o de Diderot – se servem de estigmas para pautar seus temas e moralizar seu público. À medida que a primeira pauta suas questões a partir do adultério, o segundo trata o incesto. Isto à parte, reservados os distanciamentos e as finalidades contrastantes entre as duas a serem trabalhadas posteriormente, abreviadamente, pode-se dizer que Olympe escreve a peça para criticar princípios patriarcais e filosóficos, enquanto Diderot faz o mesmo só que para fortalecer preceitos culturais. Outrossim, as duas composições teatrais são montadas de sorte a favorecer o aspecto ético, pôr em foco a decisão dos personagens sem que seja necessária a realização do fato trágico. Esse tópico teatral que surge aqui adianta um assunto que será mais bem estudado em um capítulo mais afrente desta tese.

> diante de um assassinato! De um abuso! Contra o plágio! Pela Justiça! (...) Pergunto atualmente aos leitores nascidos e a nascer, se alguma vez alguém verá um assalto dessa espécie. É cruel para um homem e atroz para uma mulher.[107]

O que ocorreu de fato nessa ocasião foi que, depois de Olympe ter submetido a peça a alguns palcos,[108] tendo sido aceita em todos, mas com muita demora de agenda para uma apresentação, seu filho levou o manuscrito a esse diretor, M. Labreux, do Théâtre-français. Olympe não aprova a atitude do filho, dada a sua rusga com boa parte dos atores e dramaturgos de lá, mas, uma vez que a peça fora apreciada e aceita com correções, a escritora consentiu. Contudo, em prol de acelerar o agendamento da peça, seu filho, sem a ciência de sua mãe, concorda com o diretor quanto a incluir o nome dele na autoria da obra. Assim, Labreux se dá a liberdade de alterar o manuscrito inicialmente proposto e fazer correções a ponto de também se dar o direito de compartilhar a sua autoria. Olympe diz, em seu prefácio, ter entregado a peça "ao destino". Só que, mais tarde, veio a saber então que ela havia rendido mais de oitenta representações. Esse sucesso é, inclusive, marcado na capa de publicação da peça, feita dois anos mais tarde, em 1792.

Esse rumo que a peça tomou de alcançar longo tempo em cartaz com amplo sucesso é um indício forte da importância que a autoria feminina tem na pesagem avaliativa pelos agentes do processo de agendamento dos textos teatrais, no ensaio e na apresentação das peças. Curiosamente ou não, *Le couvent ou les vœux forcés* não é a peça de preferência de Olympe e nem um texto de grande destaque dentro da sua obra, mas uma peça que, como as outras, reflete temas já recorrentes pela pluma da escritora. Nesse sentido, é difícil de acreditar que a peça recebera um bom encaminhamento por parte do teatro francês

---

[107] Prefácio, p. VI e VIII.

[108] Antes do palco francês, Olympe submetera a peça ao *Théâtre de Monsieur*, na feira de Saint-Germain; ao *Théâtre du Palais Royal*, onde lhe pediram dois meses de prazo; e ao ator Jacques-Marie Boutet, conhecido como Monvel, ator que entrara naquele mesmo ano (1770) na Comédie-Française, e que lhe pedira uma série de alterações no texto teatral, bem como a adição de um terceiro ato. (GOUGES, O. *Le couvent ou les voeux forcés* : drame en trois actes. Représenté em deux actes, & remis en trois au Théâtre Français, Comique et Lyrique, au mois Octobre 1790. Paris : Bibliothèque Nationale de Paris, 1792, p. 3-4.)
Sobre Monvel, cf. "Jacques-Marie Boutet dit MONVEL". Artigo online disponível no site da própria Comédie-Française através do link: >https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/monvel#<. Último acesso Set., 2022.

unicamente por mérito. Ao invés disso, o que o expediente dos *comédiens* leva a intuir é que o que fez com que o texto fosse montado com mais agilidade e aceitação dos atores fora justamente a sua condução por Labreux, um homem e alguém próximo e alinhado aos outros dirigentes do teatro.

Esse episódio envolvendo *Le couvent ou les vœux forcés* revela muito mais do que as dinâmicas dos bastidores do teatro francês no século XVIII, ele expõe as complexas relações de poder e reconhecimento em tono da autoria feminina. Em resumo, a decisão de Labreux de intervir no manuscrito de Olympe e compartilhar a autoria sem a ciência ou a autorização dela acelerou e garantiu o agendamento da peça. Em consequência, é observável muito claramente a vulnerabilidade das mulheres escritoras frente à validação de suas obras em um ambiente predominantemente masculino. O triunfo da peça em questão se deu todo permeado por questões de controle autoral, mostrando o valor e a potencialidade desse tipo de manipulação para fins de obtenção de bilheteria e divulgação à época. Apesar de esse fato ser situado no campo artístico, essa vulnerabilidade da autoria feminina não se delimitou, evidentemente, apenas a esse domínio, sendo tão visível quanto também na política e na filosofia.

Assim, esse contexto ilustra em partes as razões pelas quais as estratégias de escrita feminina passam pelo anonimato, pela pseudonímia e pelo desejo de fazer outro de si mesmo. No caso de Olympe de Gouges, esse procedimento de escrever-se é elevado ao máximo grau, constituindo uma faceta importante e igualmente intrigante da escritora. A tradução de si mesma e a sua autorretratação em seus textos literários e filosóficos é algo que toma a centralidade da leitura de seu romance *Mémoire de Madame de Valmont*, por onde é possível entrever o diálogo constante entre a vida e a obra da autora, que se entrelaçam em um processo complexo de construção identitária, que é, ao mesmo tempo, real e ficcional.

2.3. Olympe de Gouges: uma personagem literária

Se teoricamente é possível embasar afirmações míticas sobre Olympe de Gouges a partir de sua obra filosófica, tais afirmações se avigoram e encontram correspondência em sua obra literária mais e menos ficcional. O mencionado

romance autobiográfico ilustra esse mútuo tangenciamento entre biografia e ficcionalização de si. Junto a essa leitura, viabilizam-se comentários sobre a questão da autoria, que se mostra fundamental tanto em termos de análise de construção de uma personagem ou de uma máscara para si mesmo, sobretudo em se tratando de escrita feminina. Enfim, as reflexões que seguem nesse trecho devem propiciar um conjunto que integralize obra e vida de Olympe de Gouges, ao passo que também devem ensejar uma análise mais completa e definitiva sobre a miticalidade ou não da escritora.

O texto autoral que dá acesso à biografia de Olympe de Gouges é destacadamente seu romance autobiográfico *Mémoire de Madame de Valmont*, um texto nitidamente inspirado em *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1741-1803), publicado quatro anos antes (1784).[109] Laclos se destaca na literatura de seu tempo sobretudo como um homem que se dedicou a pensar as mulheres, as relações pessoais de sua época e a educação do sexo feminino. O escritor se insere com veemência no debate com Rousseau de forma muito similar a Olympe de Gouges, isto é, muito embora expresse muita admiração pelo pensador suíço, dialoga com ele de forma a criar um contraponto, muito em particular no que diz respeito ao tratamento das mulheres. Essa oposição se constrói em seu livro *De l'éducation des femmes* (1783), que serve muito para dar vazão a argumentos de tipo, diga-se assim, anti-Sophie, a personagem de Rousseau que delineia, de acordo com as teorias do último, uma mulher ideal. As ideias de Laclos sobre o direito das mulheres e sobre a educação delas vão bem ao encontro das de Olympe de Gouges, não obstante a escritora seja muito mais radical e pungente quanto aos direitos políticos do sexo feminino enquanto aquele adote uma posição mais moderada e reformista. Apesar de não ser documentada uma relação pessoal entre os dois, o diálogo literário entre seus textos é evidente.

[109] A intenção desse subcapítulo não é de forma alguma estabelecer uma comparação entre o romance *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos e *Mémoire de Madame de Valmont*, de Olympe de Gouges, muito menos esgotar a interpretação de uma ou outra obra, muito embora a exploração desses temas pareça muito férteis e tenham sido insuficientemente investigadas até hoje pela crítica especializada. Entretanto, à ocasião desta tese, caberá um exame mínimo do texto do escritor a fim de iluminar a que ponto essa inspiração é importante na constituição da obra que revela tanto da vida e da ficcionalização da autora aqui estudada.

O romance epistolar no qual Olympe se inspira, *Les Liaisons dangereuses*, se inicia com um prefácio explicativo e com a notação sobre a autenticidade das cartas, o que aporta um quê de verdade ao teor do que é contado. Recursos aos quais Olympe também apela. Em resumo, o romance trata questões morais, como a corrupção, a vingança e o ciúmes a partir do viés de dois personagens chave, o visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil. Esses protagonistas atuam de forma a se alinhar para tramar contra o antigo amante de Merteuil e arruinar a reputação da jovem inocente Cécile, com quem o afeto anterior da marquesa planeja se casar. Compartilhando de uma ideologia fortemente libertina, Valmont e Merteuil também tentam, paralelamente a isso, cumprir um desafio pessoal do visconde, conquistar a madame de Tourvel, uma mulher casada e profundamente religiosa. Enfim, ao longo da trama, Valmont consegue conquistar tanto Cécile quanto a madame de Tourvel, causando uma grave crise emocional nessa última, levando-a à ruína. Contudo, os rumos da narrativa se extraviam à medida que Valmont desenvolve sentimentos verdadeiros pela madame de Tourvel, contrariando a filosofia libertina que unia o par protagonista. Merteuil, enciumada, decide trai-lo, revelando suas estratégias a Danceny, um homem que sempre amou a madame que Valmont planejava transviar. O romance, por fim, culmina em um duelo mortal entre os dois, ao cabo do qual o visconde acaba profundamente ferido. Antes de morrer, em revanche, ele entrega cartas de Merteuil ao seu algoz, também expondo as estratégias de manipulação de sua antiga parceira. Madame de Tourvel morre de desgosto, Cécile volta ao convento e Merteuil é publicamente desonrada e termina a narrativa sem nenhum prestígio social.

Tendo essa trama em mente, a associação entre o visconde de Valmont, personagem do romance de Laclos, e Madame de Valmont, a personagem desenvolvida por Olympe, é complicada. Em primeiro grau, a escolha do nome ressalta o teor de nobreza da personagem e acusa, logo à primeira vista, um possível diálogo entre a obra de Olympe de Gouges e a do escritor. Entretanto, a considerar que o personagem do visconde tem um caráter de vilão cheio de vícios que joga com a virtude dos outros e que, isso, por conseguinte, não são traços importados por Olympe ao personagem dela, é possível pensar também apenas

nessa inspiração como um interesse da escritora em trazer toda a aura de poder e de inteligência do visconde de Valmont para uma personagem feminina. Entre as muitas interpretações possíveis para se pensar de que forma Olympe de Gouges liga a personagem Madame de Valmont ao Visconde de Valmont, é possível cogitar a primeira como um hipotético par ao segundo, de forma a guardar dele algumas características em uma camada mais profunda da personagem. De uma forma ou de outra, com o modelo de narrativa epistolar e o nome do protagonista que se repete, a escritora dá a entender criar o seu *Liaisons dangereuses*, à sua moda, para tratar os vícios, a manipulação, ao seu grado, no caso, reposicionados entre os personagens e modulados à sua história de vida.

Em *Madame de Valmont*, Olympe de Gouges constrói na protagonista uma figura de mulher forte e astuta, que usa sua inteligência e influência para lidar com as complexidades das relações humanas e sociais. Ao contrário do Visconde de Valmont de *Liaisons dangereuses*, que é um libertino implacável, a Madame de Valmont de Gouges é alguém que combina astúcia com uma consciência moral menos permissiva, retratando a manipulação não apenas como um vício destrutivo, mas também como uma arma para defender seus princípios. O enredo acompanha Madame de Valmont enquanto ela navega por relações complicadas, onde o amor e a traição se misturam, revelando as contradições da moralidade. Justamente, a obra reflete o interesse de Gouges em discutir as posições de poder das mulheres na sociedade e em questionar os limites entre moralidade e vício nas relações humanas.

Nesse texto, paralelamente a Laclos, Gouges também apresenta sofisticação em termos de ficcionalização e mitificação do personagem. Diferentemente do *Bonheur primitif de l'homme*, o romance não parte de uma ficção pura, mas sim do real drama vivido nas relações parentais de Olympe. É por esse caminho que é possível chegar a saber de detalhes de sua vida mais particular, uma vez que há descrições minuciosas sobre o teor do convívio entre seus pais e de todas as relações interfamiliares. Assim, o romance de Olympe se lança também de maneira totalmente independente da obra de Laclos, de forma que, passadas as primeiras impressões, as aproximações entre um e outro acabam ficando limitadas à lembrança dos nomes e à coincidência do gênero.

Entre as cartas que embasam a narrativa, são trazidas à tona as que foram recebidas do seu acusado verdadeiro pai e enviadas para ele e também aquelas trocadas com seu meio-irmão. De modo muito conciso, é possível afirmar que a narrativa é uma explicação e uma tentativa de reunião em encadeamento dessas epístolas. O objetivo de conectar todas essas cartas com um texto complexamente ficcional é claro e dito desde o título – o romance é subintitulado "Sobre a ingratidão e a crueldade da família Flaucourt à dela, por quem os senhores de Flaucourt foram tão beneficiados"[110] – e o prefácio: levar a público o drama familiar vivido de modo que seu suposto pai reconheça a paternidade e que ele possa colaborar financeiramente com a sua mãe, adoentada, já no fim da vida, segundo Olympe.

Entretanto, por mais que o propósito do texto seja a persuasão jurídica, como indicado pelo título "Mémoire", que, via de regra, sugere que o conteúdo do documento é uma exposição de um caso jurídico embasado em cartas de confiabilidade histórica, o seu conteúdo envolve uma integração dessas correspondências com eventos paralelos fictícios, como o envolvimento amoroso do seu irmão com uma personagem inventada. Somado a isso, a autoria do texto também não é puramente histórica. Olympe, que assina o livro, aparece em duas outras formas que se derivam dela – de fato, refletem ela mesma, suas intenções e pensamentos – sem que o leitor seja informado. São elas Madame de Valmont, a heroína do romance; e uma personagem anônima, que reivindica a autoria do memorial.

Contudo, mesmo com essa proposta de Olympe de anonimato e de multiplicar sua voz em número para alcançar uma força maior de persuasão, há aparentemente deslizes em certos pontos do texto, diga-se assim, que colocam essa multiplicação dos personagens em questão, ou, senão, dão a entrever ao leitor que, de fato, era Olympe em ambas as instâncias, e não personagens distintas. A última carta do memorial é intitulada "carta do autor" e, logo entre a primeira e a segunda página dessa parte, lê-se o seguinte:

---

[110] Em francês: "*Sur l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt envers la sienne, dont les sieurs de Flaucour ont reçu tant de services*".

> Mas deixemos para lá minhas tristes reflexões; elas não alterarão o rumo que os homens tomaram: devo me preocupar apenas com o meu trabalho, que me parece cada vez mais penoso e espinhoso. A desagradável tarefa que é de reunir tudo em uma Correspondência! Se não me interessasse tanto, teria abandonado pela metade, embora já tivesse anunciado no **meu *Homme généreux***. O leitor sem dúvida deve estar bem convencido de que essas cartas não surgiram da minha imaginação, de forma que são tão originais que o esforço que tive foi apenas de pôr em ordem.[111]

Quando Olympe coloca "meu *Homme généreux*", fazendo referência à sua peça de teatro publicada dois anos mais cedo (1786), fica mitigada a ambiguidade ou a proposta de fragmentação de sua personalidade, uma vez que se perde o anonimato da pessoa autora criada, uma vez que a autoria passa a recair sobre a própria dramaturga. Junto a isso, há também aproximações ao longo do texto que colocam esse anonimato sob suspeita, como na carta de número cinco, de Madame de Valmont ao autor – autora –, na qual a primeira diz:

> Se ainda não vimos uma ignorante se tornar Autor, uma mulher verdadeira e sincera é um ser tão raro, e é por uma tal singularidade que, como você, Madame, eu posso me distinguir. Há tanta analogia entre você e mim que não duvido de que sejamos confundidas juntas. Virá o dia em que esse enigma será explicado por você, ou por mim.[112]

Em seguida ao trecho citado, discorre-se sobre a história de vida dessa autora. Em que pesem as semelhanças entre a vida de Olympe e a da personagem "autora", o que segue traz ao texto uma individualidade ao personagem. Não obstante, a inclusão de palavras como "enigma" ou a frase que soma e equaliza ambas as pessoas, "por você, ou por mim", dão margem a compreender que, na verdade, Olympe de Gouges, a autora e madame de Valmont seriam a mesma pessoa.

Não menos importante, vale observar a personalidade que Olympe desenvolve para a terceira, aquela que vive os dramas do romance epistolado,

---

[111] GOUGES, O. *Mémoire de madame de Valmont*. In *Œuvres de madame de Gouges*. Tome premier. Paris: chez Cailleau, 1788, p. 135-136. Grifo meu.
[112] *Ibid*. p. 25.

pois, muito claramente, as origens dela correspondem àquela que Olympe gostaria de ter tido, isto é, uma família rica e estimada, com boa relação com os Flaucourt. Então, a partir desse contexto familiar descrito, Olympe empresta seu drama familiar à heroína do romance, que o vivencia detalhadamente, contando o desenrolar de cada episódio vivido.

Essa fragmentação de Olympe de Gouges em duas outras personagens é muito frutífera em termos interpretativos, pois é reveladora no que se refere à estratégia retórica utilizada, mas também traz evidências sobre o universo feminino e da autoria à época. Em primeiro lugar, é razoável pensar que, mesmo que o texto memorial seja flagrantemente contrário aos comportamentos da família Flaucourt e induza o público leitor a adotar esse posicionamento também, aliando-se à causa defendida por madame de Valmont – ou Olympe de Gouges –, a falta de anonimato do romance levaria Olympe, a autora de fato, a ter sua história de vida exposta irreversivelmente. Isto posto, sabendo que juridicamente seria impossível ter a paternidade de Le Franc de Pompignan, compreende-se que a dramaturga teria apenas a perder ao colocar seu nome à vista de todos. Desse universo, supõe-se que, diferentemente dos Flaucourt, a escritora previa a possibilidade de sofrer represálias por ser uma filha ilegítima. Portanto, escrever por meio de outra voz foi o meio encontrado para alcançar seu desejo produtivo ao mesmo tempo que serviu para se proteger de possíveis retaliações e de ter seu texto descreditado por conta da sua assinatura.

Paralelamente a isso, além de levar a júri público a questão da não paternidade legal, embora assumida, do seu legítimo pai, a outra finalidade do romance é conseguir dinheiro para ajudar a mãe de Olympe. E esse segundo objetivo é igualmente importante para o romance, uma vez que justifica a sua escrita e formata o texto em questão de gênero, do papel das personagens e das relações entre elas. A decisão de compilar as cartas de forma a compor um romance é explicada no próprio texto, ao longo de uma das cartas da autora endereçada a *Monsieur le comte*, da seguinte forma:

> Eu me contento com a oferta da Madame de Valmont, se bem que, vista bem de perto, ela não seja, aos meus olhos, tão interessante quanto você desejaria. É verdade que não podemos exigir um

> relacionamento em tão poucas palavras. Mas como é indispensável para mim ser apreendida pelo espírito público, e reclamar a indulgência que já me foi concedida, em prol das minhas peças publicadas, e surpresa agradavelmente pela vez que me foi dada pela Comédie-Française ao passarem a minha para frente, precisei, então, mudar a minha programação, e no lugar do Drama que eu ia imprimir, fui obrigada a pegar um dos meus manuscritos ao acaso, ou, melhor dizendo, escolher um. Talvez essa seja a minha pior peça que levo a público. Sobra apenas o Romance da Madame de Valmont que pode comover a opinião. Pelo menos, essa é a minha esperança.[113]

Com esse trecho, pode-se compreender parte das origens da trama narrativa a ser proposta. A suposta autora se serve de uma história real para ter uma publicação, uma vez que a peça que previa publicar de forma impressa naquele momento acaba sendo encaminhada à Comédie-Française, que lhe concedeu um adiantamento na fila de leituras ou de encenações. Tal material, segundo ela, escolhido ou preparado às pressas, é composto por cartas, as quais contam o drama familiar de uma mulher "real" – Madame de Valmont –, que, em seu ponto de vista, merece receber o apreço do público geral e ter justiça.

Assim sendo, quando a escritora segmenta a autora – anônima – da madame de Valmont, ela separa as intenções e os rumos de cada uma das personagens criadas. A autora visa a publicação e o reconhecimento comercial do seu texto, enquanto madame de Valmont quer justiça e a defesa dos seus direitos. Essa repartição dos desejos faz pensar que, em primeiro lugar, por conta de razões sociais e de prerrogativas limitadas do sexo feminino em sua época, não seria possível ou decoroso, por parte de uma mulher, requerer justiça e dinheiro ao mesmo tempo.[114]

Portanto, sob essa perspectiva, essa ficcionalização que a escritora faz de si mesma é importante para o propósito dessa obra, já que, com mais de uma voz, Olympe consegue propagar a sua opinião por pontos de vista supostamente distintos, o que faz com que o tom de verdade das cartas seja elevado, bem como se as outras personagens criadas por ela servissem de testemunhas da tese

---

[113] *Ibid*. p. 26.

[114] PACINI, G. 'Celle dont la voix publique vous a nommé le père': Olympe de Gouges's Mémoire de Madame de Valmont. *Women in French Studies*, vol. 9, 2001, p. 216.

defendida, que visa atestar a ingratidão e a mesquinhez dos Flaucourt. Por outro lado, ao criar tais personagens e acrescentar cartas não documentáveis ao seu texto, muito embora enriqueça-o literariamente e o torne mais comercial,[115] Gouges acaba comprometendo a fidedignidade do seu trabalho, o que, no contexto de publicação do livro, não se torna um problema. Como dito, o romance é escrito para convencer o público geral da paternidade não assumida de Le Franc de Pompignan e fazê-lo colaborar monetariamente com a sua antiga amante. Logo, apesar de o *Mémoire de Madame de Valmont* assumir uma roupagem jurídica e documental, compreende-se que esse aspecto oficial é, assim como o desenvolvimento das personagens e da história parcialmente fictícia, mais um recurso sobretudo retórico-literário.

Além disso, cabe pontuar que o interesse comercial descaracterizaria o aspecto heroico de Madame de Valmont, pois a finalidade lucrativa diminuiria a grandeza e o caráter desinteressado de uma personagem heroína, que, por ser quem é, espera-se dela a busca de um destino e de um fim superior às simples causas mundanas, como é a necessidade do dinheiro. Então, como uma só, seria hipoteticamente impossível de manter ambos os interesses em uma única personagem, tendo assim que ora sacrificar a luta genuína pela causa das mulheres ou o interesse comercial.

Ao falar sobre esse aspecto heroico que Olympe constrói para si e para a personagem madame de Valmont no seu romance autobiográfico, Faucheux aponta, de passagem, para um trecho de uma obra importante sobre a mitificação e as origens dos heróis na literatura – mais especificamente no romance –, que condiz com a construção do personagem da dramaturga. Faucheux toma como referência Marthe Robert, que, em *Romance das origens, Origens do Romance* (2007), diz que o período de amadurecimento dos sujeitos na fase infantil, quando a criança passa a constatar a diferença entre pai e mãe, é muito significante para a formação do romance no tocante à sua trama e desenvolvimento do protagonista,

[115] Durante a primeira parte do romance, há um segmento intencionalmente cômico que é escrito a partir de cartas que teriam sido supostamente trocadas entre Madame de Valmont e seu meio-irmão, as quais ela assina anonimamente e onde ela tenta forjar uma relação passional com ele. Esses trechos teriam sido incluídos no romance apenas com fins comerciais, para atrair o público, aumentar o potencial de venda e de difusão do romance, ou seja, da sua história. (*Ibid.*, p. 209.)

já que é nesse espaço de tempo que o ser abandona a limitação de ser uma criança incapaz e incompreensiva perante as questões paternais para começar a compreendê-las e problematizá-las. Por outro lado, é nesse período também que a criança vive um momento narcísico e de supervalorização da imagem dos pais. Tal fantasia é, por sua vez, igualmente determinante para a definição dos conflitos que definirão, mais tarde, as diligências do ser e as problemáticas familiares que dão corpo ao texto narrativo.

Ainda que tal análise seja nomeadamente embasada nas reflexões de Freud, que as teceu pouco mais de um século após a morte da dramaturga (1909),[116] é verdadeiramente nessa altura da vida, entre o começo e o final da infância, que Olympe cria uma admiração pelos pais, sobretudo pelo pai, que, segundo ela mesma, apareceu ocasionalmente para visitá-la desde o dia do seu nascimento. É a época em que Olympe começa a ter apreço pelas Belas Letras e admirar a posição política e o enquadramento do pai, ainda que de forma mais superficial, na sociedade francesa. Nesse sentido, tais idas e vindas e a dúvida que pairava sobre a paternidade da jovem Marie Gouze podem ter reforçado ainda mais a idealização desse progenitor, uma vez que, além de ser enobrecido, ele era também inacessível fisicamente.

Consecutivamente, ainda de acordo com Marthe Robert à luz da psicanálise, à medida em que a criança amadurece e se dá conta da distinção do pai e da mãe – para Freud, isso se dá com o amadurecimento sexual –, ela acaba abandonando as limitações típicas da idade que impedem o desenvolvimento do conflito dentro da narrativa familiar. Isto é, a idealização já mencionada, mas também a falta de agência sobre si mesma passa a dar lugar a insatisfações quanto ao modelo, ao contexto de vida e às liberdades comuns de todos os cidadãos, como ir e vir e poder se afastar da mãe. Tanto no romance autobiográfico de Olympe, como em sua própria história, isso se nota mais evidentemente no período em que o primeiro marido de Olympe morre, lembre-se, ela que veio a se casar muito cedo – tinha cerca de 16 anos de idade –, e de maneira obrigada pelos pais,

[116] Ver *O romance familiar dos neuróticos* In FREUD. *Obras completas*. Volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

com um homem pelo menos 40 anos mais velho que ela.[117] Enfim, é então que Olympe se vê mais livre ao mundo, plena de suas faculdades e irrestrita, de forma que começa a estabelecer para si os direitos que deve defender e a posição que deve buscar. Pretensões essas que são, aliás, consoantes com as problemáticas que envolvem a busca pela legitimação de sua filiação, a saber, o direito de voz das mulheres. No romance, ela requer o direito de as mulheres poderem falar publicamente e acusarem a paternidade que lhes é de direito, ou seja, direito de terem pai, mesmo que essa revelação seja socialmente negativa para o homem. Na esteira dessas demandas, entram também a reclamação ao direito de divórcio, direitos políticos para as mulheres e a possibilidade de ter vez na cena artística e teatral de Paris.

Ainda no que se refere à formação do romance e da intriga familiar do seu herói, efetivamente sobre essa etapa de libertação e problematização do pai, Marthe Robert considera que, com o desenvolvimento da criança que não tem acesso aos pais de forma igual, os papéis do pai e da mãe começam a divergir, de forma que um parece sempre certo e concreto enquanto o outro figura na vida de sua filha de modo crescentemente duvidoso, ao passo que o homem, nesse caso, trata tal relação de possível paternidade com equivalente desprezo e afastamento. Todavia, se, por um lado, a concretude da mãe provocará na criança o respeito à sua real condição, a insubstancialidade do pai, muito contrariamente, levará à sua idealização, ao seu enobrecimento, à sua promoção imaginativa pelo olhar da filha, ou do herói. Assim sendo, em termos de devaneio, Olympe de Gouges, como qualquer criança passível de ser aplicada ao caso, passa a trabalhar apenas sobre o pai. Isso abre margem para a elaboração mental de diferentes destinos oriundos da reelaboração imaginativa de seu passado. Vislumbra-se, nesse cenário, diferentes hipóteses e diferentes "pseudo-biografias", cada uma com seus

[117] Ela mesma relata esses detalhes em um trecho de sua peça *Molière chez Ninon*, ato I, cena X, na qual Molière lê uma carta sua, em que diz: "Tenho apenas dezesseis anos e querem me unir com um homem de sessenta" (GOUGES, O. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* : pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1788, tradução minha). As biografias referenciadas aqui documentam o casamento entre os dois em 1765, sendo que ele veio a falecer poucos meses mais tarde, entretanto, chegaram a ter o filho Pierre Aubry (BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris: Tallandier, 2014, p. 32).

próprios obstáculos decorrentes de contextos de vida destoantes daquela realidade passada. Nas palavras de Robert, é dito o seguinte:

> As duas figuras não pertencem mais ao mesmo mundo, derivando de duas categorias bem distintas, uma, feminina, próxima e trivial; a outra, masculina, remota e nobre, cada uma delas sendo recortada em duas por uma oposição constante de seus afetos e ideias. O romance propriamente dito começa nessa oposição, que, na medida mesma em que se funda na diferença dos sexos e em todas as antíteses e distinções cujo modelo é o sexo, abre-lhe as mil perspectivas da aventura, da intriga, do conflito, em suma, todo um futuro de ação em que vai poder dar precisão a seus desígnios, sem com isso renunciar a suas ambiguidades.[118]

Assim sendo, tanto a fase pré-sexual quanto a sexual da criança são ditas como fundamentais para o desenvolvimento da trama e dos desígnios das personagens. Contudo, como se pode observar na história de Olympe de Gouges, esse tema e essa estrutura de formação do conflito ultrapassam os limites da ficção do romance e se encaixam sobremaneira na própria história de vida de Marie Gouze, que viveu de fato por esse caminho, tendo inclusive descrito em sua autobiografia cada uma das fases pormenorizadas por Robert. Assim, surte disso a ideia de que Olympe tenha carregado essa fantasia – narcísica e heroica –, típica da fase infantil, como coloca Robert, à vida adulta, bem como se, de uma forma um pouco mais tardia, ela tivesse continuado a ficcionalizar a própria história e a história de seus familiares. Isto posto, tal teria sido a sua maneira de pensar-se e constituir-se, para além dos textos literários, mas que a tornou, ao menos para si, uma heroína mitificada. Entretanto, sob outra perspectiva, Olympe, em momento algum, deixou, apesar de toda essa idealização arrastada até a sua juventude, de assimilar para si as problemáticas familiares e elaborar sentimentos de angústia e descontentamento para com seu pai biológico.

Em suma, entender Olympe como uma heroína em vida ou como um mártir da Revolução – ou do movimento antirrevolucionário, moderado – passa, sobretudo, por observar três momentos chave de sua vida, a sua volta a Paris,

---

[118] ROBERT, M. *Romance das origens, origens do Romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 39-40.

quando sabe que retornaria à capital para ser perseguida e acabar morta, e mesmo assim volta para lá, num gesto sacrificial pela pátria; a sua luta incondicionada pelos direitos das mulheres e da cidadã, em sua fase adulta; e sua fase púbere, a qual se conecta de uma forma mais direta ao mito da criança perdida, tratado tanto por Robert, no livro já indicado, quanto por Otto Rank, em *O mito do nascimento do herói* (1922).[119] Mais a fundo, a primeira teórica, por meio de leitura do segundo, sugere que o motivo da criança perdida está primordialmente associado ao mito edipiano, a partir do momento em que se entende o afastamento da mãe como uma forma simbólica de assassinato; e a busca pelo pai – no caso, pelo enquadramento de vida dele – como uma tentativa de concretizar seu amor incestuoso. Por essa via de compreensão, quanto à figura histórica Olympe de Gouges, o que se observa é que, de fato, ao ir para Paris, durante a sua juventude, à procura de uma vida distinta daquela da província e, antes de tudo, idealizando uma condição social parecida a do pai, Gouges – ou madame de Valmont, em seu romance – acaba, por esse gesto, suprimindo sua mãe do seu círculo social, relegando-a a um espaço sem importância em sua vida para ir, a despeito dela, em busca da possessão simbólica do pai.[120]

Realmente, seja como a personagem ficcionalizada de Olympe, madame de Valmont, ou ela mesma, a polêmica de sua ascendência e da ausência de seu pai confirmam mesmo o trajeto e a luta que a personagem deve travar ao longo de sua vida. Ao dar indícios de uma vida à qual Marie Gouze poderia ter tido

---

[119] O texto *O romance familiar dos neuróticos*, de Freud, foi, aliás, publicado primeiramente como prefácio ao livro citado de Otto Rank.

[120] Esse modelo explicativo freudiano-psicanalítico explorado por Marthe Robert para elucidar a formação do herói tem valor geral e pode ser aplicado amplamente entre diferentes naturezas de narrativa, não sendo unicamente aplicável, longe disso, a Olympe de Gouges. Nesse sentido, Marthe Robert, à luz de Otto Rank, completa essa reflexão da seguinte forma:

> Otto Rank mostrou, com um enxame de exemplos, a que ponto os acidentes do nascimento são decisivos para a missão heroica tal como a concebem mitos e lendas. Não existe herói mítico, conquistador lendário ou profeta religioso que não tenha um nascimento de certa forma anormal, obscuro ou milagroso, fabuloso ou divino; não existe personagem predestinado que viva seus anos de infância junto aos dois pais no calor de seu amor comum: todos vêm ao mundo de certa maneira atravessados, e é precisamente nisso que consiste sua vocação. (...) Eis porque, em princípio, o herói não reencontra seus verdadeiros pais (...): é preciso que ele permaneça sem família, isto é, que negue a sua, para que sua autogênese e a solidão dela resultante confirme sua missão. (*Ibid.*, p. 41.)

acesso, o pai faz recair sobre ela a sensação da falta da boa educação, das oportunidades de vida e do prestígio que lhe eram comuns, e, por conseguinte, a necessidade de ir em busca de todos os direitos dos quais ela, como mulher e como cidadã, não pôde até então dispor.

Relativizando agora a interpretação freudiana, ainda que de uma forma menos condizente com madame de Valmont e mais com a história de Olympe de Gouges ela mesma, o distanciamento da mãe e sua ida a Paris corresponderiam não, na verdade, com a vontade da morte da primeira e a possessão do outro, mas mais exclusivamente com o compromisso que a jovem faz consigo mesma de não passar sua vida naquele contexto ao qual o destino a entregou, isto é, na província, presa aos limites que eram impostos ao seu sexo, falando occitano, em um casamento forçado, sem contato com a cultura nem com as liberdades do mundo. Certamente, pelo que é amplamente marcado nas biografias, o ator responsável de levar até ela a noção de que havia outro mundo senão aquele de Montauban foi, é verdade, o pai ilegítimo, o marquês. Todavia, é da própria Olympe que surte a ânsia de alterar seu enquadramento de vida, ao passo que ela se torna convicta de que não cabe nos limites do sexo feminino, algo que ela mesma veio a afirmar com certa repetição a cada vez em que sua voz e seus direitos como cidadã francesa eram tolhidos.[121]

2.4. Mito, autorrepresentação, ficcionalização de si

A exemplo do que ocorre quando se arrisca a pensar a obra narrativa destacada acima, ao deparar-se com essa corrente estilística do século XVIII, que envolve a autorrepresentação na literatura, a ficcionalização de si levanta constantemente a questão de se o que se lê é um personagem homônimo ou uma escrita autobiográfica propriamente dita. No caso de Olympe de Gouges, essa autorrepresentação atinge um grau tão proeminente e se manifesta de maneira tão

[121] Ver, como exemplo, as citações marcadas pelas notas 161 e 162 nesta tese (p. 133) em que Gouges se dirige a Robespierre. O posicionamento de Olympe perante o sexo feminino e masculino não é exatamente de repensá-los enquanto sexo, mas de equalizá-los de forma a universalizar os direitos e prerrogativas sociais. Esse pensamento se enquadra, sob os conceitos atuais, numa corrente feminista chamada de Universalismo, que figurou notadamente durante a segunda metade do século XVIII na França, tendo sido observada sobretudo por meio das vozes de Olympe e do marquês de Condorcet (1743-1794).

recorrente em sua obra, que exige uma investigação específica voltada a esse aspecto de seus escritos. Mas, o que torna essencial o estudo do mito em si são dois fatores relativamente distintos. Em primeiro lugar, a forma como a escritora trata a questão da primordialidade em literatura, seu interesse pelas origens da sociedade e dos adventos humanos. E, em segundo lugar, em um sentido que remete a uma compreensão de mito também distinta, e essa mais complexa, a saber, o modo como a escritora encarna em sua vida real todos esses traços literários, trazendo da idealização para a sua vida seu caráter concebido imaginativamente e se renaturalizando dessa forma. Por conseguinte, o objetivo desse item capitular é, a princípio, estruturar os conceitos de mito e mitificação que embasam essa leitura da vida e possibilitam uma visão mais aprofundada sobre as significações que jazem por trás de uma tentativa de ressignificar ou reinventar uma verdade já cristalizada no mundo. Depois, refletir a respeito de como a escritora aqui estudada se serve do aspecto mítico e como o encarna.

Em suma, como se pretende constatar a seguir, as palavras que evocam ideias de mitificação e mito são fundamentais para pensar a obra e o modo de vida de Olympe de Gouges. Não obstante o termo circule com frequência entre os textos do século XVIII e nos séculos XX e XXI com sentidos que podem parecer corriqueiros, os conceitos subjacentes ao termo carregam consigo algumas sutilezas de forma que se distingam e se confundam à medida que o senso comum da palavra “mito” continua hoje a se atrelar sobretudo ao campo do que é falso, lendário ou fantasioso.[122] É curioso que na atualidade o sentido do termo em seu

[122] Segundo o dicionário Caldas Aulete, as acepções de mito são:

> Narrativa fantasiosa, simbólica, ger. com elementos sobrenaturais, transmitida pela tradição oral de um povo, e que retrata sua visão de mundo e de aspectos da natureza humana e a forma como explica fenômenos naturais; LENDA; MITOLOGIA (...). 2. Crença popular ou tradição que se desenvolve sobre alguém ou algo (...). 3. Acontecimento ou fato extraordinário, incomum, com frequência exagerado e distorcido pela imaginação popular ou pelos meios de comunicação. 4. Personalidade de destaque nos meios artísticos, esportivos, culturais etc., cuja atuação, trabalho etc. são reconhecidos e reverenciados pelo público (...). 5. Pessoa ou coisa que não tem existência real ou passível de ser provada (o mito da Atlântida). 6. Representação idealizada de uma época passada ou futura da humanidade. 7. Verdade, valor moral, conceito etc. inquestionável para um grupo social (mito da virgindade/da raça pura). 8. Pej. Noção falsa ou infundada.

emprego diário, externo ao ambiente teórico-acadêmico, ainda esteja mais correlacionado à sua compreensão no século XVIII e XIX, quando falar em mito significava referir-se imediatamente à fantasia, a algo avesso à verdade, ou, senão, no âmbito filosófico, em alegorias explicativas sobre temáticas cientificamente inacessíveis. Entretanto, de forma mais estrita, a ideia de mito, com o andar até o nosso século, ganhou progressivamente delineamentos de verdade, tomando outra posição no debate filosófico, cujo entendimento deve ser considerado nesta tese.

Fundamentalmente, a ideia de mito provoca imediatamente a noção de mitologia, que remete, por sua vez, a conjuntos de narrativas que modelaram as culturas e foram carregadas de significados de modo a justificarem uma série de verdades incontestáveis, mas que, por meio do âmbito científico, não puderam ser ainda explicadas, ou então, como geralmente é o caso, fogem do alcance temporal do ser humano na Terra. Sabe-se que os mitos fundadores e de origem, como Adão e Eva, o mito marial, ou senão os mitos estabelecidos igualmente por diversas composições trágicas do período clássico, como *Prometeu acorrentado*, entre outros, são narrativas não apenas amplamente conhecidas, mas também muito vivamente reafirmadas culturalmente ao longo dos séculos para responder a questionamentos até então – ou até hoje – inexplicáveis, como o surgimento do fogo e a origem do mundo e dos homens. Com efeito, aproveitando dessas estruturas que estão quase que atemporalmente presentes na cultura ocidental, instituições de poder também desde sempre se utilizaram delas para explicar e fazer com que padrões culturais se naturalizassem, para justificar crenças, e assim manter uma ordem social de forma filosoficamente dogmática.

Mircea Eliade (1907-1986), em *Mito e realidade* (1963), estuda a ideia de mito, ao mesmo tempo que dá indícios de sua complexidade e sintetiza alguns possíveis conceitos que são úteis para pensar o significado de um gesto, como o de Olympe de Gouges, de voltar à primordialidade ou de levar-se à literatura para tentar ressignificá-la ou ressignificar-se. *Grosso modo*, são dois aspectos que, segundo ele, balizam e distinguem um mito: a sacralidade e a primordialidade. Ou

---

Nota-se, todavia, que a sétima acepção se aproxima da concepção adotada no contexto de debate atual sobre a mitologia.

melhor dizendo, a natureza do mito estaria em ele ser uma narrativa fruto da ação ou da participação de um ente não pertencente à realidade comum, um ser tal como um deus, e, em segundo lugar, no fato de ele explicar ou dar a forma primal exemplar para um rito ou para algum comportamento que assinale o pertencimento de um povo a uma cultura. Um terceiro ponto a ser considerado ao se traçar as margens de designação de um mito é o seu atrelamento à realidade por si. Um mito é um discurso que se vincula fortemente ao que é real, porquanto é também enleado com a verdade. Vale dizer, o mito do fogo consiste em verdade, pois o fogo existe e assim por diante.[123] A noção de verdade, por sua vez, também se encaminhou ao nosso tempo de maneira a ser flexibilizada e deixar de ser pautada no que é exclusivamente sensual, ou seja, perceptível concretamente pelos sentidos. Com a ampliação dessa noção, a verdade passa a ser entendida de forma mais abrangente. Em termos mais linguísticos, o que é verdadeiro pode ser entendido como aquilo que pode ser verificado e confirmado na relação entre o significante – o termo ou conceito – e o significado – a realidade a que ele se refere. Assim, por exemplo, ao dizer que algo é uma caixa, isso é considerado verdade porque há correspondência entre a palavra "caixa" e o objeto ao qual se refere. Com essa evolução, a verdade ganha camadas de complexidade e se conecta ao mito, refletindo as experiências e realidades que o mito carrega em seu discurso.

A questão central a essa altura do debate sobre a vida e a literatura de Olympe de Gouges não é realmente afirmar ou negar que Olympe de Gouges ou outros escritores de seu tempo produzem mitos ou não, pois, desde o seu princípio, o teor de suas obras é de produção particular de cada um deles e não há nada de coletivo ou culturalmente enraizado, tal como seria, por exemplo, a relação entre o fogo e Prometeu e suas consequências na formação da nossa cultura. Portanto, o interesse da inclusão do tema dos mitos é entender como Olympe de Gouges e, oportunamente, Rousseau, se apoderam desses conceitos e revisam e recriam tais histórias. No caso da dramaturga, essa questão vai muito além da literatura que ela produz à pena. A escritora se comporta em vida de maneira a trazer para si, para o seu legado biográfico, aspectos míticos e heroicos

[123] ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 9-12.

que merecem ser analisados à luz dos conceitos desenvolvidos mais modernamente, por Eliade e por Roland Barthes (1915-1980), por exemplo.

Antes de mais nada, muito embora as questões que permeiam os temas sobre a primordialidade e a arqueologia da sociedade estivessem vivas na sociedade francesa intelectualizada no século XVIII, é importante considerar que a revisitação de mitos e a reimaginação da estrutura histórica que formou os alicerces da cultura ocidental é um tópico que não se delimita ao século em questão, mas é também um assunto reiteradamente observado pela crítica feminista tanto em momentos de menor ou de equivalente efervescência política. Por isso, o levantamento dessa pauta dentro da obra de Olympe de Gouges se faz duplamente relevante.

A poeta feminista Alicia Ostriker (1937-) tem uma contribuição significativa nesse domínio, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking* (1982) – *As ladras da linguagem: poetas mulheres e a recriação revisionista de mitos,* em tradução livre do título ao português. Neste artigo, Ostriker trabalha sobretudo com escritoras do seu século. A separação no tempo e no espaço entre Olympe de Gouges e Sylvia Plath (1932-1963) ou Hélène Cixous (1937-), uma estadunidense e outra francesa nascida em colônia – escritoras com as quais a estudiosa trabalha – fortalece a tese de que repensar e tentar revisar os mitos é uma forma que as mulheres encontram para idealizar fundamentações distintas daquelas naturalizadas. Assim recriam-se e questionam-se os eixos do império patriarcal ocidental, que acarreta muito reiteradamente no cerceamento delas mesmas. Produzir tramas míticas é, em primeiro grau, portanto, um traço da escrita feminina antes de ser do interesse arqueológico de modo amplo.

O procedimento que se repete entre as escritoras dos séculos mais e menos modernos é o mesmo: racionalizar as narrativas mitológicas, indagá-las, repensá-las e reescrevê-las, impondo outro teor a elas à medida que também são mantidas algumas das raízes dos mitos tradicionais. Trata-se de um expediente de substituição. Para explicar isso, Ostriker lança mão da seguinte metáfora:

> Permita-me, então, neste ponto, definir o termo “recriação revisionista de mitos” e esboçar o contexto por trás da obra que discutirei. Sempre que uma poeta utiliza uma figura ou história

> previamente aceita e definida por uma cultura, ela está usando o mito, e a possibilidade de que esse uso seja revisionista está sempre presente: ou seja, a figura ou o conto será apropriado para fins modificados, o antigo jarro será preenchido com um novo vinho, inicialmente saciando a sede da poeta individual, mas, em última instância, tornando possível uma mudança cultural.[124]

Como se observará, seja no mito edênico, seja na base do romance *Le bonheur primitif de l'homme*, o núcleo formador da sociedade mantem-se sendo o núcleo familiar, um homem e uma mulher em um ambiente que inspira paz e plenitude, mas o que decorre dele e as relações que se estabelecem em seguimento a ele são todas revistas. Enfim, há sempre uma dinâmica entre o individual e o coletivo, entre a imaginação primária e subjetiva da escritora e o mito formador da cultura vivida socialmente.[125] De acordo com o que é sugerido no trecho acima, remodela-se o que fora cristalizado coletivamente ao longo da história para "saciar a sede individual" numa tentava de quem imagina de viver mesmo que idealizadamente outros paradigmas sociais.

Tudo isso pode ser lido e interpretado no texto filosófico mais consistente de Olympe de Gouges, *Le bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques*, no qual a escritora dá pistas de como ela pensa e recria os mitos que formaram a sua sociedade. Nessa espécie de romance ensaístico, Olympe constrói uma narrativa filosófica mesclada com excertos de ensaio em torno da ideia de felicidade primitiva da humanidade. Ela explora de maneira imaginativa a origem da sociedade, a natureza humana e as relações sociais, sobretudo entre homens e mulheres, incorporando, no final do texto, uma retórica patriótica.

A história desenvolvida pela escritora se inicia com uma descrição de uma ambientação de plenitude. Em uma espécie de vilarejo, homens e mulheres primitivos trabalham solidariamente, de maneira estável e autossuficiente. O nó dessa ligeira narrativa se instaura quando um homem seduz a mulher de outro rapaz. Esse momento é marcado no texto como causa de um eclipse total, que é

---

[124] OSTRIKER, A. The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs*, v. 8, n. 1, p. 72, 1982. Tradução minha.

[125] MUNHOZ, E. M. 'Não há nada entre nós' : uma (im)possível tradição poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith. Tese de doutorado. IEL, Unicamp, 2024, p. 116-117.

seguido de diversas e intensas agitações da natureza. O casal formado supostamente de maneira transgressora aos valores naturais humanos foge do lugarejo para voltar muitos anos depois com tecnologias e rudimentos jamais pensados por aqueles que ficaram. O retorno, em contrapartida, ocasiona uma série de considerações por parte da filósofa acerca do conservadorismo e do medo daqueles que ficaram com relação à dupla. Se, por um lado, há aqueles que se lançam à morte ao se jogarem no mar para evitar maior sofrimento com a chegada daquele que, segundo a crença local, teria causado transformações terríveis na sua organização social, há também, por outro lado, quem o veja como um intérprete ou como uma parte palpável da divindade. Esses conflitos que podem ser interpretados redutivamente como alegorias de problemas sociais comuns às sociedades dão vazão a reflexões sobre a prejudicialidade da religião e a vaidade humana.

De modo franco, as ideias de Eliade seriam suficientes para afirmar categoricamente que o que Olympe de Gouges faz em *Le bonheur primitif* e Rousseau em *Discurso sobre a origem da desigualdade* não pode ser considerado mito. Apesar de certa evidência, uma vez que há uma discrepância incomensurável entre a capilarização, por exemplo, da narrativa bíblica com relação à de Olympe de Gouges ou Rousseau, há outras razões que também importam serem destacadas.

O texto de Rousseau não é narrativo. Por mais que o escritor distinga e fantasie etapas na formação da sociedade, ele não dá estrutura narrativa a elas de forma a constituir um começo, meio e fim. O texto é ensaístico, filosófico e fortemente racional, o que significa que o pensador se serve da oportunidade de escrever com a finalidade de desenvolver um arcabouço teórico que sustente suas posições. Um mito real consistiria em uma narrativa que explicaria com elementos não cotidianos um fato difícil ou inacessível historicamente. Esse ente alheio ao cotidiano, que geralmente aparece representado como um ser superior, sequer existe para Rousseau em sua argumentação. Portanto, o que o escritor faz é criar uma alegoria, ou, quando muito, uma metáfora explicativa para sua argumentação filosófica, uma ficção ilustrativa com imagens de um passado mais ou menos verossímil para tecer uma reflexão que se sobressai e não o contrário.

No caso da escritora, a exclusão da sua teoria da classificação mítica se dá por outro caminho. O valor a princípio mítico que se encontraria no ensaio mencionado está, em primeiro lugar, nas muitas linhas dedicadas a pensar a origem da sociedade, de comportamentos e de diversos adventos importantes à vida humana, contando com desenvolvimentos sobre a criação da ciência, das embarcações, do pecado e das disputas interpessoais. Há um conteúdo imaginativo significativo, que não despreza a sacralidade que é comum aos mitos formadores. A dramaturga pensa o Ser Superior com estatuto divino e é mesmo ele quem age nos momentos determinantes da história tecida em seu livro. Nesse ínterim, Gouges desenvolve uma história primordial que resulta, ao fim dos capítulos, na formação de uma sociedade que mais tarde viria a ser aquela na qual ela vive. Isso significa que há algo de narrativo em seu texto, com um começo, um meio, que conta com um clímax, e um fim, que culmina e explica o estado real da sociedade do século XVIII. Finalmente, em que pese o fato de a argumentação tecida não ser formadora de sua cultura, uma vez que a sua construção discursiva é anterior ao ensaio narrativo referido, há, no que diz respeito à questão da crença, a vontade de a própria pensadora acreditar no que ela mesma diz e de ela mesma seguir aqueles preceitos. Nesse sentido, haveria fé. No entanto, como pode desde já parecer, isso ainda é pouco para dizer que o que ela faz ou conta é um mito.

Há dois grandes fatores aos quais a ficção criada por Olympe de Gouges não corresponde para que seu ensaio-narrativa seja considerado mítico. Por mais que haja semelhanças entre o final da história contada por Olympe e o meio humano do século XVIII, a narrativa de Gouges não é a rigor exemplar e não serve de modelo, evidentemente, a ritos e crenças da sociedade ocidental. O que há ali é justamente o inverso. Olympe toma como base a sociedade em que vive para repensar os mitos que pautam o discurso ocidental, ou seja, ela desenvolve um terceiro nível de simbologia a fim de negar os dois anteriores, o discurso imbuído de sexismo que interpreta o mito e o próprio mito original formador de sua sociedade. O que ocorre, portanto, é que, bem como se fosse possível, a escritora desenvolve seu mito, reimaginando o primordial, a fim de fragilizar as bases que justificariam os pensamentos que ela confronta. Todavia, não há como fazer com que a sua revisão mítica seja implantada repentinamente no inconsciente

formador da população, o que é central para um mito vivo, que, a propósito, só é vivo, pois, além de ser a todo momento reafirmado, é também constituinte de toda a cultura a qual ele forma. Esse não é, é claro, o caso. Assim, o discurso de Olympe de Gouges se erige no sentido contrário ao de um mito real, que vai do fato à narrativa e não parte de uma narrativa para pensar o fato.

De toda forma, um efeito secundário muito desejado que decorreria dessa dupla negação feita por Olympe seria aliviar a cultura humana corrente da carga cristã e patriarcal nela inexoravelmente contida, algo tanto ousado quanto irrealizável. Sendo assim, diferente da tipificação mítica e etnológica proposta por Eliade, o grande mito sobre a formação da sociedade descrito e contado em *Le bonheur primitif* não existe para explicar alguma primordialidade, mas sim para negá-la. O aspecto de gênero do texto reforça essa ideia ao passo que seu lado narrativo é fortemente mesclado e vinculado ao seu teor ensaístico – nisso, o texto de Olympe é algo semelhante ao de Rousseau. Efetivamente, no mesmo capítulo em que há uma intervenção do Ser Supremo na Terra e o desembocar daquela sociedade no meio de convívio dito “caótico” que viríamos a conhecer, Olympe enceta discussões sobre a monarquia e o cristianismo. Nessa mesma obra, constam também reinvindicações sobre um novo teatro em Paris dedicado a dramaturgas e atrizes entre outras protestações que não se aliam à atemporalidade de um mito primordial.

Outrossim, é excludente do campo mítico a fragilidade do texto em termos de verdade. Muito do que é contato e descrito ali faz jus à existência de um mito se pensado que os adventos e comportamentos mencionados correspondem ao que é visível na sociedade comum da época, sem que todas as origens em questão sejam necessariamente documentadas de modo historiográfico. Porém, tais desenvolvimentos ainda carecem do vigor da verdade que um mito vivo apresenta. Isso se dá pela falta de assertividade da sua composição, que, por sua vez, se deve ao fato de que Gouges não vive e pensa a existência das coisas em si, mas o faz por meio de mitos anteriores ao seu discurso. Sua real intenção também pesa nesse sentido, que, como dito, não está atrelada a explicar fatos, mas à revisão de paradigmas pré-estabelecidos. A própria escritora confessa a sua

origem especulativa ao inaugurar o capítulo primeiro que dá início à narrativa com as palavras: “Suponho que”.[126]

Ao pensar o mito, a temporalidade é um ingrediente importante. O fato de o mito se situar fora das demarcações temporais dadas pela consciência dos homens o coloca em uma alçada externa à história humana. Esse é um ponto determinante para a definição de mito, pois, tendo um caráter ahistórico, o mito se coloca como uma narrativa à parte, de forma que a racionalidade humana documental não pode alcançar, ou seja, não há documento ou antropologia possível que prenda o discurso mitológico à concretude, não há cientificismo que resolva um tal mistério da humanidade, proporcionando margens mais amplas para que a fé e a cultura se apropriem dele. Isto posto, em termos de critério exclusivo, ao tomar tal aspecto antidocumental como requisito para a consideração de uma história como mítica, o que se tem é um fator altamente exclusivo à medida que ele se torna impeditivo de que qualquer criação seja digna de um mito originário, ou seja, é preciso que o fato se situe fora da linha temporal histórica. Embora tenha se documentado a origem do fogo, as razões para isso e a metodologia que o entornam restam sem determinação.

Nessa direção, a célebre máxima de Rousseau – “O primeiro que, tendo cercado um terreno, arriscou-se a dizer: ‘isto é meu’ e encontrou pessoas bastante simples para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil.” – volta a se destacar, pois, apesar de não atender às demais características que colocariam esse excerto ao lado de grandes mitos fundadores, pode parecer carregar por seu aspecto antidocumental um ligeiro quê mítico. Tal aspecto se dá de maneira inspiracional, ou seja, aparentemente, Rousseau se inspira no modelo narrativo de tipo originário para alegorizar um fato social. Entretanto, sua máxima e a afirmação que segue depois dela tem caráter fortemente histórico. A enunciação de Rousseau se coloca distante temporalmente do fato narrado. O pensador narra o processo, o descreve e nomeia, criando concisamente uma linha do tempo que faz com que sua voz fique destacada da própria história. Essa estrutura narrativa se difere dos modelos literários geralmente vistos nas narrativas fundadoras, uma vez

[126] “Je suppose”. (GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l’homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 7.)

que esses se atêm ao fato narrado sem tamanho distanciamento. Em outras palavras, assim que Rousseau começa enunciando o cercamento de um terreno e termina o período com “foi o verdadeiro fundador da sociedade civil”, fica evidente que o teor do excerto é pretensamente histórico, informativo, descritivo e científico, e não imaginativo ou literário.

Um efeito importante advindo de o fato mítico ser pré-histórico e não documental é a transigência fundamental implicada no papel que jogam a irracionalidade e a racionalidade no discernimento do mito pelo homem comum, o que vem a ser determinante para a consistência do aspecto mítico e para a sua vivência e reafirmação no universo cotidiano. É a razão, formadora do espírito crítico, que tensiona a função simbólica do mito e coloca o primeiro desafio ao seu aspecto vivo, de forma que apenas os mitos verdadeiramente consistentes dão conta de atravessar e, mais do que isso, marcar o sujeito ocidental.

Outro critério básico que é decisivo na atribuição do aspecto mítico à narrativa passa pela questão da autoria. Para muito além do anonimato, recurso ao qual Olympe de Gouges apela com frequência ao longo de sua carreira, a narrativa mítica não possui autor próprio ou individual. A exemplo de Homero ou Hesíodo, o último, célebre por conta da *Teogonia* (século VIII-VII a.C.), apenas recontava histórias desde sempre sedimentadas entre o seu povo. No caso do aventado autor dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*, trata-se de um ser apenas referido culturalmente, ou seja, os próprios gregos antigos não tiveram acesso a Homero. Modernamente, além de não haver vestígios que provem a sua vida, não há sequer informações biográficas transmitidas ao longo dos séculos. Seus poemas são, pois, resultado da redação de séculos de narrativas transmitidas oralmente.

Contudo, tendo em vista as pretensões da dramaturga e a consciência de que a realização de suas idealizações, a fundação de uma sociedade igualitária, passaria necessariamente por uma drástica reformulação no papel que a mulher exerce no mundo, essa revolução implicaria na revisão da simbologia ou na reelaboração de alguns desses mitos fundadores a fim de que os alicerces de uma sociedade que, a seus olhos, era doente no que diz respeito à paridade dos dois sexos, à violência e ao jugo de um homem a outro homem, fossem revisados. Na esteira desse pensamento, decorrem suas peças e textos. No que diz respeito a

esses temas em particular, vale ressaltar a própria *Zamor et Mirza*, que aborda com clareza tanto o tema da fundação da sociedade quanto da importância da presença feminina efetiva.

Sem embargo, antes de retratar questões mais amplas como aquelas de *Zamor et Mirza*, Olympe parte de um contexto menor e mais circunscrito, a própria família. Sendo esse o seu ponto de partida, grande parte das mitificações – diga-se assim – produzidas literariamente por Gouges surtem de interpretações ficcionalizantes suas de experiências pessoais familiares. Então, tomando tais vivências como contexto narrativo inicial e observando-as de forma atenta e nas obras em que são relatadas, nota-se que, ao contar sua história, a dramaturga utiliza construções similares que remetem a outras narrativas, fundamentadoras ou mitológicas de origem, que, há mais de um milênio, vem estruturando histórias memoráveis e imortalizando os homens que delas fizeram parte.

Logo à primeira vista, uma primeira hipótese sobre os efeitos causados pela importação dos elementos mitológicos e narrativos desses textos à dramaturgia é que, diferente de muitas peças de gênero sério, as quais carecem de interesse contemporâneo – *vide* as peças de Diderot –, o teatro de Olympe ganha atratividade à medida que ela aporta às suas composições temas há séculos debatidos e que sempre despertaram a curiosidade dos povos, como os já mencionados temas do surgimento da sociedade humana e do destino e da história de superação de uma criança perdida. Destarte, é constatável que tanto o ensaio quanto o seu romance autobiográfico oferecem, junto a suas respectivas análises, significativas pistas para responder à questão sobre de onde advém a atratividade desse modelo teatral da escritora.

Essa ideia de reimaginar mitos fundadores para propor uma revisão das bases da sociedade para que assim haja margem de mudanças rumo a uma ordem social mais condizente com um modelo ideal de mundo não é única de Olympe, antes dela, foi Rousseau quem propôs, em *Discurso sobre a desigualdade*, sua hipótese de formação da sociedade humana. No entanto, da forma como o filósofo desenvolve sua narrativa, ele relega as mulheres a um papel quase que exclusivamente reprodutivo para justificar alguns de seus pontos de vista contrários à proteção social das mulheres, como a prática teatral feminina, a

existência de atrizes.[127] Olympe, em sua oposição, em *Le bonheur primitif de l'homme*, desde o início do texto, procura fazer o contrário, tenta refutar àquela tese do pensador suíço como também propor a sua, que, segundo ela, seria mais bem condizente com a verdade e mais verificável a partir dos fatos cotidianos.

2.5. Olympe de Gouges: projeto político-filosófico

O ensaio publicado em 1789 pode ser visto verdadeiramente como uma cápsula de seu pensamento e como um fruto do seu desenvolvimento ético. *Le bonheur primitif de l'homme* traz os ideais que jazem detrás de toda a sua mobilização em prol de suas pautas. Nesse texto em questão, ao explorar as origens da sociedade e refletir sobre o estado primitivo de felicidade humana, um tema muito debatido ao longo do século XVIII, Olympe de Gouges constrói sua argumentação ensaiando, como derivações dessa origem humana supostamente feliz, utopias que justificariam sua visão de que a sociedade da sua época teria se desviado gravemente de seu rumo correto. Por ser, aliás, o texto mais consistente filosoficamente que legou Olympe de Gouges, é por ele também que se pode ter acesso a sutilezas de seu pensamento e sobre como a escritora chega a certas conclusões a respeito do seu posicionamento político, sobre o seu patriotismo e sobre a sua visão pró-feminista de mundo. Sendo assim, uma breve exposição sobre esse ensaio é incontornável para que se possa conhecer a autora de maneira suficientemente completa. Esse é o texto, a propósito, que permite defender a inclusão de Olympe no debate iluminista ao lado de nomes desde sempre cristalizados no universo canônico francês.

Seguindo seu estilo muito combativo, logo nas primeiras páginas, a dramaturga apresenta a tese que guia todo o seu texto e que vai, desde muito cedo, dar o pontapé inicial a uma série de contraposições que fará a diversas ideias de Rousseau. A primeira tese contra a qual ela argumenta é sobre o desenvolvimento e a corrupção do homem. De acordo com sua visão, "Deus criou o homem e a

[127] O desenvolvimento do mito de origem da sociedade é feito em *Discurso sobre a desigualdade*, e o seu discurso contra o teatro e a prática teatral de mulheres em *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos teatrais*.

mulher perfeitos, com todas as suas virtudes e vícios".[128] Essa máxima, em sua interpretação, sugere a inexistência de uma incompletude inata ou da supremacia de um sobre o outro. Mais do que isso, essa afirmação revela certo desprezo por detalhes da Gênese, uma vez que ignora o episódio da Queda e suas consequentes punições ao homem e à mulher, o trabalho ao primeiro; a dor ao dar à luz e a servidão ao marido à segunda.[129] Cito o seguinte excerto que indica diretamente a passagem da criação à vida harmônica na terra:

> (...) Se o próprio Deus moldou o homem e a mulher, esses dois modelos devem ter sido perfeitos. Se descendemos diretamente desses dois mortais, os homens não viveram como brutos: eles não construíram, de início, palácios, mas cabanas tão agradáveis, e sem dúvida mais saudáveis, do que essas espécies de prisões suntuosas que as artes e o luxo criaram.
> É de se acreditar que o homem primitivo carregava em si o espírito, o gênio, as ciências, o talento, os vícios e as virtudes; a menos que Deus, antes de criar o homem, tenha lançado tudo isso na terra e, ao animá-lo, tenha dito: busca, e encontrarás o que precisas.[130]

De acordo com essa narrativa reimaginada de criação, os homens foram postos sobre a terra, sem queda nem corrupção, ambos perfeitos. Contrapondo-se à fase de formação da desigualdade delineada por Rousseau, Gouges nega a existência de um evento corruptivo nos seres humanos que tenha partido de um terceiro elemento. Para além do filósofo, Olympe, por sinal, também nega o mito edênico, no qual, por meio de uma ocasião de suposta traição, simbolizada no texto bíblico com a mordida de um fruto por Eva, o ser humano, mais especificamente, uma mulher, teria descumprido o que lhe fora orientado.

Essa narrativa bíblica deve, sem dúvida, ter recebido a atenção de Olympe, já que, justamente a questão feminina, a formação da cultura feminina, passa por ela e não termina bem para as mulheres. Não à toa, tanto em *Le bonheur primitif de l'homme* quanto na sua peça mais emblemática, *Zamor et Mirza*, a escritora parte de um cenário edênico e de um casal homem/mulher. Vale

---

[128] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 5.
[129] Gênesis 3:16 e Gênesis 3:17-19.
[130] *Ibid*. Tradução minha.

relembrar, no mito de Adão, Deus cria o homem e, de uma costela sua, a mulher.[131] Isso dá margem a entender que só há um verdadeiro homem, porquanto o outro ser, formado a partir do primeiro, seria já uma cópia ou um ente menos perfeito.

Enfim, embora Olympe de Gouges trabalhe com o deus cristão apenas nominalmente em contraste com o Ser Supremo, ela não evoca diretamente o texto bíblico, deixando que toda a comparação seja feita com relação à obra do pensador genovês. Essa comparação de seu texto com o de Rousseau é feita, por sua vez, muito diretamente pela própria Olympe, da seguinte forma:

> Se acreditarmos em Jean-Jacques no seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, veremos que, de acordo com esse famoso escritor, o homem sofreu por séculos até conseguir chegar ao grau em que se encontra; ora crescendo em seu estado natural, ora se envilecendo. (...) eu vou pegar o homem saindo das mãos da natureza, vou fazê-lo chegar ao grau em que ele chegou e dar a entrever o estado ao qual ele poderia voltar.[132]

O que se observa quando Olympe coloca lado a lado a sua hipótese junto à de Rousseau é que, em oposição ao último, que acredita que a sociedade se corrompeu há muito tempo, Olympe pensa que a decadência e a vileza do homem é um fenômeno mais próprio à sua época, fruto do agenciamento da religião e do afã pela liberdade individual, tais que culminaram em egoísmo. Assim, portanto, fatos que distanciaram o homem de sua origem. Aliás, na sociedade teorizada pela escritora, não há sequer religião, Deus é o Sol, o ser supremo, e é unicamente a ele a quem recai o dever de alterar o destino dos homens, isto é, não seria do direito de ninguém tirar a vida ou subjugar o outro. É ele também quem dita o horário de trabalho dos homens, que cumprem suas funções naturais, de acordo com seus dons.

Esse trecho no qual Olympe suprime a existência de qualquer religião na origem da sociedade e retira das instituições o poder de instituição de demanda de trabalho embasa e enseja de uma só vez tanto o humanismo quanto a liberdade, seja de união entre os homens e mulheres como de ter o direito de escolher sua

---

[131] *Gênesis* 2:21-23.
[132] *Op. cit*. p. 6-7.

própria função social, ao passo que suprime o homem como fonte de sofrimento para si próprio. Tudo acontece como se, de forma una, o Sol e as intuições naturais humanas fossem desde sempre e para sempre harmônicas, de modo que tanto o ser supremo quanto o ser humano estivessem inclusos numa mesma natureza, entes de uma mesma esfera, ligados pela lei natural. Ressoando a sublimidade de tal contexto imaginado, a autora coloca:

> Seus conhecimentos se estendiam e se desenvolviam com a idade: o Sol era o deus que eles adoravam. Os homens começavam seus trabalhos ao sinal da alvorada do dia. Aos primeiros raios de sol, colocavam-se de joelhos diante do astro benfeitor; e ao se pôr, era a mesma cerimônia. Todos os trabalhos terminavam assim que o astro tivesse partido. Então, distraia-se com jogos inocentes. O canto dos pássaros ensinava ao homem os sons. Aqueles que nasciam poetas ou músicos formavam acordes. As jovens que possuíam bela voz recitavam seus cantos naturais, que se igualavam aos dos nossos dias. Não havia nem escravos nem criados; todos eram mestres e súditos; não se cansava o espírito; o trabalho sustentava a saúde robusta do corpo. O homem chegava do trabalho acompanhado pelo canto dos pássaros; seus gritos de alegria se confundiam, era o acorde perfeito da natureza. Cantava-se sem parar e o homem estava sempre contente.
>
> A mais bela instituição da felicidade do homem e da lei natural era o respeito que eles davam ao laço sagrado que reunia os casais; dois seres só eram unidos se de acordo com intenções recíprocas.[133]

Contudo, depois de descrever a eterna felicidade na qual viviam os homens e as mulheres naquele universo primevo, Olympe caminha sua reflexão rumo a formar um paralelo daquela sociedade idealizada com a dos seus dias. E, nesse sentido, para ela, o mal que ocasiona e justifica as razões pelas quais a sociedade desanda está em parte no afã pelo exagerado conhecimento, que compromete a simplicidade do ser humano e o afasta de seus verdadeiros dons. Segundo o seu pensamento, um cabeleireiro, um feirante são mais felizes como tais e não querendo ser filósofos. Haveria, nesse sentido, um furor de se instruir, que, bem como uma doença, se difundiu e assola a França.

---

[133] *Ibid.*, p. 17-18.

Mas, para além desse problema do “excesso de luzes”, há também outro traço humano que dificulta a convivência em harmonia entre os cidadãos, que é o prazer do homem. Chega-se a esse tema pela via do estabelecimento da noção de autoridade entre os homens, algo que resulta, por sua vez, da própria sede de querer sempre inovar e alcançar o inédito. O homem se apraz à medida que ganha relevância perante os outros com seus feitos, daí a hierarquia e a sujeição de um ao outro.

Embora essa via de raciocínio seja criada, a primeira parte do ensaio fica separada desse trecho no qual a dramaturga se dedica a refletir sobre o prazer e suas implicações, conferindo todo o capítulo dois do ensaio a esse tema, pois, com ele, ela não só pretende bem refletir sobre o desejo humano, mas também tirar da mulher o fardo de ter sido quem, mitologicamente, não foi capaz de resistir à sedução. Com efeito, sabe-se que seu primeiro fim, ao repensar a origem da deslealdade, é destituir Eva do crime da traição e de seu caráter desobediente, como aparece no livro da Gênese, para doravante imputá-los ao homem – o ser humano do sexo masculino.

De fato, a organização desse ensaio filosófico é feita de maneira a convergir com o desenvolvimento dessas rupturas que ocasionaram a queda da sociedade. Em si, o texto é dividido em cinco capítulos e duas outras partes que vêm adjuntas: o primeiro, mais narrativo e idealizador; o segundo e o terceiro, que apresentam e repensam as origens do mal na vida em sociedade; o quarto é onde Olympe discorre sobre o momento histórico da França ao passo que tece um paralelo com o que fora dito nos episódios anteriores; no quinto, sobre ter esperança diante de um tal cenário. Por fim, junto aos cinco, de Gouges oferece duas partes que os sucedem. Logo após o término do ensaio, aproveitando de tal embasamento filosófico, Olympe expõe a sua proposta de construir um teatro voltado às mulheres, um palco para atrizes e escritoras, pedindo ao rei que apoie o seu projeto, sublinhando as vantagens que isso traria, em vista de que muitas mulheres talentosas e que escrevem são desde sempre excluídas ou postas diante de obstáculos que impedem a difusão e a exposição de seus trabalhos, tendo sido, desde sempre, desdenhadas pelas autoridades e relegadas ao esquecimento na

história. Antes do fim, Olympe reserva uma parte para falar especificamente sobre a vingança.

À parte o seu projeto de teatro para mulheres e o texto sobre a serventia da vingança, o que marca narrativamente o segundo e o terceiro capítulo desse ensaio filosófico-narrativo são eclipses solares, pelas quais se entendem lapsos gerais de bom-senso e juízo. O segundo capítulo, que é o que inaugura realmente o conflito entre os homens, é também o mais importante em termos de reinterpretação e recriação dos mitos originários, pois ele se opõe ao texto da gênese no livro bíblico na parte em que Eva se vê diante da tentação de alcançar o conhecimento por meio do fruto oriundo da árvore do bem e do mal, mediante à provocação da serpente. Nessa fabulação, destaca-se, para além da curiosidade de Eva, a posição de passividade na qual ela é colocada, de sorte que não é ela quem se interessa propriamente e se desloca até a árvore interdita, mas um ente terceiro que vai até ela e a encoraja a tal. Em *Le bonheur primitif de l'homme*, Olympe refaz todo o contexto, antes de tudo ignorando o processo de surgimento humano e o que antecede a existência, depois, dando agência aos homens. Na narrativa do capítulo dois, intitulado "Dos prazeres do homem", é este, o ser do sexo masculino, quem se move rumo a alterar a sua condição tendo em conta seu desejo de mudança. Em si, é contado o seguinte:

> A felicidade o cansou, era muito monótono. Acho que o primeiro que enjoou da verdadeira felicidade foi como o marido no conto do *Patê de enguias*.[134] Sua mulher lhe pareceu menos interessante que a do seu vizinho; ele concebeu o condenável plano de seduzi-la. As penas e os cuidados que essa ideia lhe exigia multiplicaram sua chama, e tornaram sua paixão indômita. Sua fiel metade se tornou um fardo a ele; quanto mais ela se prestava a prestigiá-lo com doces carícias, mais seu coração se enojava dela. Ele não ousava aparecer à luz do dia: era durante a noite, na ausência do astro adorado, que o transgressor se dava com menor

[134] *Pâté d'aiguilles* – patê de enguias, em tradução ao português – é o nome de uma iguaria tipicamente sofisticada que intitula um conto de Jean de la Fontaine ao qual Olympe faz referência aqui. O conto gira em torno de um personagem que não se cabe diante da possibilidade da variação, isto é, de maneira não conformada com a qualidade de tudo que tem a si, o marido referido está sempre buscando variar, de mulher, de refeição. Mesmo recebendo o belo prato num palácio, ao tê-lo pela terceira vez, já não podia mais com o seu cheiro e acaba preferindo um pão sem qualquer recheio. (FONTAINE, J. *Nouveaux contes de Monsieur de La Fontaine*. Paris : Chez Gaspar Migeon imprimeur, 1674, p. 111-117. Disponível digitalmente a partir dos arquivos da Bibliothèque nationale de France, por meio do link: > https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k317384z/f115.item<.)

> constrangimento ao seu pecado. Tornou-se sonhador, e por fim doente. A beleza que havia dissuadido seus sentidos apareceu para ele e, de forma mais robusta que sua esposa, ela foi escolhida como sua cuidadora.[135]

Com esse trecho, Olympe substitui a curiosidade de Eva pelo desejo do homem primevo, incutindo a vontade como um traço de caráter inato ao homem. Entendendo o desejo de forma mais pura, de maneira paralela e semelhante à do conto de La Fontaine, o trecho de Olympe de Gouges parece dizer que é do ser humano ter vontade, pouco importando o objeto em direção a que se versa esse sentimento. No caso, o desejo de seduzir a mulher do vizinho não está associado à presença nem à ausência de uma esposa por parte do homem, nem às características da mulher em questão. Igualmente, até de maneira mais cristalina, no conto de La Fontaine, o homem prefere o simples pão à requintada iguaria. O que vale é ser continuamente desejante, e, em seguida, alcançar o novo, mesmo que esse processo de substituição do antigo pelo novo implique a falta de um bom juízo.

O que ocorre depois, igualmente relevante, é que a mulher se deixa levar pela sedução do homem e é também "envenenada" e tocada pelo mesmo vício. O eclipse ocorre quando ambos cumprem o plano de se encontrarem detrás de um rochedo à noite. Assim, nesse período até a consumação do desejo, os fatos decorrem de forma próxima ao que está no texto da gênese, ou seja, um personagem se vê diante da possibilidade de concretizar o seu desejo e, constatando isso, compartilha seu objeto de vontade com o outro, que o aceita. No entanto, em termos de sexo, isso se dá de modo invertido, isto é, no jardim do Eden, quem busca o fruto e leva ao outro é Eva; no texto de Olympe, é o homem quem o faz e a mulher é quem aceita.

Na esteira desse jogo de troca de papéis, do feminino pelo masculino, cabe pensar dois distanciamentos, um é que Olympe, mesmo com uma fabulação, não deixa de propor um contexto verossímil à sua realidade como também muito mais condizente com as suas ideologias do que o conto de *Gênesis*. Esse é o papel

---

[135] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 5.

que a ressignificação simbólica cumpre literariamente. Cabe ressaltar, diga-se de passagem, que é por esse estilo, de integrar os gêneros mitológico e sério – que trata da vida particular das pessoas – que Olympe se caracteriza como escritora. Não muito distante dessa narrativa, a peça *Zamor et Mirza* também vai emular um contexto de origem da sociedade ao mesmo tempo que vai pautar o tema da escravização dos homens.

Em segundo lugar, o personagem de Adão, no jardim, simplesmente aceita o fruto sem vivamente desejá-lo como Eva e sem ter que se deslocar ou agir de forma a tê-lo. Inversamente, o casal infiel de Olympe, por mais que as suas faculdades mentais sejam contaminadas pela chama da paixão, ambos, juntos, pensam e executam um plano para ter a conjunção carnal.

Desta forma, nesse capítulo de *Le bonheur primitif de l'homme*, o processo de surgimento da desarmonia entre os homens fica bem embasado e justificado. Nesse sentido, vale considerar o poder da inclusão da voz da própria autora dentro do texto narrativo para circunscrever precisamente a interpretação quista. Quando o conto de La Fontaine é citado, passa-se muito bem a saber que o tema em questão é a inerência do sentimento do desejo ao homem, tal qual se manifesta em forma de vontade de variação. Seja com o apoio da voz da autora ou pela narração, diferentemente do livro estabelecido na cultura judaico-cristã, os processos de busca e de encanto dos personagens são traduzidos em processos que envolvem ambos. A que se saiba, naquele âmbito de formação do núcleo social descrito n'*A felicidade primitiva do homem*, após o evento do eclipse, há um desregulamento natural, com tempestade, trovões, vento, entre outras intempéries, até que o casal ilegitimamente formado se afastasse daquele lugar e sociedade. Nesse momento, já distantes, em local incerto, após ter materializado seus desejos, o casal recai em culpa e implora a morte. Entretanto, o ente sagrado louvado por eles torna-se agora um deus que perdoa, e então, o casal é perdoado. É assim que o pecado se torna um hábito e a religião perde sua força.[136]

Com esse pequeno excerto da narrativa filosófica, a dramaturga tece uma trama relativamente complexa em termos de amor, paixão, desejo e

[136] *Idem.*, p. 25-29.

felicidade, elementos que estavam também presentes ao formar os casais legítimos. Contudo, para efeito do estabelecimento da primeira união, a propensão de um ao outro era imaculada, justa, prevista e natural. Ora, no segundo capítulo, os mesmos personagens que estiveram envolvidos na primeira união agora enfrentam um desfecho designadamente trágico, mesmo estando impulsionados pelos mesmos motores sentimentais. A única variante que transforma essa fórmula de união em uma experiência trágica e desarmoniosa é a variabilidade e a inconstância do desejo, aspectos que são, todavia, intrínsecos a esse mesmo sentimento.[137]

Embora não haja, nesse trecho, algo que faça lembrar da possibilidade de separação de um par amoroso, esse tema se liga em muito com uma importante pauta política de Gouges, que é o direito ao divórcio. A partir da fundamentação do pecado da traição, e da instituição da naturalidade da mudança dos desejos e dos sentimentos de uma pessoa por outra dentro da união matrimonial, o que se entende pela luta política em direção ao ganho do direito de se separar é que Olympe visa neutralizar a tendência a esse pecado. Em outros termos, à medida que é natural do homem se enfadar do outro, torna-se fundamental que, em vez de reprimir sua própria natureza, se confira a ele um natural direito de romper tal relação.

Portanto, igualmente neste momento, não se pode deixar de associar essa representação com a linha de raciocínio filosófico do teórico de Genebra, que também distinguiu a formação social humana em duas primeiras etapas. Porém, há algumas nuances que merecem ser detalhadas entre o que Olympe representa e no que acredita sobre a formação social humana em relação à tese dos “dois estágios do homem natural”, defendida por Rousseau no *Discurso sobre a desigualdade*.

---

[137] Associadamente, na peça *Le fils naturel* (1757), Diderot corrobora esse pensamento de que a natureza é capaz de nos aproximar ou afastar da virtude e da felicidade, ao passo que coloca o personagem principal, Dorval, diante de um impasse amoroso, no qual a moral e os costumes lhe dizem para contrariar seus sentimentos mais naturais, que, por sua vez, o impelem a fugir com Rosali, apaixonada por ele muito embora ela fosse prometida ao seu melhor amigo.

2.6. Olympe de Gouges contra Rousseau? A origem da sociedade

O texto de Rousseau tem, como se pode notar, especial atratividade para Olympe de Gouges, pois é com relação aos seus *Discursos* que sua filosofia exerce maior contraste. Além disso, parece evidente que, apesar de ela expressar respeito ao escritor do *Contrato social*, Rousseau é convicto de opiniões sobre o sexo feminino que mesmo nos dias de hoje continuam a soar de maneira provocante. Portanto, em primeiro lugar, respondê-lo significa, inclusive, dar vazão ao sentimento reativo que surte dessas leituras. Outrossim, ao colocar-se como interlocutora do importante escritor, Olympe, além de se ombrear com um grande nome do pensamento iluminista, alça seus argumentos antagônicos aos dele a um maior público e tem, portanto, a oportunidade de demonstrar que são tão bem elaborados quanto aqueles. Da mesma maneira, à medida que a escritora se contrapõe a um pensamento já elaborado, estabelecendo, ao tecer seu ensaio, gestos aproximativos e de afastamento, o debate se complexifica e, com isso, pode-se ter acesso a nuances e concessões que ficam latentes diante de sua aparente radicalização ao longo de discursos livres.

O debate sobre a equidade entre os sexos se ambienta sobretudo em tempos muito anteriores à época contemporânea de Rousseau e Olympe. Trata-se de uma questão naturalizada no século XVIII e que, por isso, deve ser refutada a começar pela revisão do modo como os primeiros núcleos sociais se organizavam.

De fato, assim como Olympe, Rousseau separa as fases da constituição social humana em duas. Em um primeiro momento, o filósofo acredita que o homem era muito distante daquele que conhecemos hoje – ou daquele que ele conhecia em sua época – de forma que o ser humano em seu estado primal não tinha, segundo ele, a faculdade de raciocínio tão bem desenvolvida a ponto de fazer associações mentais para explicar fenômenos cotidianos, nem estabelecer, a partir dos fatos corriqueiros, relações de causa e consequência para que ele pudesse prever ou se precaver de algo. Com efeito, por esse ponto de vista, os homens se portavam mais como animais do que como homens racionais, tal como nos pensamos historicamente. Entretanto, consoante a essa falta de desenvolvimento lógico e humano, esse ser também desconhecia a virtude e o vício, o que, por conseguinte, o impedia de ser, por assim dizer, mau.

Por mais que para Rousseau o homem primal não pudesse ser classificado dessa forma, como quisera Hobbes – enquanto concorrente e corruptor de si próprio desde o início –, o contorno do seu desenvolvimento envolveu muito sofrimento e solidão; já que a cooperação, para o homem primevo, também não fazia sentido. Mais tarde, assim aventa Rousseau, é com o início do domínio dos elementos à sua volta, como a compreensão da causalidade do fogo, por exemplo, que o homem avança no desdobramento de outras noções, como a da piedade e da necessidade mútua. É nesse instante então que o progresso humano transita, de acordo com ele, para uma segunda fase, na qual, ao mesmo tempo que passa a contar com a consciência de que o homem é mais forte trabalhando em conjunto, também começa a ter que lidar com os desgastes provocados pela convivência; que é de onde surge, por conseguinte, a concorrência e o princípio de vontade pela propriedade privada.[138] Desse contexto teorizado, emerge, em decorrência da noção de propriedade, a desigualdade, a qual perduraria desde então.

Destarte, o filósofo considera que, desde a última etapa descrita até o pleno desenvolvimento social, pelo qual se compreendem organização política e leis, o homem foi concorrente a si próprio e sofreu. Ao confrontar esse raciocínio com o de Olympe, o que surte é que a filósofa, não obstante ela, à primeira vista, também separe o homem natural em duas fases, como se vê na peça *Zamor et Mirza*, ela não crê numa distância de desenvolvimento mental tão discrepante entre um homem e outro quanto o autor dos *Discursos*. Diferente disso, ela

---

[138] As duas fases do "homem natural" são desenvolvidas no *Discurso sobre a desigualdade* em duas partes, uma seguida à outra e assim intituladas e separadas. A segunda se inicia assim, com o conhecido trecho:

> O primeiro que, tendo cercado um terreno, arriscou-se a dizer: "isto é meu" e encontrou pessoas bastante simples para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, mortes, misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou tapando os buracos, tivesse gritado a seus semelhantes: "fugi às palavras desse impostor, estareis perdidos se esquecerdes que os frutos pertencem a todos, e que a terra não é de ninguém". (ROUSSEAU. *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. Tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle, notas de Jean-François Braunstein. In ___. *Escritos sobre a política e as artes*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 206.)

acredita que o ser humano primitivo é sobretudo semelhante ao que se vê hoje, que, em certa altura, se perdeu daquela felicidade original.

Assim como comenta Bergès (2019), eram pouquíssimos os filósofos do século XVIII a discordar do consenso de que as primeiras etapas da formação social humana deviam ter sido o momento mais penoso da história desse ser. Entretanto, Olympe de Gouges, contrariamente a Rousseau e seus pares, acreditava que não só não havia razões suficientes para afirmá-lo como cria que o provável fosse justamente o contrário, isto é, que os homens e mulheres pré-históricos eram felizes e, ainda mais que isso, capazes de socializar, cooperar e serem virtuosos.[139] Logo, é a partir desse tipo de interrelação e seguindo esse compasso que o homem, segundo ela, mostrou-se apto a se desenvolver em sociedade e avançar cientificamente. Arqueologicamente, averígua-se que Olympe, no que diz respeito ao desenvolvimento humano, não estava tão errada. Contudo, todo o seguimento que vem a partir dessa primeira tese parte exclusivamente de especulações suas. Ela também defendia que, em mesma medida, os seres humanos se desvirtuaram paulatinamente com o avançar das gerações, até que se chegasse ao ponto em que os homens são o que são.

Decerto, para Olympe de Gouges, o comportamento humano em suas formas mais primevas e em sua respectiva organização social não são tão significativamente diferentes em relação aos costumes e à ética humana em seu século. Ainda na contramão do filósofo suíço, por sinal, efetivamente e logo de início, no prefácio de *Le bonheur primitif*, Olympe descredita de certo modo as reflexões e conclusões às quais chega Rousseau, pois, factualmente, afirma que não há evidências arqueológicas de que o homem primitivo tivesse se comportado da forma como supôs Rousseau, a saber, mais como um animal do que como um ser humano racional e colaborativo.[140]

---

[139] BERGÈS, S. « Olympe de Gouges versus Rousseau: Happiness, Primitive Societies, and the Theater ». In *Journal of the American Philosophical Association*, v. 4(4), 433-451, 2018, p. 435.

[140] Em verdade, entende-se que Rousseau não tenha crido piamente na história que desenvolveu sobre a formação antropológica das sociedades humanas, mas sim que as tenha escrito de um modo que pudesse ilustrar e basear suas ideias sobre as origens dos grupos humanos e seus desenvolvimentos.

No que diz respeito ao autor do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), é importante atentar que sua ideia de que os homens eram infelizes em sua vivência primordial não é contraditória com relação à conhecidíssima frase atribuída ao mesmo filósofo: “o homem é bom por natureza, é a sociedade que o corrompe”. O escritor não acreditava nem mesmo que o conceito de felicidade fosse adequado aos primeiros povos humanos uma vez que, segundo suas conjeturas, aquele homem não era capaz ou não tinha faculdades mentais suficientes para isso. Consonantemente a isso, sendo, pois, solitário, e desconsiderando a experiência conjugal e com a prole, surte a tese de que só lhe resta ser bom. Compreende-se, assim, por fim, que “ser bom” não se dá, no discurso rousseano, tanto como uma anteposição a ser mau, mas sim como uma forma de expressar a pureza inata do ser. A irracionalidade, por sua vez, no caso, parece ser fundamental para esse estado de bondade do ser humano nessa etapa evolucional que projeta Rousseau. Se o homem de virtudes e vícios depende do ganho de racionalidade para se estabelecer, a falta dela parece proteger o homem primitivo tanto de ser feliz como de ser corrompido. Sendo assim, na lógica de Rousseau, a racionalidade humana teria se formado no compasso do seu avanço para viver a vida em sociedade. Por isso, a infelicidade dos homens primitivos deve ser compreendida não como um estado de alma, mas como uma questão de dificuldade e desgaste na praticidade da vida, o que não se associa necessariamente ao fato de eles serem bons ou viverem isoladamente, mas sobretudo a não ter os meios e métodos do homem mais moderno, o que não ocorre de acordo com a lógica que apresenta Olympe de Gouges, já que, para ela, o homem primitivo não é tão diferente assim. Por outro lado, ainda no que se refere a Rousseau, ele parece convicto de que o processo de integração do homem, de formação societária, implicou, agora sim, em duras penas e infelicidade em amplo sentido, sendo causa e resultado de diversos males por ele tratados, como a exploração de um homem pelo outro, a instituição da propriedade privada e a corrupção moral.

É claro que nem Rousseau nem Olympe de Gouges concentram seus interesses verdadeiros em saber os detalhes e a real formação das famílias e dos meios de convivência ao longo da pré-história e da evolução antropológica.

Tomando em conta de antemão que ambos os filósofos discursam sem ter como base quaisquer indícios e fundamentos arqueológicos, o que acontece entre Olympe de Gouges e Rousseau, mais do que um debate e uma reflexão puramente especulativos sobre uma possível origem da sociedade – que cumpre um efeito dissimulador para o debate político –, é uma luta pela ideologia dos povos em formação. A razão da meditação tanto de Rousseau quanto de Olympe sobre as sociedades primevas reside em buscar meios filosóficos de aproximar tais formações sociais dos seus modelos sociais ideologicamente ideais, apropriar-se das ideologias desses povos, racionais ou não, parecidos ou não com o homem que se conhece comumente. Em suma, o que ambos os pensadores querem é demonstrar de alguma forma que há plausibilidade e naturalidade no modelo político e familiar que eles vislumbram, ou seja, que Deus ou a natureza humana corroboram seus argumentos político-sociais, no caso de Olympe, rumo ao universalismo. É certamente por meio de tentar carregar o discurso de naturalidade, pelo argumento supostamente imbuído de arqueologia, de ciência biológica, que tanto Gouges quanto Rousseau visaram cacifar suas teses de maior autoridade perante as argumentações contrárias às suas. Enfim, de suas elucubrações, decorrem dois arquétipos sociais primevos avessos um ao outro: o de Rousseau, que, como se sabe, é excludente das mulheres no que tange à vida em sociedade, às artes e à esfera pública; e o de Olympe de Gouges, que se encaminha a ser uma protocrítica ao patriarcado. Diga-se assim, protocrítica, pois, além de ser pré-feminista em termos históricos, Olympe não dá novas formulações nem ataca os termos de forma suficientemente elaborada até porque não havia bases para isso – nem sequer tal campo conceitual ou semântico feminista-antipatriarcal estava formado. Contudo, seu pensamento avesso ao contrato social de Rousseau e seu posicionamento veementemente antagônico à instituição do casamento ou à submissão da mulher ao homem trilham os passos, à sua maneira, rumo à emancipação das mulheres.

Afirmar Olympe como uma pensadora antipatriarcal torna-se ainda mais viável quando se coteja seus escritos ao lado de teorias modernas, como a de Monique Wittig (1935-2003), que, de forma parecida, trazia para suas publicações uma impetuosidade e assertividade típicas. Wittig, ao elaborar sua crítica ao

patriarcado, se serve do arquétipo hétero para embasar essa grande problemática que desde sempre ditou e fundamentou o pensamento sobretudo masculino sobre as formações sociais. No caso dessa teórica moderna, sua crítica se encaminhou muito em especial contra as ideias estruturalistas, em particular do próprio Claude Lévi-Strauss (1908-2009), cuja essência de sua tese sobre a formação de sociedades era a troca de mulheres entre homens. Ora, tanto Lévi-Strauss quanto Rousseau, conquanto afastados em três séculos, colocaram a mulher em uma posição de passividade diante do homem hétero, o primeiro firmando um contrato de propriedade das mulheres pelos homens ao defender que sem as trocas nenhuma sociedade funcionaria; e o segundo ao condenar o sexo feminino à clausura do lar e à serventia à prole durante a baixa infância.

Em primeira vista, em sentido *lato*, isto é, considerado o distanciamento de cerca de 300 anos e suas implicações, é possível afirmar sem demais rodeios e sem receio de precipitação que o percurso ativista de Gouges é um exemplo ilustrativo da argumentação política-feminista de Wittig, o que as coloca como peças aliadas em prol de um mesmo objetivo ao longo da formação do campo feminista antipatriarcal. Algo que se averigua com nitidez à medida que se percorre os ensaios da escritora do século XX. Nesse sentido, o ensaio dedicado a pensar brevemente as convenções sociais homem e mulher, isto é dizer heterossexuais, que leva o mesmo título do trabalho do filósofo suíço, “Do contrato social”, convém como uma confirmação do alinhamento entre as duas e serve, inclusive, para imaginar uma fusão entre seus mundos. No artigo, a teórica feminista trata e nomeia o sexo como uma categoria política. Essa afirmação vinculadora do sexo à política ilustra muito claramente os textos políticos mais pungentes de Olympe de Gouges e sua atuação pública. Com efeito, o corpo feminino de Olympe de Gouges é politicamente determinante em seu percurso de ativismo. No caso, a demanda pela revisão da cultura vigente ao seu tempo, que sujeita as mulheres, é feita pela colocação de seu corpo feminino em praça pública, empunhando, fazendo circular cartazes, panfletos, em local público para o público, de forma que o corpo feminino é parte atuante do processo de prática política. Em outras palavras, a atuação política da escritora, neste caso, seria fortemente mitigada caso Olympe tivesse optado por difundir suas mensagens por meio de indivíduos homens, o que, de

certo ponto de vista, diante do público em vista, traria autoridade à mensagem, podendo atrair maior atenção inclusive. Contudo, o fato de ser mulher, de uma mulher se dar ao direito de ir e ocupar o espaço público e de se autodenominar autora de textos políticos é fundamental para a constituição do seu discurso de forma completa, é central para o tensionamento das normas postas em questão. Estar lá é mostrar corporalmente que é possível e que não existe impedimentos físicos, apenas discursivos – e que eles não bastam –, para que alguém do sexo feminino exerça direitos que, até então, não lhe eram conferidos. É por meio desse tipo de performance crítica, completa, ou seja, corporal e textual que o travamento de uma luta pelo convencimento das demais mulheres em busca do reconhecimento de seus próprios poderes poderia ser mais bem feito. Trata-se, como Gouges evidencia, de cidadania. Tornar as mulheres cidadãs e incluí-las na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* é uma questão a ser requerida politicamente e que depende do fazer político, depende de levar o corpo feminino a público e fazer uso político dele em desobediência ao contrato social que vigora. Tal constatação é algo que se lê a partir das ideias tanto da escritora do século XVIII quanto da do século XX.

A dramaturga, quando se coloca ao mundo reconhecendo-se e encarando a descrição pejorativa de “virago”, requerendo o direito ao divórcio, à maternidade, enfrenta diretamente o sistema político heterossexual e as imposições sobre o que é ser mulher. Adotar uma estética de traços masculinos e femininos é jogar – hoje, dir-se-ia assim – com a performance de gênero, mas, para Olympe, a despeito da ausência desses termos, o que estava mesmo em questão era, por um lado, poder situar-se fora da dinâmica paradigmática homem-mulher e, por outro, provar que os direitos civis não são exclusivos ao sexo masculino. Portanto, nesse universo em que o sexo é imensamente atrelado ao poder de agir, para todos os efeitos, ao se tornar vista socialmente como alguém que nega os padrões comportamentais impostos por um contrato heterossexual-patriarcal, mas também que, ao mesmo tempo, escreve, publica e faz política, negando igualmente as expectativas que se tinha de uma mulher, Olympe se constrói e se faz ser entendida em uma leitura atualizada como uma mulher fortemente investida contra o sistema patriarcal.

Como uma universalista, ou seja, uma mulher que defende os direitos das mulheres pelo caminho de salientar a ausência de distinção intelectual entre os corpos e que defende a absoluta equivalência de liberdade entre homem e mulher, Gouges encarou as assimetrias comportamentais culturalmente impostas aos homens e às mulheres sempre em busca de desobrigá-las a cumprir atividades historicamente impostas ao seu sexo. Com esse rumo em mente, a escritora entendia que as obrigações ditas "naturais" às mulheres, que as impediam de exercer sua cidadania, deveriam ser transferidas ao Estado, a exemplo da defesa de criação das maternidades. Contudo, o passo que Olympe se dedicou a dar e contra o qual ela recebeu maior resistência foi justamente fazer com que as mulheres entendessem que não precisavam se manter presas ao enclausurante contrato social que viviam e que o ganho de liberdade de uma dependia de uma tomada geral de consciência feminina. Nesse sentido, quando Wittig diz que as mulheres "foram convencidas de que querem o que são forçadas a fazer e de que fazem parte do contrato da sociedade que as exclui",[141] parece fazer a síntese do pensamento feminista de Olympe de Gouges, que tanto se esforçou para romper tais correntes. A ativista política do século XVIII mostra por antecipação ter plena consciência do que é dito posteriormente por Wittig, quando diz, por exemplo, no posfácio de seu texto mais conhecido:

> Mulher, acorda; o rebate da razão faz-se ouvir em todo o universo; reconhece os teus direitos. O poderoso império da natureza já não se encontra rodeado de preconceitos, fanatismo, superstição e mentiras. O archote da verdade dispersou todas as nuvens da tolice e da usurpação. O homem escravo multiplicou as suas forças, mas teve que recorrer às tuas para poder quebrar as suas correntes. Livre, tornou-se injusto para com a sua companheira. Ó mulheres! Mulheres, quando deixareis de ser cegas? Quais são as vantagens que tirastes da Revolução?[142]

Indo um pouco além na associação opositiva entre Olympe e Rousseau, é curioso que "Sophie" tenha sido o nome escolhido por Olympe de Gouges para

---

[141] WITTIG, M. "Do contrato social". In *O pensamento hétero e outros ensaios*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 80.

[142] GOUGES, O. *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*. Tradução de Isabel Robalinho. Funchal, Portugal: Nova Delphi, 2010.

uma das personagens mais importantes de sua peça *Zamor et Mirza*, ao mesmo tempo que é também o nome atribuído à personagem do escritor em seu texto filosófico romanceado *Émile, ou de l'éducation* (1762), no qual Rousseau, bem como na *Lettre à D'Alembert*, orienta seu pensamento de forma a justificar uma suposta diferença entre os sexos, nesse caso, tratando mais particularmente da educação e da formação do caráter das crianças. O trecho a seguir exemplifica bem:

> Assim, toda a educação das mulheres deve ser relativa ao homem. Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância. Enquanto não remontarmos a esse princípio, afastar-nos-emos do objetivo e todos os preceptores que lhes derem servirão de nada nem para sua felicidade nem para a nossa.[143]

Aqui, nota-se que a educação das mulheres é relativa à sua utilidade aos homens, de uma maneira em que elas devem, segundo o filósofo, ter a instrução suficiente para oferecerem a primeira educação aos filhos e saberem se portar diante do sexo oposto, e a isso limitarem-se.[144] O pensador suíço também tenta explicar, a partir das mesmas bases, isto é, suas hipóteses sobre a natureza do homem e a formação social natural, o porquê de as mulheres deverem ser limitadas ao ambiente privado, ao passo que aos homens, não caberia qualquer delimitação, inclusive a eles deveria pertencer o espaço público e a política.

---

[143] ROUSSEAU. *Emílio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 433.

[144] Antes, no livro primeiro, ele também diz:

> A educação primeira é a que mais importa, e essa primeira educação cabe incontestavelmente às mulheres: se o Autor da natureza tivesse querido que pertencesse aos homens, ter-lhes-ia dado leite para alimentarem as crianças. Falai, portanto, às mulheres, de preferência, em vossos tratados de educação; pois além de terem a possibilidade de para isso atentar mais de perto que os homens, e de nisso influir cada vez mais, o êxito as interessa também muito mais, porquanto em sua maioria as viúvas se acham quase à mercê de seus filhos e que então precisam sentir, em bem ou mal, o resultado da maneira pela qual os educaram. (*Ibid*. p. 9)

Paralelamente, contornando esse raciocínio, mas ainda bem associado a essa questão, tanto um pouco antes e quanto mais afrente no texto, Rousseau conecta intensamente o valor da primeira educação com a amamentação do filho pela mãe, edificando uma ideia de maternidade que é em certa medida dependente da ligação que a criança forma com a mãe durante o período lácteo e o da primeira educação. Por conseguinte, de um modo mais sutil, é possível acompanhá-lo até o entendimento de que a formatação da família como um núcleo institucional ajustado dependeria de laços necessariamente sanguíneos, pois, para ele, seria assim que se estabeleceria um elo amoroso "natural" entre mãe e filho, à prova de rejeição e com garantia de boa educação. Em última análise, ainda segundo Rousseau, esse seria o único modelo familiar possível, ou seja, trata-se, portanto, de uma proposição teórica parental que implica uma configuração familiar excludente, que despreza outros arranjos familiares como aquele no qual Olympe de Gouges cresceu.[145]

Na modernidade, Kate Millet (1970) liderou uma crítica ao modelo patriarcal mostrando como a divisão sexuada das tarefas no seio da família servia a causa da condição hegemônica masculina ao passo que significava privar as mulheres de alcançar liberdades. Mesmo que Rousseau não defenda a instituição familiar nesses termos, não resta dúvida de que é em defesa dessa estrutura que ele escreve.[146]

Nesse sentido, de fato, como o pensador coloca, é muito importante para a estrutura patriarcal que a mulher permaneça inevitavelmente atrelada à criança em seu lar na primeira infância, pois a delegação de funções tipicamente maternas a outras pessoas, como a amas, como colocou Rousseau, faria com que a mulher se libertasse e pudesse estabelecer novos vínculos com outras atividades, o que colocaria em risco o padrão cultural e político estabelecido. Caberia, neste ponto, lembrar do que o escritor suíço pensa das mulheres no teatro ou na atuação política, por exemplo.

---

[145] No mesmo texto, *Émile ou de l'éducation*, Rousseau chega a sugerir que a mãe e o pai, tendo por alguma razão que deixar seu filho ser amamentado por uma ama, devem "inseminar na criança o desprezo" por elas. (*Ibid*. p. 20)

[146] MILLET, K. Na política. In *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970, p. 10.

Em sua raiz, a cultura zelada pelo autor dos *Discursos* se embasa no forte atrelamento da função social ao sexo, elemento fundamental da estrutura patriarcal segundo Millet.[147] E isso ocorre, ainda segundo ela, de uma maneira tão profunda que a função exercida por cada sexo acaba sendo antes de tudo percebida como hábito e espírito de vida e não como modo de operação em prol de um sistema político. No século XVIII, o enraizamento desse processo se evidencia pela naturalidade com que são observadas as funções ditas masculinas e femininas e sobretudo pelo teor transgressivo que tomam atos que enfrentam esse modelo político-cultural. Inclusive, os discursos que são emitidos que têm em vista a libertação da mulher e o ganho de direitos de cidadania por parte dela não são observados como gestos de luta política, mas sim como atuações que são contrárias à própria natureza biológica dos sexos. Isso é visível por meio das próprias críticas que são direcionadas à Olympe como ativista, chamada "virago",[148] e por meio dos juízos sobre seus textos ditos impossíveis de terem sido escritos por ela mesma.[149]

Ora, em vista da biografia de Gouges, percebe-se que sua história de vida e suas pautas funcionam, na prática, como duros golpes na estrutura patriarcal na qual viveu. O fato de ter sido filha ilegítima, de ter lutado pelo direito de reivindicar a paternidade, de ter idealizado a criação de maternidades, de ter pautado o direito ao divórcio, de não ter mais se casado, de ter requerido o direito de ir à tribuna e de escrever, fazem de Olympe uma personalidade emblemática contrária à política sexual imposta demarcada pelo estabelecimento de funções atreladas ao sexo de cada um. Até mais do que isso, pelos olhos que torciam pela estabilidade do modelo político-cultural tradicional conservador, Olympe foi uma ameaça, já que, além de clamar pelos seus próprios direitos, conclamou todas as

---

[147] *Ibid.*, p. 9-14.

[148] "Lembrem-se dessa virago, essa mulher-homem, a imprudente Olympe de Gouges, que abandonou os cuidados de seu lar, quis fazer política e cometeu crimes... Esse esquecimento de seu sexo a conduziu ao cadafalso." Discurso de Pierre Chaumette, 17 de novembro de 1793. (GROULT, B. Introduction : Olympe de Gouges, la première féministe moderne. In *Ainsi soit Olympe de Gouges*. Paris: Bernard Grasset, 2013, p. 41. Tradução minha.)

[149] Quanto a essa crítica que assegura ser impossível que um bom texto ou uma boa peça de teatro possa ser escrita por uma mulher por ser mulher, destaca-se a já referida Marie-Anne Barbier, que teve um percurso literário muito obstruído por conta de seu sexo.

mulheres a acordarem e fazerem o mesmo.[150] Para isso, afora os panfletos e cartazes, suas peças de teatro foram um importante meio de divulgação.

2.7. Olympe de Gouges contra Rousseau: imaginação *versus* racionalismo

Dado que o pensamento que ganhou maior espaço no tocante à pauta dos sexos é o de Rousseau, Olympe desenvolve uma longa argumentação de forma a colocá-lo em xeque. Embora os temas sejam de fato entrelaçados e apareçam assim nas reflexões de Olympe, a escritora parece se deslocar de um tema a outro como em um gesto de apelar a uma forma de questionar as bases argumentativas do escritor de modo mais profundo, a saber, tocando os próprios alicerces de sua criação. Deste modo, Olympe coloca em dúvida a competência do escritor ao ensaiar uma problematização da irredutibilidade científica e racionalista de Rousseau, uma vez que, dadas as suas raízes, ele estaria demasiadamente afastado do seu objeto de análise para falar sobre os primórdios do ser humano. Antepondo-se a essas bases formadoras do pensamento rousseano, Olympe, mesmo sem tocar nesses termos, coloca-se ao lado da imaginação e da unidade humana, argumentando em prol da existência de uma espécie de linha conectiva entre ela e os homens primitivos. A exploração desse desalinhamento tem grande valor, pois revela, em última análise, Olympe de Gouges como uma pensadora do século XVIII que tem a originalidade de refutar os moldes de um pensamento inteiramente racionalista e científico, sem que, por isso, extravie-se ao teologismo. Esse posicionamento moderado e concessivo com relação ao racionalismo e ao enciclopedismo é incomum àqueles que negam também a religião como guia de vida, sendo portanto, uma peculiaridade da filosofia de Olympe.

---

[150] Em epílogo à Declaração dos direitos da mulher e da cidadã, Olympe escreve:

> Mulher, acorde! O toque de alarme da razão faz-se ouvir em todo o universo. Reconheça os seus direitos! O poderoso império da natureza não está mais cercado de preconceitos, de fanatismo, de superstição e de mentiras. A tocha da verdade dissipou todas as nuvens da tolice e da usurpação. (...) Ó, mulheres! Mulheres, quando deixarão de ser cegas? (GOUGES, O. Declaração dos direitos da mulher. Tradução de Pedro Muniz. In *Arqueofeminismo*: mulheres filósofas e filósofos feministas. Maxime Rovere (org.). São Paulo: n-1 edições, 219, p. 261.)

Enfim, a escritora argumenta que é justamente por Rousseau ser desde sempre muito versado na ciência e no racionalismo que ele seria inábil para avaliar ou aventar a condição primordial humana. Ousadamente, Gouges dá a entender que a experiência pessoal de Rousseau não é legítima para encaminhar reflexões sobre a origem social humana, já que – diz ela – a sua história de vida, a qual ele utiliza como base para suas especulações, o coloca numa posição muito distante daquela de tempos longínquos que ele mesmo tenta avaliar. Precisamente, ela diz o seguinte:

> Jean-Jacques tinha luzes [lumières] em excesso para que seu gênio o levasse mais longe, e é talvez isso que o impediu de entender o verdadeiro caráter do homem nos tempos primitivos; mas eu, afetada por essa primeira ignorância, e que fora movimentada para lá e para cá nesse século esclarecido, minhas opiniões podem ser mais justas que as dele. Tanta luz e conhecimento não produziram o bem que custaram.[151]

Em troca, Olympe, por outro lado, sente-se apta, ela sim, a tecer suas ideias utilizando como base indicatória suas próprias vivências, especialmente aquelas da infância, uma vez que realmente foram simples e humildes, e, portanto, segundo ela, menos afastadas da realidade dos homens naquele estágio de evolução. Embora Olympe não diga expressamente, a sua condição feminina também é importante para essa aproximação, já que seu sexo é culturalmente, em especial naquela altura, muito mais atrelado à natureza humana do que o sexo masculino, então entendido como racional e afastado da origem animal.

Contudo, por outra via, a fim de demonstrar o contrário do que os outros filósofos afirmavam – e se provar mais qualificada que Rousseau no desenvolvimento de tais ponderações –, ela se serve do seu histórico educacional lacunar e da escassez pela qual passou em seus primeiros anos como um argumento poderoso contra a tendência do escritor de desdenhar dos homens do passado, discriminar as mulheres e centrar suas análises em prol do sexo

[151] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 6. Tradução minha, adição minha entre colchetes.

masculino.[152] Gouges saiu daquelas condições em que nasceu e então chegou a produzir pensamento filosófico e político. Assim, exemplarmente, a escritora remonta a um antigo prazer culinário que tinha quando criança, descrevendo e pondo lado a lado ambas as experiências de elaboração do pão, a dela durante a infância e a de um homem ancestral. Trecho que se encontra a seguir:

> Sua fé era pura e natural, assim como seus prazeres. Eles aprenderam a dar liga ao grão; não a moê-lo de princípio, mas a pilá-lo, para fazer uma espécie de bolo bem diferente do pão que nós comemos hoje: eles não inventaram qualquer forma de forno; e ouso presumir que a primeira massa posta no fogo tenha sido no meio das cinzas ou sob a brasa, como fiz, eu mesma, em minha infância; eu ainda me lembro dessas experiências com prazer. Qual é o homem que não sente saudade de seus primeiros anos? É a fase feliz, diz-se. Alguém se recusaria a reconhecer que essa bela infância é a imagem da felicidade dos primeiros homens? Os conhecedores e entusiastas das ciências lamentam, dizendo que esses homens ignorantes não temiam nenhum perigo, e que a humanidade lhes era estranha.[153]

Olympe, mais uma vez, apresenta um ponto de vista que viria a ser corroborado mais adiante por outro pensador. Bem como a filósofa, a partir de uma abordagem contrária à consensual, Gaston Bachelard (1884-1962), de forma crítica à racionalidade, discorre longamente sobre a necessidade de a filosofia e o pensamento humano se desprenderem de uma falsa e suposta necessidade de racionalizar e implicar utilitarismos aos feitos humanos. Junto a isso, ao propor o contrário, em seguidos gestos de aproximação e negação às hipóteses cientificistas, o pensador acaba aproximando os sujeitos humanos contemporâneos àqueles primitivos, criando assim uma espécie de atemporalidade subjetiva humana. Isso, Bachelard ilustra diversas vezes com diversos exemplos em sua tetralogia dos elementos, textos que remontam aos

---

[152] Rousseau, diga-se de passagem, quando se refere ao "homem" ou aos "homens" – *les hommes* – desde a formação da sociedade humana até o mundo que ele conheceu, não se refere, como se poderia pensar, a todos os seres da raça humana, mas sim ao próprio homem, do sexo masculino, de forma a sempre colocar a mulher numa posição de passividade e de função reprodutiva. Ainda segundo o filósofo, boa parte dos problemas sociais se devem à atuação da mulher, em especial o que concerne às artes e ao teatro mais particularmente.

[153] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 19-20. Tradução minha.

elementos básicos terrestres e que embasam a imaginação, isto é, a água, o ar, a terra e o fogo.[154]

Essa ideia de atemporalidade e unidade humana que nos liga aos nossos mais antigos ancestrais permeia toda obra do escritor, muito embora seja difícil de captar um trecho em que Bachelard sintetize essa ideia em uma conceituação precisa sobre a atemporalidade da subjetividade humana. Mas, essa subjetividade, que é ao mesmo tempo individual e também o que nos une e forma de nós um coletivo humano, tem como cerne o poder humano de devanear e sonhar, o que ocorre ora diante de uma chama, ora diante de elementos aquáticos, dos elementos que nos remetem à leveza do ar ou às provocações da terra. Em suma, não obstante esses elementos sejam tão primários quanto a existência da própria Terra, eles continuam a nos provocar reações e impressões, como também modulam e modularam desde sempre a forma humana de pensar. No livro *La psychanalyse du feu*, entende-se essa vontade de estabelecer tal unidade humana contra-histórica como um objetivo seu com sua obra. Assim, cito o seguinte trecho:

> Em particular, uma tarefa como a nossa recusa o plano histórico. Com efeito, as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea. O próprio cientista, quando abandona seu trabalho, retorna às valorizações primitivas. (...) Dedicaremos uma parte de nossos esforços a mostrar que o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas. (...) O que nos parece interessante é apenas constatar a secreta permanência dessa idolatria [ao fogo]. (...) Na história, é esse documento permanente, vestígio de uma resistência à evolução psicológica, que perseguimos: o homem velho na criança, a criança no homem velho, o alquimista sob o engenheiro.[155]

Para além do fato de Olympe de Gouges ter manifestado justamente a sua experiência imaginativa rememorando a sua infância, o pão, o ato de pilar, o

---

[154] Os livros são os seguintes: *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1941), *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La Terre et les Rêveries du repos* (1946) e *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1948).

[155] BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 5 e 6.

fogo e a brasa, um exemplo que ilustra muito das conexões elaboradas por Barchelard, o que vem a calhar aqui é que, analogamente, o filósofo e químico francês, quase duzentos anos depois, traz à análise em *La terre et les rêveries de la volonté* (1948) a própria experiência do pão e de seu processo, tal como faz a escritora no século XVIII para valorizar a experiência e a presença diante do fenômeno contra a análise racional. No texto em questão, o poetólogo francês conduz suas reflexões de forma a corroborar de forma completa o que diz a dramaturga. Ele afirma que os fenômenos de transformação provocados na matéria e o que é sentido pelos homens sobre os elementos aos quais ele tem alcance dizem mais respeito à experiência e prazer sensorial e à imaginação do ser humano do que ao desenvolvimento tecnológico e científico, como tentou propor Rousseau na ficção que criou.[156] Com efeito, Bachelard diz justamente que o racionalismo e o desenvolvimento tecnológico é obstrutor da experiência devaneadora, de forma a fazer com que esse espírito humano temporalmente horizontal fique sombreado por essa automaticidade de razoar ou explicar cientificamente qualquer experiência. Efetivamente, ele afirma:

> Um filósofo que formou todo o seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu, o mais precisamente possível, a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisa filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética. Aqui. O passado de cultura não conta; o longo esforço para interligar e construir pensamentos, esforço feito em semanas e meses, é ineficaz.[157]
>
> O trabalhador científico tem uma disciplina de objetividade que susta todos os devaneios da imaginação.[158]

[156] Cf. capítulo IV “La pâte”, no qual, além de trabalhar o lado imaginativo e sensorial da experiência que o pão traz, Bachelard também confronta sua abordagem com a do racionalismo de Diderot e D’Alembert em um artigo da *Encyclopédie* (BACHELARD, G. *La terre et les revêries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1948, p. 86-87 e 89).
[157] BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 183.
[158] *Idem.*, p. 299.

> A menor reflexão crítica estanca esse impulso quando coloca o espírito em posição secundária, o que destrói a primitividade da imaginação.[159]

Como se percebe, a reflexão em favor da aproximação dos homens do presente com os primitivos flui em direção à recusa da soberania da ciência racionalizadora e da subjugação que a primeira exerce sobre o estado natural do homem. Em outras palavras, trata-se de uma revisão do valor das suas experiências empíricas e do enobrecimento do poder imaginativo. Tal é o resultado das sustentações de Gouges e Bachelard. Do outro lado, de acordo com as considerações da maioria dos pensadores do *setecentos*, o combustível para a evolução do ser humano teria sido, opostamente ao seu poder de devaneio, seu poder de racionalização e seu subsequente desenvolvimento científico.

Em resultado dessa aproximação humana, pode-se perceber, com o passar dos capítulos do ensaio filosófico de Olympe de Gouges que, em comparação a Rousseau, a dramaturga opta por pensar a concepção da sociedade e seus desvios de forma mais paulatina e menos disruptiva que o pensador. Além de colocar em vista homens e mulheres já concebidos com seus vícios e virtudes – o desenvolvimento da narrativa só faz com que eles os manifestem –, a escritora separa as razões dos desalinhamentos sociais em etapas, que, diferentemente da teorização de Rousseau, não são tão profundamente transformadoras. Vale lembrar, para o filósofo, um só fato fundamental desencadeou a desarmonia entre os homens: o surgimento da noção de propriedade. Somado a isso, na origem, o escritor pensa os homens como seres desprovidos de política e organização, outra projeção não compartilhada pela filósofa. Olympe, a propósito, comenta essa diferença:

> No entanto, Rousseau não distingue, ao longo de séculos inteiros, os homens dos animais. Ele relata fatos conhecidos pelos povos selvagens, e ele quer que todos os homens dos tempos primevos tivessem agido e pensado como brutos, que suas ideias não fossem nem mais desenvolvidas nem úteis, e enfim que eles fossem esparsos pelo Universo (...) eu penso o contrário, que

[159] *Idem.*, p. 190.

> seguindo as revoluções da terra, os homens foram ora mais selvagens, ora mais civilizados (...).[160]

A oposição entre ser civilizado e ser selvagem, como uma forma análoga de contrapor ser europeu e ser do novo mundo, consiste em um modo de pensar muito circunscrito a um tempo que antecede uma verdadeira abertura daqueles que participaram de uma cultura imperialista à compreensão de tais organizações pré-coloniais, algo que começa a ocorrer de forma mais evidente pelo menos dois séculos mais tarde, quando as ciências humanas abandonam a perspectiva evolucionista ao analisar um povo ou cultura.[161] Entretanto, por mais que de Gouges esteja inserida nesse contexto pré-antropológico e se sirva ainda de tal antinomia – hoje considerada ultrapassada e infundada – para desenvolver suas reflexões, ela, ao imaginar fora da cultura europeia um universo social já organizado e já composto de virtudes, vícios e contradições também presentes em seu tempo, colabora de alguma forma para a dissolução desse pensamento até então sedimentado.

Além dos impasses causados pela paixão humana, outros aspectos desde sempre vistos como produtores de desarmonia interpessoal são pautados em seguida nesse texto de Olympe, entre eles, o agenciamento da religião e a ambição do homem, temas que compõem o capítulo três do ensaio e que produzem o segundo eclipse. Olympe trata, na verdade, desta ambição em uma forma delimitada, isto é, de sorte a estar diretamente associada ao ganho de conhecimento e à religião. Para tal, a dramaturga escolhe abordar ambos os temas,

---

[160] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 31-32.

[161] De fato, esse passo é dado sobretudo com Franz Boas (1858-1942), antropólogo tido como o pai da antropologia moderna. O que o teórico defendia era justamente que não poderia ser adequado pensar uma organização social a partir de um percurso único, unilateral e evolucionista, muito embora fossem nitidamente observáveis os avanços particulares a cada sociedade. Em vez disso, Boas entendeu que cada esfera social decorria de diferentes adaptações e processos distintos contingenciais, os quais, em seu conjunto, eram capazes de formar diferentes culturas, linguagens, e, por consequência, distintos desenvolvimentos, inequiparáveis entre si. Assim, pela sua tese, nenhuma cultura poderia ser mais ou menos desenvolvida que outra, de forma que cada uma seria o resultado de uma cronologia e contexto únicos. À vista disso, a contribuição do antropólogo foi determinante para o avanço das políticas antirracistas e para a ruptura do pensamento colonialista, que sugere a superioridade de um povo sobre outro. (TEIXIDO, S. « Le père de l'anthropologie culturelle ». *Sciences Humaines*, n. 138, mai 2003, p. 44-46)

mais uma vez, por intermédio da conjetura de um mito, neste caso, do advento do barco.

Neste capítulo, o que sucede acontece trinta anos depois do que vinha sendo narrado no capítulo anterior. O casal que se afastou de seu mundo acabou se desenvolvendo por si, adquirindo novas habilidades e mantendo-se independente e cooperativamente. Nesse contexto, o homem se depara com uma nascente e um pedaço de madeira intervindo sobre ela. Ao refletir sobre aquilo, ocorre-lhe a ideia de entrelaçar a madeira, ao passo que, pelo método de tentativa e erro, passa a conseguir flutuar e se dirigir sobre a água. Tudo acontece como se o desenvolvimento da técnica fosse fruto de um impulso natural, tal como se o destino natural do homem fosse de fato de se apurar em técnica, arte e conhecimento. O trecho que enceta o mito do advento do barco é posto nas seguintes palavras:

> Ele percebeu que aquela espécie de nascente parava ao pé de um pedaço de madeira que dominava a água, e que a fez virar para outro lado. A natureza, ou Deus até, parecia ter posto aquela tábua no rio, para ensinar ao homem que, para dirigir, era preciso um pedaço de madeira. Daí, ele construiu remos, e, depois de tê-los agitado várias vezes na água, ele encontrou a maneira de dirigir sua barca.[162]

Embora o método de tentativa e erro tenha sido o que fora utilizado para construir a embarcação, segundo Olympe, percebe-se que a ideia de criação do meio de transporte se dá sobretudo através de um processo de observação, imaginação e reprodução da natureza, isto é, o homem, por meio da observação, percebe que a madeira é capaz de se manter diante da água, então, redimensionando aquele contexto natural imaginativamente, ele reproduz aquela situação natural de madeira e água de forma a ter o molde mentalmente projetado de embarcação. Isto posto, o rudimento se cria como uma influência humana sobre a condição natural da tábua sobre a nascente.

---

[162] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 37-38.

Posto tal processo de lado, o momento fundamental do desenvolvimento desse mito é quando o homem que construíra o barco decide voltar pelo rio e se reapresentar aos seus antigos conhecidos. Entretanto, o que ele não imaginava é que muitos daqueles se mantiveram presos à ideia de que o homem que fugiu daquelas terras há trinta anos era o portador do mal. Logo, ele e sua família que se encaminharam àquela direção não tiveram uma boa recepção. O trecho mencionado é o seguinte:

> O vício fora embora desde a sua fuga. Aquelas pessoas eram felizes, pois não haviam buscado falsos prazeres (...). O criminoso, tendo alcançado um grau de ciência superior que seus ancestrais, chegou aos olhos de sua família, em uma barca ricamente aparelhada, bem construída (...). Uma doença epidêmica havia destruído metade desses habitantes e enfraquecido o resto. Eles mal viram chegar aquela barca e já correram para o rio. Mas que nova ocasião essa que veio afligir o resto de homens felizes, em paz, e em sua harmonia! É um segundo eclipse que lhes apresenta tal fenômeno. Eles reconhecem, imediatamente, o autor de seus males.[163]

Ao que se pode averiguar, esse capítulo imaginado do percurso do ser humano resolve o problema da passagem do mundo primitivo para o mundo histórico por intermédio dos adventos técnicos, que, feitos em sequência, marcam o ponto de partida a partir do qual se dará início à cronologia do avanço humano enquanto progresso histórico. De forma equivalente, na obra de Bachelard, a propósito, a história também é uma junção entre cultura e técnica, pois, para ele, bem como para Olympe de Gouges, não há vida humana natural, apartada de cultura e "desumanizada", bruta e animalesca, diga-se assim, como Rousseau aventava. Os seres humanos, desde sempre, dos mais ancestrais aos mais contemporâneos, de acordo com Olympe e Bachelard, são culturais e experimentam a vida e os fatos do seu cotidiano de maneira equivalentemente poética, a exemplo do que aponta o que descreve Olympe a respeito do pão.

Ainda sobre a questão da navegação e da volta em uma embarcação daqueles que partiram, é incontornável a associação, à altura do século XVIII, com

---

[163] *Idem.*, p. 39-40.

a colonização. Assim, trata-se, para além de a imaginação da origem de uma série de adventos técnicos, de uma espécie de vislumbre imaginário que direciona a uma visão positiva da colonização. Esse conjunto idealizador revela, por parte da autora, outra função que o mito empenha em sua obra, a saber, a possibilidade de ressignificar e apagar a intolerável e sofrida opressão empregada nas colônias. Observe-se no trecho acima e nos excertos abaixo que, mesmo sem inserir nessa narrativa de *Le bonheur primitif de l'homme* a opressão entre os grupos que se encontram, com escravismo e desumanização, algo que ocorre na concretude da realidade histórica, Olympe não deixa de pensar obstáculos distintos para o caso imaginado. Isso, com efeito, faz com que o que é contado seja trazido para um universo um pouco mais verossímil do que se fosse apenas um encontro surpreendente e prazenteiro, o que rende à sua narrativa um teor de maior realidade.

Na sequência do trecho citado da narrativa, o homem renegado profere um importante discurso de pedido de perdão, de união, ao mesmo tempo que aponta o erro daqueles habitantes que fora a expulsão dele do seu próprio lar. Contudo, não são todos aderentes ao seu discurso. O que é importante notar nessa altura é a complexificação que se incute nessa sociedade ainda primitiva, dada a aparente manifestação de aspectos muito humanos como o arrependimento, a discordância e o medo. Assim, para bem ilustrar, cito novamente:

> O céu, como podem ver, não me aniquilou com sua fúria. Eu falhei, eu sei; mas vocês falharam ainda mais que eu ao me afastar do seio paterno. Deus não criou o homem para amaldiçoá-lo; ele lhe deu a razão para que pudesse sozinho se corrigir. Ele não me inspirou de forma que eu me destruísse: conheci o remorso com a piedade. A vítima que eu trouxe ao meu crime ia perecer ao fundo de um rochedo. O astro que nós adoramos e que vai, em alguns minutos, aparecer-nos mais puro e brilhante, recobra sua luz. (...)
> Ai de mim! Que situação essa! Ela queria morrer para expiar seu crime. Mas eu a repreendi dizendo que sua vida não lhe pertencia. (...) Abram seus braços a nós, a nossos bens e a nossas descobertas, tudo isso [referindo-se à barca] está para vocês. Formemos uma só família e temamos nossa separação.
> Muitos se renderam a esse discurso; mas os mais supersticiosos se revoltaram, e o maldisseram novamente.[164]

[164] *Ibid.*, p. 42-43. Inclusão minha entre colchetes.

Essa passagem estabelece firmemente a percepção pela autora de como é o homem em sua evolução. Diferentemente de Rousseau, que cria os homens de maneira sobretudo animalesca, sem poder de juízo ou de organização em um primeiro momento; Olympe, em contrapartida, vê o homem em toda sua complexidade dos primórdios à contemporaneidade.

Vale ressaltar que pensar a natureza do homem e sua virtude ou vício naturais consiste em colocar-se, de maneira mais ou menos direta, como parte de um debate já instituído e muito em voga no *setecentos*. Portanto, tal ideia não só não se encontra isoladamente dentro do contexto dos pensadores das Luzes, como também entra imediatamente em diálogo com o que já fora e vinha sendo dito a respeito desse amplo tema. Nesse caso, o posicionamento de Olympe de Gouges é convergente com a visão de Diderot, por exemplo, que, assim como ela, se antepõe ao que pensa Rousseau. Aliás, a questão da natureza humana perpassa toda a obra do filósofo-dramaturgo. A propósito, o escritor guarda especificamente um comentário sobre esse debate na *Enciclopédia*, em um capítulo no qual critica nominalmente a hipótese rousseauniana de que seria a sociedade que corrompe o homem. Muito embora a escritora não tenha quisto se inserir tão diretamente em um debate tão estrito entre renomados filósofos de seu tempo, as seguintes palavras de Diderot poderiam muito bem ser feitas suas e postas em posição adjacente ao seu trecho no ensaio citado:

> Um [Rousseau] crê que o homem é por natureza bom, o outro [Hobbes], que o homem é naturalmente mau. Segundo o filósofo de Genebra, o estado de natureza é um estado de paz. Segundo o filósofo de Malmesbury, é um estado de guerra. Se acreditarmos em Hobbes, são as leis e a formação da sociedade que tornam o homem melhor. Se acreditarmos em Rousseau, são as leis e a sociedade que o depravam. Um tinha nascido no meio do tumulto e das facções; o outro vivia no mundo e no meio de sábios. Outros tempos, outra filosofia. Rousseau é eloquente e patético. Hobbes é austero e rigoroso. (...) Ambos exageraram. Entre o sistema de um e de outro, talvez haja um outro que seja verdadeiro: é que, embora o estado da espécie humana esteja numa vicissitude perpétua, sua bondade e sua maldade são sempre as mesmas; sua felicidade e sua desventura são circunscritas por limites que o homem não pode ultrapassar. Todas as vantagens artificiais são

> contrabalançadas por males; todos os males naturais são compensados por bens.[165]

Para além desse debate importante no contexto iluminista, mas ainda em consonância com sua ideia de essência humana única e atemporal, o discurso que esse episódio do barco e do retorno do renegado formam contribui para a constituição de um humanismo que a própria Olympe lutou para que se instituísse. Efetivamente, da tese de que nós, como seres, somos unos em razão de termos sido criados visceralmente com as mesmas virtudes e vícios, decorre a criação de uma proposta de identidade comum e semelhança entre seres afastados temporal e espacialmente. Com tal alinhamento, independentemente de "civilidade" ou desenvolvimento técnico, Olympe espera fazer despertar em todos uma noção de cooperação e empatia que supostamente seriam inerentes às virtudes inatas do ser.

Levando à frente essa ideia, percebe-se a importância que ela toma no universo político da última metade do século XVIII, já que, como uma moderada, aliada a girondinos, o maior desejo de Olympe foi estancar o terror jacobino e parar a guilhotina, de modo que os últimos se empatizassem com aqueles cujos posicionamentos não eram precisamente iguais aos seus. É com esse intuito que a dramaturga mitifica a vida humana e a tira das mãos do homem para dá-la ao Sol, ou seja, a fim de que não haja homem que se sinta no direito de matar um semelhante ou colocar outrem sob o seu jugo. Trilhada essa reflexão, nota-se que outras militâncias suas também se justificam a partir dessa mesma base, a exemplo da luta contra o escravagismo, ilustrada dramaturgicamente em *Zamor et Mirza*.

Ao lado dessa relação entre homens políticos ou entre senhor e escravo, a noção de cooperação entre os integrantes de uma mesma organização social, ao mesmo tempo que serve para tentar dissolver polarizações ou evitar confrontos anti-humanistas, alicerça também a ideia pela qual Olympe de Gouges é até hoje mais rememorada, a paridade de direitos entre os sexos. Homens e mulheres

---

[165] DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J, R. *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 4 – Política. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta e Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 199-200. Inserção entre colchetes minha.

criados com os mesmos vícios e mesmas virtudes significa que ambos são aptos a desenvolver juntos ou não, todos os dons que a natureza lhes oferece, sem distinção entre eles.

Ainda atrelado a isso, a ideia de que os aspectos humanos se dão em parte de forma elementar, conjugados à espécie, de forma presa à biologia humana, funciona, em seguida, em prol da limitação do poder da instituição religiosa, uma vez que o bom destino não dependeria de fé, assiduidade, ou de influência religiosa. Como se pode observar no capítulo do ensaio da filósofa, as transgressões e os atos virtuosos do homem renegado se encaminham em seu universo a despeito do Sol ou de qualquer entidade divina, os quais, segundo Olympe, se encarregam aparentemente somente da manutenção da vida e da energia.

O desfecho da discordância entre aqueles do povo da primeira sociedade e o destino da família embarcada que buscava se reapresentar aos habitantes em muito interessa, pois é com base nisso que Olympe justificará as razões da laicidade e do porquê de a religião ser antes de tudo uma forma de afastamento da verdade humana. A pensadora narra que aqueles que maldisseram o casal e que criam que eles sinalizavam a vinda de novos terrores em suas vidas fugiram desesperadamente, atirando-se em direção ao mar. Entretanto, a nova "raça", como diz Olympe, no que se refere aos filhos do casal que fugira há 30 anos, ao contrário das famílias que ficaram, já desenvolvera a habilidade do nado, e esses filhos, eles mesmos, decidiram saltar do barco para salvar aqueles que antes se desesperavam para se afastarem dos navegantes, mas agora fugiam do afogamento. Assim, triunfantemente, esse drama se resolve e, em pouco tempo, as famílias já estavam novamente reunidas.[166]

Salta aos olhos a semelhança que esse trecho guarda com o início da peça *Zamor et Mirza*, quando um casal branco europeu naufragado se depara com um outro, negro, nativo de uma ilha no Novo Mundo. A princípio, eles recusam a ajuda de ambos, contudo, em seguida, Zamor e Mirza acabam salvando-os mesmo assim, proporcionando que os primeiros continuassem vivos. Ao longo da peça, os

[166] (Ato I, cena V, na peça; p. 42, no ensaio.)

quatro estabelecem uma relação amistosa e cooperativa, tal como narrado nesse episódio de *Le bonheur primitif de l'homme*. Dizendo de forma muito sumária, o que Olympe de Gouges faz com esse trecho narrativo de seu ensaio filosófico e com a passagem mencionada de sua peça mais lembrada é compor um ideal de colonização que não despreza a origem em comum dos povos. Isto é, embora o surgimento da sociedade tenha sido apenas um e eventualidades tenham levado os povos a se separarem, os seres humanos parecem tender, seja por um ideal exploratório ou de união, a se reunirem e a compartilharem de seus avanços.

Enfim, os problemas relacionados à ambição e à religião vêm a se instalar conforme esse homem que discursou em prol do seu acolhimento comove os comuns daquele lugar e passa a ganhar certa centralidade entre eles. Dentro de pouco, o conhecimento que ele tem o transforma em uma pessoa de admiração ao povo ingênuo. Nesse ponto, Gouges se serve do engrandecimento do povo, do aumento do número de famílias, e da diversidade delas, para conceber uma espécie de mito de surgimento da cidade grande, posto da seguinte forma:

> Os homens, ao abandonarem o culto à Natureza, perderam a verdadeira felicidade. Poderiam conservá-la se expandindo? Compare a concordância e a confiança dos habitantes dos vilarejos com os das capitais. Entre a boa gente, há um único espírito, um só coração. Nas cidades grandes, produzem-se repúblicas de desconhecidos: cada um com uma mentalidade diferente, uma ambição desmesurada. Paris é um abismo de vícios, no qual se reúnem, entretanto, grandes virtudes e talentos primos; mas essa mistura não pode produzir essa felicidade tranquila dos vilarejos e dos homens primevos. Até então, tudo era só humanidade e virtudes.[167]

Progressivamente, ao observar esse processo no decorrer dos anos, o resultado seria hipoteticamente Paris, uma cidade que é, segundo a escritora, dominada pela ambição e pela suspeição de uns com os outros, ao avesso das cidades do campo, por exemplo, onde ainda reinaria a fiabilidade e a cooperação.

A partir de todo esse contexto, nota-se que Olympe propõe uma linha vinculante entre o desenvolvimento de conhecimento – algo dito natural do ser

---

[167] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 44.

humano – com dois grandes vícios, a religião e a ambição. O fato narrativo que propicia essa interpretação parte do homem que voltara ao seu território de origem e que possuía conhecimentos sobre os astros e sobre o Sol. Tendo isso em conta, e somado ao seu poder de discurso, ele acaba logrando não só admiração, mas também seguidores, e é assim que ele se torna, em pouco tempo, um profeta local. O que se indica com essa conjectura, de acordo com a teorização de Olympe, é que, ao aceitarem um homem como um intérprete do céu, os habitantes erram, pois substituem a verdade da natureza e dos astros, proeminentes, pela ambição de poder de um homem, pleno de vícios e virtudes, horizontalmente, como os demais.

Contudo, esse homem, ganhando seguidores, ainda não sujeita os outros a si, às suas vontades, essa direção seria dada realmente mais adiante, quando o vício da ambição fosse muito mais desenvolvido. Ele, mesmo se compreendendo superior aos outros, ainda os tratava de forma semelhante à qual gostaria de ser tratado. Esse desenvolvimento do personagem mostra que a sujeição de um ser humano ao outro é algo, a princípio, que não faz nem mesmo parte da imaginação de um homem primevo, nem dá sustento ao gesto colonizador. Tal conjetura funciona de forma a radicalizar a absurdez do escravagismo, ao passo que também afasta esse modelo de exploração dos primórdios naturais do homem. Em outras palavras, seria tal como se Olympe dissesse que os rumos evolutivos tomados da verticalização das relações, estabelecimento de hierarquias, são ofensas à natureza humana e em nada tem a ver com a sua essência.

Gouges dá prosseguimento a essa reflexão sobre a relação dos homens com o divino e a nocividade do agenciamento das leis naturais de forma a conduzi-la ao final dessa parte do ensaio e ensejar a próxima, na qual a dramaturga deixa de ensaiar sobre os mitos da origem da religião, dos adventos técnicos, da origem da ambição, para tomar todas essas narrativas como base para a crítica dos problemas com os quais ela conviveu em seu tempo. De um jeito mais ou menos esperado, o tema dos correligionários e da admiração de uns a outros se encadeia muito ligeiramente à questão política, que, no que tange muito particularmente ao seu aspecto nocivo, é utilizada para condenar e explorar o lado pouco humano do

terror jacobino, algo que se dará, de fato, nominalmente, na sequência, em seu texto. Esse passo de transição da parte sobretudo narrativa para a parte crítica é dado da seguinte forma:

> Os primeiros-Ministros do sol se conduziram com homens crédulos e de coração simples. Cresce na sociedade dos nossos dias, não fanáticos religiosos, mas entusiastas da liberdade, que, sem prever o perigo de uma anarquia tenebrosa no século do egoísmo, caem os primeiros no abismo que abriram à pátria: eles preenchem o céu com seus escritos tingidos pelo verniz do estilo; eles maquiam seus únicos interesses com a roupagem do bem-público; eles ameaçam os cidadãos com uma escravização horrível, caso não conquistem a liberdade. O homem é tão fraco quando descontente que se torna terrível quando se irrita com seus males; e é sempre nessas circunstâncias desastrosas em que os rebeldes fazem partidos para si nos quais o conhecimento e a gentileza podem apenas destruir.[168]

Esse trecho reafirma a retórica de Olympe, que é de repensar mitos que cerceiam suas liberdades e instaurar novas narrativas que fundamentem suas críticas. Esse episódio específico, que relata a história do homem que, ao estudar os astros, torna-se admirado e conquista seguidores, permite à escritora, por meio dessa abordagem narrativo-filosófica, costurar temas que vão desde a inerente curiosidade humana até a busca insaciável pelo conhecimento, que, paradoxalmente, pode se tornar um vício. Isso cria uma narrativa que abraça a sede de liberdade, ao mesmo tempo em que revela a máscara do egoísmo inerente aos seres humanos.

Ao contrário do que alguns de seus contemporâneos fazem parecer, Olympe de Gouges não é contrária à busca de conhecimento. No entanto, em sua visão, é inegável que o saber é um vetor que encaminha o homem ao afastamento de si da sua natureza, na medida em que é esse mesmo conhecimento que eventualmente pode levá-lo ao orgulho, ao egoísmo e à soberba, vícios que, combinados à competitividade, trazem a desarmonia e males à sociedade.

Em suma, os capítulos contados por Olympe em Le *bonheur primitif de l'homme* levam a crer que mais do que servirem a reimaginar narrativas, mitos

---

[168] GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. Edição digitalizada pela BnF. 1789, p. 46.

fundadores, que formaram paradigmas sociais, a redação de histórias com traços míticos cumpre também um papel de fazer a crítica das ideologias, as quais se observam tanto simbolicamente como de modo mais explícito em sua literatura. Ao longo da arguição da filósofa, percebem-se posições suas a respeito do patriarcado, da colonização e da religião, sobretudo nessa ordem, por meio da descrição do núcleo familiar, do advento do barco, da volta daqueles que foram apartados do seu local de origem e da relação social que se instituiu lá desde então, a qual teria conduzido à sociedade moderna.

O discorrido pela escritora até aqui é o bastante para que ela embase as críticas e as colocações que se seguem ao longo das próximas partes no ensaio *Le bonheur des hommes primitifs*, isto é, capítulos quatro, onde defende a monarquia; cinco, onde reprime o excesso de luxo; e, também, seu adendo, no qual apresenta um projeto de criação de teatro de e para mulheres. Como visto, a ficcionalização produzida por Olympe nesse texto é utilizada com a finalidade de embasar suas visões sobretudo nos aspectos políticos e éticos. Por outro lado, tais valores são, antes de tudo, inerentes a ela mesma, de forma que esse mesmo recurso de mitificação é visto no fio narrativo de sua própria história.

2.8. A miticalidade de Olympe de Gouges

Afora a primeira fase da vida da dramaturga, na qual há, portanto, margem para se compreender o aspecto mítico pela ideia da origem do herói, sua juventude e a fase final de seu trajeto também despertam o interesse pelo mesmo viés, já que ambos os períodos são carregados de ações que condizem igualmente com gestos heroicos ou mitológicos há muito observados.

René Girard e Roland Barthes oferecem perspectivas contrastantes sobre o conceito de mito, que ajudam a compreender essas diferentes interpretações da miticalidade. Para Girard, o mito possui uma origem concreta, enraizada em eventos históricos de violência e vitimização. Trata-se de uma concepção que valoriza a construção do mito ao passo que considera a historicidade dessa narrativa, cuja centralidade está inclusive na forma como a origem dela se deu. Em sua visão, o mito é uma forma de ocultar essa violência real, transformando-a em uma narrativa simbólica que a transcende e a sacraliza. A

mitificação, segundo ele, toma em conta os momentos de crise social, por exemplo, que leva a um processo de vitimização coletiva. Por outro lado, quase que ao avesso de Girard, Barthes entende o mito como uma construção que transcende o fato histórico. Para ele, o mito opera em um nível simbólico, dissociando o significado da ocorrência que o originou e reorganizando-o como um jogo de substituição linguística. Dessa forma, o mito para Barthes não depende tanto da realidade concreta, nem da sequência de fatos que o formam, mas da sua reinterpretação pela sociedade e pela linguagem. Enfim, se, por um lado, Girard adota uma filosofia de gesto exclusivista, que impõe regras para que se afirme a miticalidade, Barthes, por sua vez, parece guiar sua reflexão pelo sentido oposto, desenvolvendo uma teoria que recusa a importância máxima da história, e que é expansiva. O resultado disso é um conceito de mito que acaba sendo aderente tanto a extraterrestres quanto a um prato de bife com batata frita.[169]

Enfim, se a proposta teórica de Barthes pode ser observada como desvalorizadora de uma biografia tão rica como a de Olympe de Gouges, visto que ela não sugere analisar o percurso da escritora que é construído a duras penas e sofrimento, e que custou até mesmo a sua vida, por outro lado, Barthes permite explorar as dimensões culturais, linguísticas e simbólicas dos mitos em sua reinterpretação contemporânea. Assim, ao termo do que será considerado abaixo, é valoroso notar que a miticalidade de Olympe de Gouges é também prevalente para além da história de uma menina que nasce no interior da França e que transforma o seu destino e molda seu percurso.

Destarte, sob o prisma histórico do mito, é, portanto, René Girard quem estabelece, sob a sua perspectiva, alguns parâmetros para que se notem indícios de miticalidade – *mithicalité* – em histórias ou personagens. Pormenorizadamente, esse aspecto mítico consistiria sobretudo em alguns sinais, como a perspectiva persecutória daqueles que cassam a vítima, de forma a pensarem que ela seria a responsável por desastres ou crimes não direta e verossimilmente imputáveis a ela. Somado a isso, tomando como tese que todo mito parte de uma persecução e

[169] Ver os capítulos “Marcianos”, p. 32 e “O bife com batatas”, p. 54, de seu livro *Mitologias*. (BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil S.A., 2001.)

toda persecução de uma violência real, o filósofo propõe critérios entre os quais a identificação de dois deles, segundo ele, já seria o bastante para levar a crer que se está diante de um esquema narrativo mítico e persecutório, os quais valem ser citados aqui:

> Toda vez que um testemunho oral ou escrito manifesta violências direta ou indiretamente coletivas, nós nos perguntamos se ele se compõe também: 1) da descrição de uma crise social e cultural, isto é, de uma indiferenciação generalizada – primeiro arquétipo, 2) de crimes "indiferenciadores" – segundo arquétipo, 3) se os autores imputados desses crimes possuem indícios de seleção vitimária, marcas paradoxais de indiferenciação – terceiro arquétipo. Há um quarto arquétipo que é a violência propriamente dita, sobre a qual se discorrerá mais tarde.[170]

Tendo tais parâmetros em vista, observa-se, em primeiro lugar, como o contexto histórico da segunda metade do século XVIII, principalmente durante os anos de terror e revolução, foi propício para a mitificação de personagens ou personalidades, uma vez que tal momento político indicava muito severamente uma crise cultural e social, era repleto de perturbações, nas quais, vale lembrar, as classes sociais se confundiam e os poderes de organização social sucumbiam à força do povo, de forma que ambas as partes se serviram de tudo o que puderam para oprimir seu adversário. Bem como aponta Girard, quando há violência de todos os lados que se enfrentam, torna-se mais difícil de identificar a causa dessa violência, é isso o que se tem em mente quando o escritor se refere a crimes "indiferenciadores". Mas, se, por um lado, esse contexto complica a identificação das causas originais dos conflitos; por outro, é nele também que se nota maior fertilidade em termos de mitificação, sendo, por conseguinte, a conjuntura na qual se encaixa Olympe de Gouges. Muito embora a escritora não tenha cometido um crime nomeadamente violento, ela ainda assim manifestou, sobretudo aos olhos de Robespierre, uma ameaça grave e real à ordem do seu modelo de república.

Não apenas por essa perspectiva, além de viver nesse contexto de indiferenciação generalizada, Olympe acumulou diversos indícios vitimários se

---

[170] GIRARD, R. Qu'est-ce qu'um mythe ? In ___ *Le bouc émissaire*. Paris: Bernard Grasset, 1982, p. 35. Tradução minha.

considerada toda a sua pessoa. Além de se distinguir como uma moderada em tempos de radicalização, a escritora era uma mulher que se viu obrigada a recobrar a si, e à força, a sua voz perante a sociedade parisiense. Ademais, mais do que ser uma mulher que se mostra ao mundo irresignável, Gouges se apodera de liberdades que não são prescritas tradicionalmente ao seu sexo, tal como a liberdade sexual, a vida social, o poder da escrita, a voz política e o teatro. Traços do seu ser que são correntemente observados como sintomas ou até causas de uma sociedade doente, tal como o próprio Rousseau, pensador sabidamente de ampla influência em seu período, indicou de forma reiterada. A fim de denotar o quanto os limites impostos à mulher eram intrínsecos à cultura francesa, destaco um dos trechos:

> O amor é o reino das mulheres. São elas que necessariamente lhe ditam a lei; pois, segundo a ordem da natureza, a resistência pertence a elas, e os homens só podem vencer essa resistência à custa de sua liberdade. Um efeito natural desse tipo de peça, é, portanto, estender o império desse sexo, fazer das mulheres e moças as preceptoras do público e dar-lhes sobre os espectadores o mesmo poder que elas têm sobre seus amantes. Acreditais, senhor, que essa ordem não tem inconveniente, e que, aumentando com tanto cuidado a ascendência das mulheres, os homens serão mais bem governados?[171]

Esse trecho reafirma de certa forma o quão deslocada era a mulher política diante do olhar comum europeu, além do mais no teatro, âmbito desde sempre polemizado e que ofereceu tamanha resistência ao sexo feminino. De outro lado, mesmo Diderot, por exemplo, um filósofo com muitas divergências relativamente a Rousseau e sem objeções à prática teatral, apresenta a mulher em

---

[171] Esse trecho corresponde a uma crítica de Rousseau com relação à peça *Le légataire* (1708) de Jean-François Regnard (1655-1709), dramaturgo considerado o segundo melhor poeta cômico francês depois de Molière, tendo obtido amplo sucesso entre os séculos em que viveu e representado tanto no palco francês (1694-1708) – *Théâtre-français* – quanto no palco italiano (1688-1696) – *Théâtre-italien* (ROUSSEAU. Carta a D'Alembert. Tradução e notas de Fabio Stieltjes Yasoshima. In ___. *Escritos sobre a política e as artes*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 402-403).
Consta, no trecho citado, uma pequena alteração da tradução referenciada no tocante ao termo "império desse sexo", em francês, *l'empire du sexe*, traduzido por mim dessa forma e, originalmente, por "império do belo sexo", expressão sobre a qual o próprio tradutor publicado ressalva, dizendo que, muito embora tenha feito essa escolha tradutória, a forma "belo-sexo", como referência ao sexo feminino, é preterida pelo filósofo genovês. (*Ibid.*, p. 403. Ver nota 64 da tradução)

seus escritos como um ser perigoso, ardiloso e vingativo, domado pelo próprio corpo. Assim ele escreve em sua *Correspondense Littéraire* a Grimm em trecho dedicado a discorrer sobre a mulher:

> Impenetráveis na dissimulação, cruéis na vingança, constantes em seus projetos, sem escrúpulos com os meios para conseguir, animadas por uma raiva profunda e secreta contra o despotismo do homem, parece que há entre elas um complô pronto de dominação, um tipo de liga, tal como aquela que subsiste entre os padres de todas as nações. Elas sabem das pautas antes mesmo de serem comunicadas. Naturalmente curiosas, elas querem saber, seja para fazer uso ou para abusar de tudo.
> (...) A mulher tem dentro de si um órgão suscetível de espasmos terríveis, que a colocam em sua função, suscitando em sua imaginação fantasmas de toda a espécie. É nesse delírio histérico que ela volta ao passado, que ela se lança ao futuro, que todos os tempos são presentes a ela. É do órgão próprio ao seu sexo que partem todas suas ideias extraordinárias.[172]

Como se pode constatar, tem-se, no século XVIII, um conceito sobre o que é ser mulher que desloca o ser de seu espírito ao corpo, à fisiologia, como se as mulheres fossem, bem como colocado nos termos de Rousseau, "guiadas pela força de sua natureza", ao passo que o sexo masculino não se vê da mesma forma. Muito ao revés, na verdade, o homem nem se nomeia como pertencente a um sexo – *le sexe* é uma maneira, à época, de se referir ao sexo feminino. Se no trecho de Rousseau, o pensador coloca que o ser feminino é um ser resistente, no excerto de Diderot, é exposto, então, o que é latente nesse sexo, isto é, todas as vontades, o mal – são cruéis, vingativas, dissimuladas, "animadas por uma raiva profunda" –, seu instinto denominado histérico e o desejo de ocupar o mesmo lugar do homem. Portanto, a forma como a mulher é imaginada, como um ser que está em constante luta para resistir às suas forças sexuais capazes de provocar revolvimentos na ordem social, torna-a um ser, por si, eminentemente perigoso.

Enfim, as ponderações dos filósofos mencionados dão a crer que é nítido o caráter persecutório, tanto pelo lado teatral como social, da visão do

---

[172] DIDEROT. *Sur les femmes*. In DIDEROT; GRIMM, F. M. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Tome 8. Paris: Libraire Chez Furne, 1829-1831. Tradução minha.

homem em direção à mulher que se vê irrestrita. Ressalta-se ainda o fato, para culminar, de Olympe ser, à primeira vista, alguém sem um pai próximo legítimo e vinda do interior do país. Afinal, por conseguinte, em termos de indícios vitimários, Olympe também preenche suficientemente o requisito exposto por Girard para compor um papel de herói mítico.

Outrossim, o aspecto mítico da escritora vem a se concretizar por fim com o seu gesto sacrificial final, quando, depois de voltar ao interior e passar um tempo em paz, cogitando, a princípio, abandonar a sua vida de luta e enfrentamento pela pátria a fim de viver seus últimos anos de vida em tranquilidade, percebe entrementes que, ao fazer isso, colocaria em questão a imagem e o emblema que construiu de si para a França e para a posterioridade, correspondente ao de uma mulher aguerrida e patriota que deu sua vida pela pátria. Dessa forma, a ela, impôs-se um impasse ético: ou optaria pela vida e automaticamente pela traição de seus valores humanistas, uma vez que ela se omitiria pela ausência diante do que se passava na capital; ou pelo seu próprio sacrifício, sagrando-se e morrendo em nome dos direitos que defendia. Assim, em resolução desse dilema, ciente da sua derrota perante Robespierre e sua república, Olympe, ao voltar a Paris e publicar *Les trois urnes*, sacrifica-se em um gesto de mitificação de si, ao passo que cristaliza igualmente, por sua vez, o caráter persecutório de seus opositores.

Cabe ressaltar que o impasse ético experimentado por Olympe é perfeitamente análogo ao que se observa literariamente nas peças de seu tempo, cujas lições pedagógicas e moralizantes dependem desse elemento conflitivo, bem como se nota em sua própria obra *Zamor e Mirza*, ou mesmo em *Le fils naturel*, de Diderot, por exemplo. A diferença das peças teatrais em comparação com a própria vida de Gouges está no fato de que, nos textos, o fato trágico não se consuma, ao passo que, no caso da dramaturga, ele é levado a cabo com ela sendo executada ao final da sua biografia.

Ainda pela ótica teórico-filosófica de Girard, tal impasse determinante na vida da dramaturga consiste em uma ambivalência da violência e da sacralização, a saber, a vítima só se consagra miticamente se for morta, sacrificada; por outro lado, essa mesma premissa se apoia no fato de que, sacra, a

vítima não poderia ter sua vida ceifada. Logo, o termo dessa ambivalência se dá com a reafirmação do aspecto mítico por ambos os lados, ou seja, da parte da vítima, quando ela é morta sem poder se defender, rendendo-se à imolação; e, do outro, do seu perseguidor, que assume seu caráter enquanto tal de carrasco. Essa percepção mítica não deixa de se corroborar em partes por conta do modo ritualístico com que esse desfecho trágico se completa.

Ora, o elemento mitificador, inicialmente distante da vida cotidiana e originado no universo da tragédia e do teatro, gradualmente penetra na realidade concreta à medida que elementos literários se entrelaçam com as experiências históricas. Nesse sentido, o contexto de fim de vida daqueles que foram guilhotinados implicou, em particular naquele período chamado de *terreur*, reflexões a respeito do tema da morte, do sofrimento e do sentimentalismo, de forma que a imaginação de muitos dos envolvidos no processo de execução dos réus esteve posta em jogo. Em resultado disso, o julgamento e a execução dos réus deram em práticas nitidamente ritualizadas e dramáticas. Assim, tanto pela ritualística dos protocolos discursivos, pela atuação das pessoas envolvidas no procedimento – que vestiam um figurino apropriado à ocasião –, como pelo próprio palco cênico montado – que de fato era um palco, com um cadafalso, por exemplo –, o trajeto da prisão dos réus até o fim da execução de suas penas capitais, em praça pública, com público espectador, acabou por se confundir parcialmente com o universo dramatúrgico e mitificante.[173]

Decerto, o momento histórico e político, como demonstrado, possam ter sido propícios para o fortalecimento e o transbordamento de aspectos ficcionais e dramáticos do universo literário-imaginativo para a realidade histórica. Contudo, a essa altura, é evidente que, mais do que por ser um fruto de seu tempo, a ficcionalização e a vivência literária foram características próprias à pessoa e ao talento de Gouges, que, aparentemente, sempre se deixou guiar pela sua imaginação e pelas suas projeções de quem queria ser e de como o mundo deveria ter sido.

---

[173] Ver imagens em JONES-IMHOTEP, E. “Imaginaire de la guillotine : Les ratés de la machine et le spectateur sentimental”. *Techniques&Culture* [Online]. n. 72, nov. 2019, p. 30-45.

Por outro caminho, o arcabouço teórico de Roland Barthes (1915-1980) no que diz respeito ao mito também reforça a tese de que Olympe de Gouges teria de fato ganhado esse aspecto mítico que já se acusa pela leitura possibilitada por René Girard. Em *Mitologias* (1957), Barthes, a partir de conceitos linguísticos, ao mesmo tempo que moderniza e revisa o conceito de mito, também o amplia. Ao afirmar que "mito é uma linguagem",[174] o escritor atrela o teor mítico à semiologia saussuriana e seus famosos conceitos de significante e significado. Não cabe aqui desenvolver uma elucidação da base formadora dessa argumentação, mas o que é importante é que Barthes argumenta que, para haver mitificação, é preciso que a camada do significado seja drasticamente alterada a ponto de invadir, diga-se assim, o significante e, desta forma, alterar a sua compreensão.

O que se revela particularmente interessante é que as produções de Ostriker (1982) e Barthes (1957), cada qual em seu respectivo campo de atuação, convergem ao sugerir um idêntico processo de substituição e um jogo semelhante na formação do mito. Nos termos do segundo, trata-se de uma substituição comandada pela história, que tem o poder de transformar o real em discurso e o discurso em realidade. Portanto, a miticalidade jamais poderia surgir da própria natureza, mas sempre por meio da história, por meio de como os fatos são narrados, descritos e reproduzidos.

O mito, de acordo com Barthes, funciona então como uma força de alienação do real do próprio objeto, impondo sobre ele uma nova realidade, agora, discursiva, histórica, que, ao mesmo tempo que empobrece seu sentido original, guarda a sua forma. Com o rigor da sua terminologia, o seguinte trecho resume a dinamicidade desse jogo de transformação da relação significante-significado que se estabelece na formação de um mito:

> Mas o ponto capital em tudo isto é que a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte suspensa: o sentido perde seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza

[174] BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil S.A., 2001, p. 7.

> submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de alternância rápida: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele. É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito.[175]

A fim de esclarecer esse conceito desenvolvido de mito que se destrincha em um jogo de alienação e salvaguarda do sentido, o sociólogo francês lança mão do seguinte exemplo fotográfico:

> Eis agora um outro exemplo: estou no cabeleireiro, dão-me um exemplar do *Paris-Match*. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o sentido da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretenso colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. (...) Essa história que se derrama da forma é o conceito que a vai absorver totalmente, pois o conceito, esse, é determinado: é simultaneamente, histórico e intencional; é móbil que faz proferir o mito.[176]

Destarte, a foto do jovem negro deixa de ser sobre um jovem negro e passa a ser sobre outra coisa, sobre uma realidade que é emprestada àquela forma. Essa mesma ideia se aplica ao contexto de vida e à vida propriamente da escritora e ativista aqui posta em relevo. Olympe de Gouges, ela mesma, não mediu forças para rebalancear o peso do significado de mulher que pairava automaticamente sobre ela, que, em um processo em cadeia, fez com que sofresse inúmeros cerceamentos. A escritora se deu conta em determinada altura de sua vida de que se tornar Olympe de Gouges passaria por reescrever a história típica que o seu sexo cultural e inevitavelmente sinalizava a si.

Assim, para que esse empobrecimento do significado "natural" ocorra e então que haja a promoção de um novo conceito junto às formas, é preciso que esse processo mitificante, histórico, seja provocado. No caso do exemplo

---

[175] *Idem*. p. 140.
[176] *Idem*. p. 138 e 140.

fotográfico de Barthes, é talvez a Instituição do Estado francês que suscita esse jogo de alienação que levará Barthes a ler a semiologia da fotografia de forma a pensar o colonialismo do país. Entretanto, o que é interessante desse processo de mitificação é que, diferentemente dos exemplos tratados pelo escritor, nos quais a ativação do processo de reciclagem de significado se dá por um terceiro ator, Olympe de Gouges o faz ela mesma, com o próprio corpo e discurso. Mas, para além disso, há também uma inversão do processo histórico. Olympe conclui a sua história discursivamente e se sacrifica em nome desse conceito, de forma que a forma mítica se efetiva posteriormente, e quando guilhotinada, a imposição mítica já estivera realizada literariamente. Ou seja, sua mitificação se efetiva antes discursivamente para depois se concretizar após a sua morte. O mito Olympe de Gouges é primeiro uma realidade literária imaginada e desenhada pela forma pessoal de Marie Gouze, e apenas depois se efetiva tomando conta do significante da sua pessoalidade. Enfim, a capacidade de a escritora moldar sua própria história, entregando a vida em nome de seus ideais e apostando em um novo conceito para si, é um retrato da força discursiva criada por ela mesma.

O fato de Olympe de Gouges ter se transformado em um signo de associação imediatíssima à luta pelos direitos das mulheres e pela pátria francesa, assim conquistando sua entrada tardia no monumento da Assembleia francesa em 2016, apenas certifica a sua miticidade, ou seja, seu aspecto míticomed. É a transformação que a história entregou à leitura de sua forma. O fato biográfico que jaz por trás de seu busto hoje, aquele que se refere a uma menina de paternidade duvidosa que falava occitano em Montauban, tornou-se apenas uma longínqua raiz de significado do que se observa em sua imagem hoje.

Transformando os termos de Barthes, a correspondência da relação de verdade com a verificação no real se inverte, ao invés de o imaginado encontrar base na concretude do mundo, a realidade de Olympe e a realidade do mito parecem se verificar em sua projeção. Sem dúvida, o resultado mítico que se observa na vida da escritora é fruto tanto do seu poder imaginativo quanto da sua pulsão de transformação do mundo. À vista disso, teoricamente, o processo esmiuçado por Roland Barthes de leitura mítica que se aplica a Gouges e que despreza em certa medida a construção efetiva dessa mitificação encontra seus

eixos de significado na violência e na revolta generalizada que Girard indica como fator propiciativo de miticalidade, um dos fatores ativadores do processo de alienação do significado primeiro.

Diga-se de passagem, um contraponto notável a Olympe de Gouges no que diz respeito aos indícios de miticidade que carregou durante a vida é a sua contemporânea Mary Wollstonecraft (1759-1797). A escritora inglesa, que compartilha intrigantemente inúmeros paralelos com a dramaturga francesa, viveu praticamente na mesma época e chegou a estar na França durante o auge das tensões revolucionárias. No entanto, Wollstonecraft conduziu sua vida de maneira significativamente diferente. A importante figura inglesa da primeira onda feminista, se, por um lado, dá vazão a um modo de vida libertino, tal como Olympe o fez em seus primeiros anos em Paris, por outro, dá amplo lugar em sua vida para a vivência de amores que vieram a ser fulcrais para o seu percurso pessoal. Sumariamente, publicando *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1792), título flagrantemente semelhante à *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* (1791), e vivendo o momento de revolução na França, o que difere Wollstonecraft e Gouges é o fato de não terem efetivamente nascido no mesmo meio. Por conseguinte, isso leva de alguma forma a pensar que o seu nascimento do outro lado do canal da Mancha e a falta de ter se apropriado do contexto francês são fatores que influenciaram certamente o modo como as pautas políticas e a luta pelos direitos das mulheres tomaram parte em sua vida. Assim sendo, Mary Wollstonecraft manteve sua pulsão sobretudo no domínio da intelectualidade enquanto, no caso de Olympe, as mesmas questões foram canalizadas em revolta, transbordaram-na e tornaram-se a sua própria razão de vida.[177]

Esse ímpeto transgressor e esse poder de redeterminação discursiva da escritora é um traço inerente seu e pode ser observado em relatos. Há anedotas

[177] Como dito, muito embora não haja indícios documentais de que Wollstonecraft e Olympe de Gouges tenham se conhecido, se lido ou se correspondido, há inúmeros paralelos possíveis entre as duas escritoras tratadas e o estudo comparativo de suas vidas e suas obras é, sem dúvida, frutífero. Ambas as escritoras defenderam uma reforma ampla dos direitos cidadãos e acusaram a incompletude da Revolução à medida que o avanço pela igualdade entre os dois sexos foi obstruído. Entretanto, não será dedicado nessa tese um espaço para pensar essa aproximação. Todavia, alguma fortuna crítica é existente sobre essa simetria entre os modos de vida e os pensamentos das duas pensadoras. Ver, por exemplo, BERGÈS, S.; COFFEE, A. "Cocks on Dunghills – Wollstonecraft and Gouges on the Women's Revolution". *SATS*, vol. 23, no. 2, 2022, p. 135-152.

que indicam que ela transbordava essa vontade de alteração da própria história para a de outros seres ao seu redor. Olympe, segundo um de seus biógrafos, ficcionalizava ou dramatizava o universo e os seres à sua volta de maneira até contumaz, ampliando a verdade de muitos que conviveram com ela em seu universo imaginário-literário-teatral. Relata-se que a escritora tinha um interesse pela metempsicose.[178] Não obstante não levasse nenhum tipo de misticismo a sério, algo muito comum naquele momento histórico, a dramaturga originária de Montauban se rodeava de animais oriundos de diferentes locais e de variadas espécies, como aves — entre elas, um papagaio —, cachorros e gatos, um macaco, entre outros.[179] Sobre isso, Michel Faucheux diz o seguinte:

> Olympe crê, podemos assim dizer, na reencarnação de seres humanos em animais. Ela imagina que seu cachorro dinamarquês é a reencarnação de um homem ambicioso, escravo das vaidades humanas. Mas afirma essas crenças porque assim se diverte, porque há nelas um novo jogo de máscaras no qual os seres humanos e os animais podem trocar papéis entre si e não se prender a identidades (...). Para Olympe, a metempsicose abre um teatro metafísico de dimensões ampliadas à eternidade no qual reside a ironia das situações e a alegria de uma vasta comédia.[180]

Tendo seu poder criativo e seus projetos em vista, nota-se que a imaginação cumpre na jovem dramaturga uma função importante como força motivadora para que ela pudesse ir além dos limites básicos que seu contexto de vida lhe trouxe. Por mais que a ativista não tenha tido a instrução suficiente para produzir literariamente desde muito cedo, ela teve, por fim e mesmo que de uma forma nem tão cuidadosa, um mínimo necessário que, combinado à sua vontade de produzir e pensar, foi suficiente para que aprendesse a ler e escrever. Nesse compasso, com a ajuda de suas projeções imaginativas e da admiração pelo pai, homem das Letras, ela pôde se apaixonar pela literatura e se dar à produção

---

[178] Metempsicose é uma teoria sobretudo difundida na Antiguidade — o termo é encontrado em textos de Pitágoras e Platão — que supõe a possibilidade de transmigração da alma de um ser a outro, podendo este ser do mesmo tipo de ser vivo ou não. (SPINELLI, M. A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto "teoria genética" da antiguidade. *Revista Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 27, n. 54, 2013, p. 731-754)

[179] *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française*, deuxième série, chap. IV, Bibliothèque nationale de France : Paris, 1847, p. 89-91.

[180] FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018, p. 56-57. Tradução minha.

literária. Quanto à fonte de sua instrução, o que se aventa é que, da pouca formação acadêmica a que teve acesso, parte dela provavelmente tenha se devido ao marquês, que, segundo o que relata o biógrafo Olivier Blanc, logo após a morte do pai adotivo de Marie Gouze em 1750, teve seus encontros facilitados com Anne Gouze, mãe de Olympe, solicitando amiúde ver a filha.[181] Não é possível saber precisamente no que isso teria influenciado a educação da jovem Olympe, mas é provável que o carinho trazido eventualmente pelo pai tivesse despertado nela algum encanto e isso a tenha levado, quem sabe, a almejar a mesma carreira do seu verdadeiro progenitor.

2.9. Olympe de Gouges: desce o pano

Conclusivamente, o contexto histórico, a sua filosofia e seu modo de vida moldaram a trajetória final da escritora. Combinando suas paixões literárias e seu ativismo, Olympe desde sempre construiu um legado para além de sua vida, o qual transcende o campo da dramaturgia e se alinha profundamente com suas convicções humanistas. A sua luta nos diversos campos não apenas guiou sua produção literária, mas também moldou suas escolhas de vida e a conduziu a enfrentar corajosamente as consequências políticas de suas ideias. A seguir, visa-se a concluir o capítulo em direção a sinteticamente constatar como, em meio aos tumultos revolucionários, as inclinações políticas da escritora se entrelaçam com sua atuação teatral e seu fim trágico e mitificante.

Com a consolidação da Revolução e o endurecimento das reações aos opositores, Olympe não esmoreceu, mas se dispôs a sacrificar-se pelas suas ideias políticas, doando-se integralmente ao movimento antirradicalista. O cerne de sua ideia política reside em que nada pode, sob qualquer justificativa, transgredir a dignidade humana, o que significa, em outras palavras, que nada tem o poder de limitar a expressão de qualquer ser humano ou cercear sua liberdade. Em consequência disso, surte a energia em defesa do feminismo e do anti-escravismo, mas também o desejo e a luta pelo fim do terror aplicado pelos revolucionários.

---

[181] BLANC, O. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 22.

Mesmo sendo contra a postura da monarquia de forma geral, o "bom-senso político" pelo qual batalha orienta perigosamente seu posicionamento político em favor de uma monarquia constitucional, algo que, para ela, funcionaria contra maiores danos ao povo e à nação e faria cessar o terror sanguinário no país. Com esse intuito, em abril de 1792, Olympe propõe, por meio da exposição pela cidade, um cartaz clamando por um "Pacto nacional", no qual ela pede a união do povo e o não esquecimento das mulheres. Pouco tempo depois, em julho, de certa forma reafirmando o que havia sido dito, mas agora em tom de apelação, apresenta outro cartaz, destinado e intitulado "Aos federados". Em ambos, respectivamente, afirma o seguinte tentando estancar o sangue naquele período dominado por Robespierre:

> Querem apagar o massacre realista da noite de São Bartolomeu com um massacre popular da Revolução. Não, isso não acontecerá; não, a massa de bons cidadãos não permitirá. Não, a Nação não se manchará com a marca indelével que seria imposta por bandidos subornados por nossos inimigos comuns. Infelizmente, três séculos não foram suficientes para enfraquecer a lembrança horrível de um fanatismo tão absurdo quanto atroz: e o que diriam os povos futuros, se, no século das Luzes, da Humanidade e da Filosofia esclarecida, os franceses se maculassem com crimes que só puderam ser cometidos nos tempos de maior ignorância e vil barbárie?[182]

Olympe acreditava ser uma mulher à frente de seu tempo, ou, ao menos, um tipo de mulher que se levava séculos para se criar,[183] o que veio a se confirmar, de fato, alguns séculos depois. Radicalmente humanista, Olympe temia que a Revolução, idealizada para trazer direitos ao povo, se desviasse de seus princípios e mergulhasse em uma paranoia sanguinolenta. Esse temor crescia diante da tirania de Robespierre e do clube dos Jacobinos, que já haviam iniciado

---

[182] « Pacte national par Marie-Olympe de Gouges adressé à l'Assemblée nationale », 5 juillet 1792. In GOUGES, O. *Écrits politiques*, t. II, p. 144.

[183] Em *Le Bon Sens français, ou l'Apologie des vrais nobles*, ela relata ter dito o seguinte em resposta a um desconhecido que difundia mentiras sobre ela: "aproveite a lição que estou lhe dando, homens da sua espécie, encontramos sempre; mas mulheres como eu, leva-se séculos para produzir." (GOUGES, O. *Le bon sens François, ou L'apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins*. In « Femme, réveille-toi ! » : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014, p. 46-47, tradução minha.)

diversas perseguições, ameaçando concretizar um cenário de violência desenfreada em nome de obter a totalidade do povo ao seu lado. À luz da história e com o resfriamento da Revolução, os posicionamentos políticos da ativista, em particular no que concerne a própria Revolução, foram ao encontro dos de outros teóricos e filósofos mais modernos, que não demoraram a reconhecer no momento pós-revolução a excessiva radicalização e o sentimento alastrado de pânico junto ao receio da condenação ao cadafalso por qualquer deslize político.

Um paralelo interessante que propõe Michel Faucheux é a aproximação política entre Olympe e Hannah Arendt (1906-1975), todavia afastadas por dois séculos. Apesar dessa distância temporal entre as duas, a filósofa alemã, em seu livro *On Revolution* (1963), confirma em sua integralidade o que pensava a ativista francesa. Nesse sentido, cito o seguinte trecho de Arendt que se associa e concorda com o viés de Olympe sobre Robespierre e o período do terror:

> Pois o governo de terror de Robespierre não era, na verdade, senão a tentativa de organizar todo o povo francês dentro de uma única máquina partidária gigantesca — "a grande sociedade popular é o povo francês" — por meio da qual o clube jacobino espalharia uma rede de células partidárias por toda a França; a tarefa dos associados não era mais discutir e trocar opiniões, propiciar a mútua instrução e partilhar informações sobre os assuntos públicos, mas se espionar uns aos outros e denunciar filiados e não filiados.
> (...) A sede do poder, soubesse ele ou não, estava de novo na Assembleia e não, a despeito de toda a retórica revolucionária, no povo.[184]

Paralelamente, principalmente no que se refere à filosofia das Luzes, não houve racionalismo ou filosofia que fosse capaz de superar e dar um basta ao abuso político e ao uso da guilhotina. Contrariamente a isso, todos os que foram contrários ao regime deixaram-se encobrir pela força dos momentos de terror da revolução, um período político que terminou por se caracterizar precisamente por não permitir qualquer moderação em termos de posicionamento.[185]

---

[184] ARENDT, H. *Sobre a revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 311-312.

[185] O período do Terror, ou simplesmente Terror, consiste em um período da história que sucede as decorrências da tomada da Bastilha e a deposição do rei. Durante os anos de 1793 e 1794, especialmente após a retirada dos girondinos, há uma caça continuada a todos os ditos "inimigos

Sempre em ritmo de reafirmação de seus valores, Olympe, em 1792, oferece-se para defender o rei Louis XVI no processo aberto contra ele na Assembleia. Por mais que sua oferta, por ela ser uma mulher, não tenha sido levada a sério, ao desafiar continuamente Marat e Robespierre, a quantidade de inimigos que se juntam contra ela é expressiva, de forma a surgir quem a caçasse pelas ruas em busca de sua cabeça. Em meio a ameaças e agressividades cotidianas estabelecidas contra a ela, em dezembro do mesmo ano, escreve *Mon dernier mot à mes chers amis*, anunciando sua renúncia à participação política. Contudo, ainda assim, acaba escrevendo diversos outros textos e panfletos em defesa do rei e contra aqueles que queriam que seu processo culminasse na guilhotina.[186] Como se sabe, nada foi o suficiente para impedir a execução do monarca dia 20 de janeiro de 1793.

O gesto de voltar a escrever uma peça de teatro depois do ocorrido expõe, por um lado, a fadiga de se lutar contra o terror imposto na França. Contudo, é verdade que os franceses se veem divididos nesse momento, pois surge internacionalmente um movimento contrarrevolucionário que ameaça as fronteiras da França.[187] Em *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* (1793), Olympe deixa

---

da Revolução", em outras palavras, pessoas que colocariam supostamente em risco os ganhos da Revolução de 1789. Durante esse intervalo, no qual morreu inclusive Olympe de Gouges, são relatadas outras mais de 16 500 mortes, dentre as quais cerca de 10 mil foram executadas sem direito a defesa ou julgamento devido. A data que encerra o período, 27 de julho de 1794, é marcada pela prisão de Maximilien de Robespierre (1758-1794), que é guilhotinado no dia seguinte. O papel desse deputado e político idealizador da República para o momento político na França é importante. Em resumo, à medida que prezava pela instituição de uma república ideal e não media esforços para tê-la, o custo humano se engrandeceu, isto é, houve muitas mortes e aprisionamentos, dos quais mais de 500 levaram a sua assinatura. Diante da dimensão que esse avanço tomou sobre o povo de sua própria pátria, a Convenção Nacional, regime que vigorou desde a destituição de Luís XVI (1792) até 1795, voltou-se contra ele com o apoio do público. Esse dia da queda de Robespierre, da sua destituição da presidência do *Comité de salut public* (1793-1795), e da prisão de mais de uma centena de jacobinos é conhecido por 9 de Termidor. Com o guilhotinamento do político e de seus pares, foi dado um basta no regime de Robespierre e assim se encerrou o período tido como o mais radical da Revolução francesa. (BOULOISEAU, M. The Jacobin Republic 1792-1794. In *The French Revolution*. v. 2. Nova York: Cambridge University Press, 1983.)

[186] O texto escrito em defesa do monarca foi *Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet* (1793).

[187] Esse movimento foi encabeçado por Leopoldo II da Áustria, irmão da rainha Maria Antonieta, e Frederico Guilherme II da Prússia e rendeu a declaração conhecida por *Declaração de Pillnitz*, na qual pedem a restituição dos poderes ao rei e tentam, ao mesmo tempo, engajar outras nações, como o Reino Unido, para tentar estancar a ampliação do movimento revolucionário. As nações próximas à França temiam que a gana popular antimonárquica transbordasse o hexágono e chegasse em seus territórios. Mesmo com a recusa da Grã-Bretanha, a Áustria alia-se à Prússia e

um pouco de lado seu enfrentamento a Robespierre para prestar uma homenagem ao general Dumouriez, que venceu a batalha de Valmy contra os prussianos.[188] A peça imprime patriotismo e feminismo, tanto na personagem do general quanto em outras femininas, como por meio das soldadas Félicité e Théophile Fernig. O confronto político na cena francesa não é uma pauta principal na peça, assim, sua batalha contra Robespierre e a polarização dos cidadãos franceses aparece de forma, diga-se assim, mais discreta, por meio da voz do personagem Charlot, um peregrino francês que acompanha o exército austríaco. O excerto seguinte é encontrado no segundo ato, cena quatro, quando o último fala a dois soldados austríacos, presenteando-os com o que beber:

> Camarada, estão os enganando; os Franceses são seus amigos, eles só querem destruir os tiranos para libertar a nação; começaram pela deles; façam como eles; os soldados são todos

ao Reino da Sardenha, que avançam em direção a Paris pelas fronteiras do norte, parando em Valmy. Diante desse cenário de conflito interno fruto da própria revolução e a eminência de um conflito externo com a possível invasão dos exércitos aliados, os revolucionários se veem divididos. Marat escreve em seu jornal *L'ami du peuple* reforçando a importância de exterminar os inimigos da nação. Há cartazes pela cidade defendendo que era preciso "purgar a Nação antes de correr para as fronteiras". Entrementes, há um exército sendo organizado pelos generais Kellermann e Dumouriez para responder à investida austríaco-prussiana. (HAZAN, É. Chapitre VIII: Les débuts de la Convention – Valmy, la proclamation de la republique, la confrontation Gironde-Montagne, le procès et l'exécution du roi (septembre 1792 – janvier 1793). In *Une histoire de la Révolution française*. Paris: La fabrique Editions, 2016.)

[188] Apesar de constituir uma vitória, a batalha de Valmy corresponde a uma luta que não foi de fato travada entre os austro-prussianos e os franceses. O exército da nação era composto das forças do Norte e do Centro, sob o comando dos generais Dumouriez e Kellermann, respectivamente. Antes disso, de forma menos organizada, as tropas francesas não tinham sido capazes de enfrentar os exércitos aliados ao longo da fronteira com Flandres, o que deu a entender às nações vizinhas que a França, por conta dos conflitos internos, já não tinha mais capacidade de estruturar um bom exército. Em verdade, entre os defensores da França, constavam muitos voluntários inexperientes. Diante desse cenário, o general Rochambeau, que controlava o exército do norte, demitiu-se insatisfeito com seus homens. Esse militar foi substituído pelo Marquês de La Fayette, que, pouco tempo depois, abandonou o cargo e tomou o lado dos invasores, bem como outros que estiveram ao lado da pátria francesa. Isto dito, a vitória em Valmy passa sobretudo pela união dos exércitos do norte e do centro e pelo comando de Charles-François du Perrier du Mouriez. Efetivamente, no dia 20 de setembro de 1792, após variadas movimentações de ambos os lados, o exército austro-prussiano se pôs em linha a 1200 metros das tropas francesas, acreditando que, por serem menos experientes em sua maioria, bateriam em retirada após demonstrações de artilharia. Contudo, Kellermann e Dumouriez mantiveram-se a postos, estrategicamente posicionados, prontos para receber o ataque. Ao tomar ciência disso e do exército reunido e coordenado dos dois generais, as tropas invasoras perceberam que não seria uma vitória fácil. Assim, decidem recuar. Por mais que essa vitória francesa em Valmy não tenha causado danos reais aos inimigos, teve um efeito simbólico e psicológico importante, uma vez que resultou em uma confirmação da aptidão dos generais e das tropas franceses. Além disso, fez com que o general adversário, Brunswick, abandonasse a ideia de seguir até Paris. (*Ibid.*, p. 183-186.)

> irmãos e devem se unir pela causa universal dos povos. *(Distribuindo os decretos a alguns soldados que entendem francês.)* Vocês leem francês, camaradas? Digam em alemão àqueles que não entendem.[189]

Com essa passagem, compreende-se bem em que nível reside o valor da igualdade para a dramaturga, isto é, não se trata apenas de uma pauta feminista, mas também de algo que transborda as fronteiras do hexágono e que toca as guerras e o escravagismo — esse último tema em particular é mais bem tratado na peça *Zamor et Mirza*. O que se evidencia aqui é que Gouges retoma os ideais da revolução francesa e os expande.

Não obstante, em 1792 e 1793, a repressão se acentua, e Olympe, por ter tentado defender o rei, ficara equivocadamente conhecida como uma aristocrata. Junto a isso, soma-se o seu discurso politicamente moderado, que há anos já a colocava em risco. A escritora começa a sentir a eminência do perigo de morte que corre em Paris, ao mesmo tempo que começa a perder pessoas cada vez mais próximas, como Louis-Philippe d'Orléans, a quem ela tinha recomendado o exílio nas Américas. Nesse cenário, em um gesto de resignação, ela decide tentar se aproximar de seu filho e tentar viver uma vida tranquila no campo. Em Tours, Olympe compra uma casa e se retira provisoriamente. Entretanto, não demora até que venha a saber que seu filho fora morar em Paris. Esse fato lhe serve como um sinal do destino para entender que ela deveria mesmo voltar à capital e lá viver seus últimos dias, como em um gesto sacrificial, como se ela estivesse destinada a morrer heroína e concluir o personagem que ela criou para si na história política da França.

Olympe, em torno de todo esse contexto descrito, age e fala como se ficcionalizasse a sua vida, ensejada pela premonição de seu porvir trágico. Imaginando o resultado mitificante que traria sua morte, a mulher política aceita o seu destino assim como em uma tragédia clássica dos antigos. Doravante o sinal que lhe ocorre através da partida de seu filho, para Gouges, não se impõe a questão ética sobre se afastar ou ir lutar pela pátria até seus últimos dias. Sua sorte está

---

[189] GOUGES, O. *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers* : pièce en cinq actes et en prose. Paris : Bibliothèque nationale de France (reprodução de Chez Regnaud et Lejay), 1793, p. 50. Tradução minha. Destaques originais da edição.

dada. Em uma brochura endereçada à Convenção intitulada *Testament politique d'Olympe de Gouges — Testamento político de Olympe de Gouges*, em português, em tradução livre —, escreve assim:

> Você sabe como procurei uma morte gloriosa! Contente de ter servido, ter sido a primeira, à causa do povo; de ter sacrificado minha fortuna pelo triunfo da liberdade; de ter por fim dado, por meio do meu filho, um verdadeiro defensor da pátria, eu queria apenas me recolher ao aposento mais escuro, o refúgio do filósofo, recompensa doce e digna por suas virtudes! Vendo meus escritos, meus esforços insuficientes para chamar os homens à mais serena moral, a essa tocante fraternidade que podia apenas ela salvar a pátria, eu pranteava, no silêncio, por um filho que derramou seu sangue por ela nas fronteiras (...) Esse filho que achávamos estar no exército francês, sacrificado ao seu fervor cívico, levado entre os moribundos a um hospital, apagado, em suma, da lista dos sobreviventes, desprovido de sua equipagem pelo inimigo, voa a Paris para procurar sua mãe e pedir emprego; eu fugi da capital, só queria viver o desconhecido no interior onde ia me acomodar; soube que o céu me deu meu filho, que está em Paris, um destino que queria obstruir em vão me traz de volta aos muros da capital, onde me aguarda sem dúvida um fim digno da minha perseverança e dos meus longos trabalhos.[190]

Como se percebe na parte final do excerto, se houve um impasse ético entre sair ou ficar em Paris, isto se deu até a sua ida a Tours, quando, a partir de então, as tentativas de contornar o destino seriam "vãs". À medida que Olympe fala em dignidade, pode-se entender que a honra que ela criara para si, seu propósito, se sobrepõe a tudo, até mesmo à sua vida.

A chegada dos últimos dias de Olympe de Gouges ficam mais à vista com a caça aos girondinos no começo de 1793, quando Marat organiza uma insurreição mobilizando oitenta mil parisienses, pedindo a destituição e a prisão dos deputados girondinos, dos quais 29 são presos.[191] Olympe, a despeito do perigo de sua atitude, reafirma sua adesão aos princípios do grupo no mesmo testamento, já em um tom de aceite de sua morte política, dizendo:

---

[190] GOUGES, O. « En manière de testament ». In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014, p. 51-52. Ou páginas de um a três do texto original, que pode ser consultado em sua reprodução na versão da Bibliothèque nationale de France (1793). Tradução minha.

[191] FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018, p. 197.

> Eu lhes ofereço uma vítima mais. Vocês querem o primeiro culpado? Sou eu; Batam. Sou eu que em minha defesa oficial por Louis Capet implorei, como uma verdadeira republicana, a clemência dos vencedores por um tirano destronado; fui eu que dei a ideia de chamar o povo; fui eu que queria, por essa grande medida, quebrar todos os espectros, regenerar os povos e estancar os rios de sangue que derramavam desde aquela época por essa causa. Eis o meu crime, Franceses, é tempo de expiá-lo em meio aos executores.
> Mas se, por um último esforço, eu puder ainda salvar a coisa pública, quero que, mesmo me imolando por suas fúrias, meus sacrificadores queiram meu destino. E se os Franceses, um dia, forem designados à posteridade, talvez minha memória se iguale à dos Romanos. Eu previ tudo, sei que minha morte é inevitável; mas como é glorioso, como é belo para uma alma bem-nascida, quando uma morte ignominiosa ameaça todos os bons cidadãos, morrer pela pátria expirante.[192]

Paralelamente ao seu testamento político, Olympe escreve também, anonimamente, *Les Trois Urnes, ou le Salut de la patrie, par um voyageur aérien* (1793),[193] um panfleto no qual ela propõe dar ao povo o direito de opinar sobre qual seria o melhor modelo governamental para a França. Por meio de um plebiscito, que seria realizado com a ajuda de três urnas, o povo francês escolheria depositar sua cédula em uma das caixas, que corresponderiam à escolha entre uma república unitária, um sistema federal ou uma monarquia constitucional. A escrita e a publicação desse folheto configuram um ato especialmente corajoso e subversivo, uma vez que já estava previsto em lei a proibição sob pena de morte para quem produzisse qualquer coisa que colocasse em questão ou propusesse qualquer tipo de governo que não fosse republicano.[194] Por conta desse texto, Olympe é interrogada; em seguida, é confirmada sua autoria e, depois, ela é presa.

Olympe passou seus últimos dias em situação complicada, tendo se queixado diversas vezes das condições de higiene nas celas por meio de cartas. Assim, ela foi transferida de uma prisão a outra. Com um ferimento infeccionado após a transferência à abadia de Saint-Germain-des-Prés, passou para a

---

[192] GOUGES, O. « En manière de testament ». In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014, p. 53. Tradução minha.
[193] Cf. imagem em anexo (Figura 3), documento conservado na The British Library.
[194] FAUCHEUX, M. Olympe de Gouges. Versailles : Gallimard, 2018, p. 201.

enfermaria das mulheres da Petite-Force e de lá à Conciergerie, onde ficou até a data de seu julgamento. No dia da audiência, não teve direito à defesa por advogado, tendo que se defender sozinha. No dia dois de novembro de 1793, foi posta, por fim, diante do Tribunal Revolucionário. Nessa situação, ficou claro que ela estava sendo condenada não por qualquer outro texto escrito por ela, pelos seus ataques, ou por sua postura ativista ou sua aproximação dos girondinos, mas sim pelo cartaz *Trois urnes*, que colocava a República atual da França em questão. Ao ser condenada, Olympe afirma estar grávida, tentando ganhar mais tempo e escapar da guilhotina. No entanto, após um exame ginecológico, o diagnóstico não foi confirmado e a condenação foi estabelecida. No dia seguinte, dia três de novembro de 1793, Olympe de Gouges foi levada à *Praça da Revolução* — hoje *Place de la Concorde* — e foi executada à tarde.[195]

A morte de Olympe é o desfecho do texto teatral que construiu para si e para o seu personagem, que honrou e do qual se orgulhou, tendo certeza de que continuaria a orgulhar o povo francês na posteridade. O momento da morte é o instante que Olympe teve para sublimar sua vida. E, tendo escrito suas cartas, principalmente aquela que deixou ao seu filho, ela consegue se colocar como uma mulher que usou de todos os seus meios, mas cujos esforços não foram suficientes para fazer com que chegasse à conquista dos direitos pelos quais lutava, tornando-se alguém muito à frente de seu tempo e que, até 1793, fora incompreendida. Como discorrido anteriormente a partir da ideia de Girard sobre a mitificação e o sacrifício, é então, com a morte, que a mitificação de Olympe se consuma. Era preciso que fosse de alguma forma sacrificada para que fosse sacralizada. E isso de fato ocorreu sem que ela precisasse forçar tal destino. De uma forma assaz natural, Gouges acumulou paulatinamente, ao longo de sua vida, indícios persecutórios suficientes para que, a tal altura da vida, seu destino se arrematasse como se pede ao redigir uma tragédia.

[195] Às 16 h, segundo Sanson. (SANSON, C.-H. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française*. t. II. Charleston : Nabu Press, 2012. p. 119.)

Capítulo III: Metamorfoses do teatro e o drama burguês

3.1. O gênero intermediário

Todo o teatro praticado ao longo do século XVIII, em suas diversas manifestações, é o produto de uma complexa teia de influências que remontam tanto à tradição greco-latina quanto às inovações próprias a ele mesmo. Para compreender suas transformações, é necessário adotar um prisma que se coloque mais atrás na linha do tempo, mas que assuma também um movimento contínuo de aproximação e distanciamento com relação àquele ponto histórico, no qual os dramaturgos e teóricos oscilavam entre reverenciar e desafiar os preceitos dos clássicos. Essa metamorfose teatral se desenvolve junto a um diálogo constante entre modelos já estabelecidos e às exigências de um novo público que surgia, demandando uma arte que pudesse tanto educar quanto cultivar e entreter. Assim, o teatro burguês emerge como uma resposta aos dilemas de sua época, moldando-se ao mesmo tempo em que rompe com a tradição trágica clássica, ressignificando o papel da arte cênica na sociedade.

Assim, em primeiro lugar, o grande catalisador das mudanças nas propostas críticas e teatrais não foi, inicialmente, a espontânea criação filosófica de um modelo teórico para desenvolver um novo tipo de teatro. A necessidade dramatúrgica que se impunha era, antes de tudo, responder às demandas do público urbano, cuja participação crescente exigia um teatro que dialogasse com suas expectativas e experiências. Quanto a isso, entende-se que o público urbano geral, podendo consumir cultura, precisava ser trazido para dentro dos teatros oficiais e estes precisavam ser-lhes atrativos, inclusive mais do que aqueles espetáculos de feira, que tentavam se fixar nos entornos de Paris e que obtinham ótimos resultados de público. Esse encaminhamento político-cultural acarreta, cerca de pouco antes do fim da primeira metade do setecentos, mudanças deliberadas na dramaturgia entre aqueles que escreviam, que passam a compor tendo em mente que o público potencialmente consumidor de fora da corte tinha que ser atraído para as instalações teatrais institucionais da França. Assim, as amalgamadas classes sociais, distantes da monarquia, foram de fato levadas a palco. Por questão de bilheteria, um novo teatro surgiu tendo como norte o próprio

público em potencial, ao passo que, até então, os textos de teatro clássico francês, do século XVII – que se inspiravam, por sua vez, no modelo de teatro clássico grego e, sobretudo, latino –, eram imaginados a partir do público da corte apenas e a partir da ação que deveria ser estruturada.

Esse é o passo determinante que faz com que se trilhe, a partir de então, um rumo de crescente foco no público e nos personagens, mais tarde, levando à exploração da interiorização subjetiva dos personagens. Concomitantemente, faz parte dessa transição, a domesticação do teatro, diga-se assim, com a levada da escrita de textos teatrais para dentro das casas, com peças sendo encomendadas para retratar uma família em específico e para serem encenadas privadamente, em salões.[196] Por domesticação da escrita dos textos teatrais, cabe entender que houve um desvio do foco da escrita teatral, uma vez que ele se construía em direção à peripécia; entretanto, doravante, foi redirecionado espacial e figurativamente para dentro das casas, para dentro do âmbito privado e familiar.

Sendo assim, mesmo que Diderot busque a discrição do que se refere ao estatuto social dos personagens para dar foco aos gestos e ao que é de fato feito e visto em cena, antecede tudo isso a preocupação, ainda que sutil em seus textos e silenciosa, de representar um quadro de vida condizente com o rumo político que tomava o hexágono. Não menos atada a isso está a necessidade pedagógica das peças. Apesar de os textos teatrais terem deixado de passar pelo crivo da censura e da corte à medida que a queda da monarquia foi se consolidando e a revolução foi se construindo com mais contundência, as produções ainda carregavam de maneira intrínseca um antigo desejo do rei, o mesmo desejo que guiou a institucionalização do teatro na França, a saber, a vontade de, em suprimento à falta de uma instituição educativa pública geral de fato,[197] cultivar e educar o povo

---

[196] Essa mostra-se ser uma grande onda que caracteriza esse século. Isso se nota em especial com a produção de Diderot – que será trabalhada no capítulo seguinte dessa tese –. Embora a peça *Le fils naturel* do filósofo não tenha sido de fato uma encomenda privada e tenha, pelo contrário, rodado os teatros da França e da Europa como um todo, o escritor descreve a peça como tal, bem como se ela fosse fruto da história de uma família e tivesse sido encenada privativamente, em uma sala dentro de uma casa.

[197] Na verdade, entre os anos 1600 e 1800 não se aventava a criação de um ensino público atrelado ao governo monárquico de forma ampla como se vê mais modernamente, essa ideia apenas germinava. Antes do século XIX, o ensino era muito mais uma preocupação jesuíta do que um tema da esfera político-governamental. Enfim, é apenas com as reformas implantadas nos séculos XIX e XX que a França passa a ter um ensino público, obrigatório e laico. Antes disso, a instrução era uma

ao menos moralmente. Ao que se constata, esse desejo se difundiu entre os séculos XVII e XVIII e logrou se consolidar nas mentes produtoras de dramaturgia. Essa função pedagógica se fortalece igualmente junto ao aumento da agudez política. A exemplo do teatro de Olympe de Gouges, o texto teatral vem a se tornar, para além de uma ferramenta pedagógica moral, de virtude, um meio de atuação e de convencimento político.

A interpretação latina dos gregos que desloca a força da ação ao sentimentalismo é retomada e relida, intensificando-se muito contundentemente no século XVIII. Portanto, nesse sentido também, já a uma primeira vista, o foco do teatro sério e burguês parece muito desviante se comparado àquela fórmula antiga. E se há que se nomear um entre todos os fatores que levam a isso é o efeito moralizante que se terá ao fim do espetáculo. Essa mutação é muito observável nos personagens levados a palco. No teatro de Diderot, por exemplo, os caráteres muito menos encenam ação do que falam. Enquanto se tratar de teatro burguês moralizante, todo o elenco irá transbordar opinião filosófica, política e grandes monólogos.

Em absoluta contraposição a isso, distinguem-se os personagens das tragédias clássicas, como *Édipo*, de Sófocles, ou as da *Oresteia*, de Ésquilo. Nesses textos, os personagens são e se constituem apenas do que aconteceu com eles, não há qualquer foco ético ou impasse psicológico. Nesse modelo teatral, os homens que são colocados dentro do fio narrativo nada mais são do que marionetes da própria ação e do *daimon* que movimenta a peça. Muito embora a catarse, que é o efeito quisto por Aristóteles com a tragédia, seja também direcionada a afetar o espectador, esse impacto sobre o interlocutor é feito pelo próprio gesto trágico, de modo que o personagem apenas oferece campo para que ele se concretize. Com efeito, vale ainda dizer que a catarse, segundo o filósofo, é o fenômeno de purificação da alma por meio de forte impacto emocional. Note-se que essa purificação em nada se associa com a moralização, com a educação do público. Na verdade, entende-se que a moralização e a catarse são avessas uma à

---

possibilidade apenas para uma camada mais abastada e atrelada familiarmente ao desenvolvimento intelectual (GIOLITTO, P. *Histoire de l'école*: Maitres et écoliers de Charlemagne à Jules Ferry. Paris: Imago, 2003).

outra. Nesse caso, não se trata de transportar ao público uma carga discursiva, mas tirar dele, purgando, evacuando as impurezas que jazem ali.[198] Porém, é verdade que o próprio Aristóteles prevê que a catarse opere, sim, um efeito moralizador ou educativo. Segundo ele, as relações de causalidade que levam à tragédia acabariam oferecendo uma espécie de lição sobre as decisões humanas. A piedade provocada no espectador pela catarse durante uma cena em que o público assiste o sofrimento de um homem que não mereceria sofrer, por exemplo, leva-o a refletir sobre a própria vida e a não querer a dor daqueles que não a merecem, não ser cruel. É desse modo que a plateia ganharia em virtude. Enfim, mesmo que o escritor tenha considerado esse efeito, esse expediente ainda é muito distante daquele comentado ao longo do que ocorre nos textos do século XVIII, pois, no caso desse último, a moralização é o cerne estruturador do teatro, enquanto que, no contexto dos estamentos aristotélicos, se trata apenas de um efeito secundário derivado da purgação pela catarse.

Contudo, se, na obra Aristotélica, a catarse e o ganho de virtude, a moralização, estavam mais distantes, é com o estoicismo de Sêneca e com a poética de Horácio que o útil e o agradável começam a se infiltrar na dramaturgia. Ambos os poetas, amplamente interpretados até o Renascimento, enquanto Aristóteles permanecia inacessível, e ressurgidos com vigor pelas mãos de Boileau no século XVII, deixaram suas marcas profundas na cultura teatral. Sua influência ecoou significativamente no pensamento dramatúrgico de poetas fundamentais para o classicismo francês, como Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699). De forma mais evidente, a Horácio se deve muito da moralidade e da função educativa da arte que se institucionaliza na França nos tempos de ouro do teatro. Muito claramente, o poeta diz:

> Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer; não pretenda a fábula

[198] “Purgar”, “evacuar” e “purificar” são palavras possíveis para traduzir κάθαρσις, *kátharsis*, do grego.

> que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago da Lâmia um menino que ela tinha almoçado. As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade; os Ramnes passam adiante, desdenhando as sensaborias. **Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor**; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada.[199]

Assim, em uma ponte entre o século IV a. C. até o século XVII na França, atravessada pelos poetas latinos, a finalidade da tragédia clássica de Aristóteles se desloca da catarse propriamente para ganhar efeito pedagógico ao longo do seiscentos.[200] Entretanto, o ato trágico leva tempo até se atenuar nas composições teatrais, o que vem a ocorrer de forma mais visível e teorizada no século seguinte, principalmente com os textos de Diderot. No setecentos, então, o desfecho trágico, que encetava efeitos que faziam ligação direta com o espírito do seu interlocutor, deixa de existir de fato ao cabo de um processo de atenuação. Esse abrandamento serve ao dramaturgo para dar lugar e foco ao que antecederia o episódio trágico no fio narrativo. Antes do ponto fatídico que perfaz a trama, reside o encaminhamento do personagem, o qual obtém foco máximo nos modelos intermediários de teatro do século XVIII e que é valorizado com um impasse ético a ser vivido ali.

Nesse ponto, caberia ao texto e à atuação dar conta de fazer ressaltar todo o espírito do personagem que se vê diante de uma situação em que deverá escolher seu próprio rumo. Ao contrário das tragédias até então produzidas, pela primeira vez, percebe-se o personagem como dono do próprio destino, nada consubstanciado. Ademais, esse aspecto vem a ser importante para o efeito moralizante, uma vez que ele incute no homem a responsabilidade sobre a própria vida, impondo maior peso a ele mesmo sobre as suas decisões, o que não era visto nos modelos clássicos nem nos latinos, nos quais seus personagens eram levados ao trágico de qualquer forma, muito embora lutassem do início ao fim contra isso, *vide* a tragédia que ocorre com Édipo.

---

[199] HORÁCIO. *A arte poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1910, p. 65. Grifos meus.

[200] SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 34.

Por certo, logo que o teatro começou a ser reconhecido como um possível meio poderoso de educação e disseminação de conhecimento na França e assim se institucionalizou a desejo do rei, cujo marco é, aliás, a fundação da Comédie-Française, em 1680, seu enlace com o dever pedagógico já o afastou de seu valor estético primeiro, que consistia no compromisso com a própria pujança da tragédia. Isto posto, é muito possível considerar que esse segundo afastamento da catarse – o primeiro fora com Sêneca – já se caracteriza como um passo fundamental para o aburguesamento do teatro, visto que, tal como a mudança do foco teatral – da ação para o público retratado –, a vinculação dos textos ao dever moralizante também é pensada tendo como finalidade não o valor estético, mas sim o próprio público espectador.

Depois de uma rápida imersão por entre as raízes um pouco mais profundas que ainda formaram os alicerces ao teatro do século XVIII, é fundamental, para compreendê-lo em suas nuances e peculiaridades, expandir essa análise rumo a um mapeamento sincrônico do gênero em questão e à observação das suas dificuldades para a sua conceituação. Ao contrário de muitos movimentos filosóficos que ocorreram ao longo do século da revolução, o teatro de gênero intermediário teve boa capilaridade para além das fronteiras francesas, mas, de uma forma ou de outra, ele sempre se instaurou em um jogo de equilíbrio entre o passado clássico e o apetite pelo moderno e pela inovação transgressora.

Por mais que o drama burguês seja um fruto artístico de uma luta política e da ascensão de classes, sobretudo da oposição entre burguesia e aristocracia, esse embate não se observa com a mesma nitidez nos textos teatrais, quando muito, com muito esforço, de alguma forma, nas peças do final do século. Em contrapartida, onde se pôde de fato ver representadas as classes sociais em questão foi em algumas peças do século anterior, numa gramática teatral oposta a essa tratada a partir da segunda metade do século XVIII.[201] Molière (1622-1673), com a sua *Le Bourgeois gentillomme* (1670) ou senão com *Les précieuses ridicules* (1659) deu conta de zombar das tentativas de crescimento social da burguesia sem

[201] Para as reflexões que seguem, esta parte toma como base a obra de referência em teoria do drama burguês escrita por Péter Szondi em 1973, *Teoria do drama burguês*. No caso de alusão a ideias localizadas pontualmente ao longo dessa obra, a referência com a paginação será indicada.

deixar escapar, não obstante, a pretensão da aristocracia. Esse expediente de troça com representações caricatas das classes sociais não foi abraçado pelo drama sério, que, mesmo lançando mão de outro tom, sem zombaria, não esboçou de forma mais aberta o tema político tão presente à época.

Ao se conceituar o drama burguês pela forma mais simplória possível, a primeira afirmação que se faz é que se trata de uma forma teatral intermediária entre a tragédia e a comédia. Dada essa classificação, é preciso considerá-la em seu sentido mais amplo possível, isto é, com ou sem desfecho trágico, incluindo ou não óperas e balés ao longo de seu desenvolvimento, com maior ou menor efeito de humor. Tendo como base as tragédias clássicas francesas dos séculos XVI e XVII ou às clássicas gregas e latinas, o que vale, de fato, para se considerar o gênero como uma forma intermediária é a transgressão da delimitação no que se refere à representação de personagens de alta estirpe, o tema cotidiano comum ao público da cidade e o desfecho atenuado com relação às tragédias.

Ora, tentando distinguir o gênero sério com mais rigor, a partir de um crivo cronológico, seria possível pensar o gênero burguês de maneira mais atrelada à história política da França e da Europa, a saber, como um gênero circunscrito ao século XVIII e, subsequentemente, à ascensão da burguesia como público consumidor de teatro. Entretanto, buscando os limites desse modo de conceituação, nota-se, todavia, a existência de peças anteriores ao século XVIII que se enquadram nas delimitações anteriormente elencadas, é o caso, por exemplo, bem como menciona Szondi (2004), da peça *A Woman Killed with Kindness* (1603), de Thomas Heywood.[202] Mais de um século antes de Diderot escrever os preceitos do drama sério, Heywood retrata em sua peça uma esposa que vive feliz com seu marido até se apaixonar por um amigo do primeiro, que chega em sua casa para hospedar-se devido a dificuldades financeiras que enfrenta. Diga-se de passagem, mesmo distante temporal e espacialmente do contexto de decadência francesa que sucede em meados do século seguinte à sua publicação, seria complicado afirmar, pelo enredo e pelos personagens, que essa peça não se enquadra no mesmo gênero de *Le père de famille* e de *The London Merchant*. A

[202] SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31.

peça do início da era jacobina se desenrola e se encaminha ao seu desfecho com uma cena de traição seguida do arrependimento da protagonista, que é retribuída com o perdão de seu marido. Ele, todavia, fica gravemente doente desde a descoberta e vem a falecer. Enfim, o teor trágico, embora existente, é mitigado por conta do perdão, que deve ser lido como um gesto moralizante. Outro ponto de moralização, no caso desse texto teatral, é o fato de que o espectador é levado a inferir que a mulher perdeu seu marido e a sua boa família devido à traição, que, ao final da encenação, fica coibida de forma vigorosa, já que, muito embora a personagem tenha se arrependido, não há remorso capaz de reconstituir seu núcleo familiar harmônico exposto no primeiro ato. Assim, repleto de efeitos pedagógicos e de um final trágico atenuado, retratando personagens que enfrentam questões comuns ao público urbano, leigamente, poder-se-ia asseverar que a peça em questão seria setecentista, aliada àquelas de Diderot, Lessing e Lilo. Portanto, o drama burguês não pode ser pensado propriamente, a fim de delimitação, apenas como um gênero literário intermediário às duas outras formas teatrais classicistas francesas e nem como uma receita teatral restrita ao século XVIII, mas sim, no caso francês, como um fruto estético e social difícil de ser desvinculado das decorrências do crescimento da burguesia e do embate político do setecentos.

Esboçadas essas primeiras complexidades para clarificação do conceito de drama burguês, o que se nota à primeira vista a respeito desse gênero de teatro é que se ele não é esteticamente delimitável simplesmente como um ponto situado entre os limites da tragédia e da comédia, por outro lado, também não pode ser pensado como um modelo teatral que retrata a classe social que nomeia o gênero, pois isso não acontece de fato. O que esse gênero faz é retratar a burguesia por outro meio muito mais indireto e tácito, a saber, pelo realismo e pelos conflitos levados ao palco.

Em contrapartida, o termo “burguês”, tendo em vista a organização social do século em questão na França, pode ser relativizado e compreendido como uma nomenclatura mais ampla do que se faz parecer *a priori*. Vê-se muito claramente que, salvo a alta corte, não há mais nada que impedisse a convergência das outras camadas sociais, o que significa que, em que pese o valor do

sobrenome, há um evidente amalgamento da nobreza com a burguesia no que diz respeito ao estilo de vida praticado. Nesse sentido, retratar um baixo nobre, por exemplo, não passaria longe de retratar uma família burguesa bem estruturada. Por conseguinte, tendo em vista esse aburguesamento das classes, o contexto em questão parece permitir que um se identifique pelo outro nesse momento de proximidade à virada do século. Destarte, ao se ler "drama burguês", não seria errôneo considerar uma representatividade teatral que excede a própria burguesia, pois, efetivamente, há todo um aglomerado social que acaba remetendo a um mesmo e amplo modo de vida.

Tomando isso em conta, os dramas vividos pelo público espectador, seja de uma nobreza exaurida ou da burguesia mais pujante, não se distinguem tanto mais e são eles que são retratados e que dão base às tramas dos dramas sérios. Entre os títulos ligados a esse gênero teatral, os fatos que inserem o conflito nos texto teatrais são repetitivos, há muitos enredos, por exemplo, que giram em torno de problemáticas geradas por triângulos amorosos, é o caso de *Le fils naturel* (1757), de Diderot, e de *La Femme fidèle* (1725), de Marivaux (1688-1763), trazendo à baila paradigmas sociais como as questões que envolvem o casamento entre pessoas de classes sociais diferentes, o casamento por amor *versus* a promessa de um pelo outro por motivos sociais e políticos. Talvez de forma mais ligada ao tema do amor, Miss Sara Sampson (1755), dita a primeira tragédia burguesa da literatura alemã, também abarca a mesma temática.

Sumariamente, essa peça coloca em ação a história de uma jovem que, desejando escapar de um casamento compulsório com Sir William, um homem mais velho e cruel, foge de casa com o criado do primeiro, Mallefont, que a ama. O que sucede disso é que ao conhecer Marwood, um rapaz libertino, e se tornar sua amante, acaba sendo atraída pela vida social e pelo glamour da cidade. Contudo, ela vem a descobrir o verdadeiro caráter maquiavélico de seu amante e assim se arrepende. Mas, a esse ponto da trama, já não consegue mais voltar à vida do passado e o amante a envenena. Trata-se, uma vez mais, de um enredo que se edifica a partir de uma problemática romântica, no caso, Miss Sara Sampson, seu marido e seus dois amantes.

Isso não deixa de ser, de alguma forma, parte do enredo de *The London Merchant* (1731) – *O mercador de Londres* –, de George Lillo (1691-1739), que é outra peça importante para o estabelecimento do drama burguês como gênero. Nessa peça, George, o protagonista, apaixona-se por uma jovem chamada Maria, que é filha de seu empregador, um rico comerciante. A ação do drama se constrói tendo como base o fato de que ele não tem nem riqueza nem posição social para se casar com ela, o que o leva a se tornar amante de Millwood, uma prostituta – e a segunda protagonista –, que o persuade a cometer atos desonestos para obter dinheiro. A peça, em suma, é sobre o atravessamento de adversidades éticas para a obtenção de dinheiro e sobre os limites que George é capaz de impor a si mesmo, mas, assim como as outras já mencionadas, o todo ainda se constrói em torno de uma dinâmica paradoxal entre o amor contraposto ao respeito às leis e aos estigmas sociais.

Por último nessa listagem, mesmo sem a problemática amorosa triangular, esse também é o caso de *Le père de famille* (1758), de Diderot. O enredo pauta sobretudo a rígida norma que geralmente impede o casamento de duas pessoas de enquadramentos sociais afastados, nesse caso em específico, a partir da visão protagonista do pai de família, que se vê diante do dilema entre ver sua filha feliz e abraçar o declínio social ou forçar um casamento e conservar o estatuto familiar.

O tema, que é importante para delinear os tópicos abordados e o público representado no gênero, devido à recorrência argumentativa, isto é, sempre pautada no eixo família e amor, acaba sendo um traço determinante para a tipificação do gênero burguês. Mesmo que à primeira vista pareça perfeitamente possível construir uma narrativa teatral entre tragédia e comédia em torno do trabalho e das contradições para a ascensão ou para a manutenção da classe social, as peças mais típicas desse modo teatral do século XVIII são apoiadas em cenários de ilegitimidade paterna ou amorosa, ao passo que o tema do trabalho será levado ao palco bem contundentemente muito mais tarde, no século XX, pós-revolução industrial, momento no qual encontramos composições como *O jardim das Cerejeiras* (1904) de Tchecov (1860-1904) e *O rinoceronte* (1959), de Ionesco (1909-1994).

Um outro olhar possível em direção à compreensão do gênero burguês parte do pensamento de que o que define mais propriamente o drama burguês não é verdadeiramente o tema, mas a sua maneira atenuada de carregar o texto teatral ao desfecho, dissolvendo a catarse trágica e dando maior ênfase a comunicar lições de moral. Muito embora haja a peça citada de 1603, quem inaugura de forma definitiva esse modo poético e, portanto, abre caminho para o drama desse estilo é George Lillo com a já mencionada peça *O mercador de Londres*. A propósito, em dedicatória, ele relativiza as normas trágicas aristotélicas e as adequa ao contexto vigente burguês dizendo o seguinte:

> O que eu inferiria é o seguinte, e eu acho ser evidente verdade: a tragédia está tão longe de perder sua dignidade ao acomodar-se às circunstâncias de generalidade da humanidade que ela é mais verdadeiramente Augusta na medida da extensão de sua influência e dos muitos que são realmente afetados por ela, assim como ela é mais verdadeiramente apta a ser um instrumento do bem para os muitos que necessitam de sua assistência do que para uma parte muito reduzida deste número.
> Se príncipes etc. fossem os únicos expostos aos infortúnios que se originam de vício ou fraqueza em si mesmos ou em outros, haveria boas razões para limitar os personagens na tragédia aos de condição superior; mas, uma vez que o contrário é evidente, nada pode ser mais razoável do que guardar a proporção entre o remédio e a doença.[203]

Servindo-se de um modo de raciocínio sobretudo aristotélico, falando de proporcionalidade, Lillo propõe, e isso se infere pelo último parágrafo citado, um abrandamento do efeito trágico para tratar generalidades da vida, dramas burgueses, que, por si, não corresponderiam a tragédias de dimensões edípicas. Lillo lança mão da força argumentativa aristotélica e da sua autoridade para pensar

---

[203] *What I would infer is this, I think, evident truth: that tragedy is so far from losing its dignity by being accommodated to the circumstances of the generality of mankind that it is more truly august in proportion to the extent of its influence and the numbers that are properly affected by it, as it is more truly great to be the instrument of good to many who stand in need of our assistance than to a very small part of that number.*
If princes, &c., were alone liable to misfortunes arising from vice or weakness in themselves or others, there would be good reason for confining the characters in tragedy to those of superior rank; but, since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the disease. (LILLO, G. *The London merchant*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1965, p. 3. Tradução minha).

a tragédia doméstica, aqui, o drama burguês, como se ela fosse um modelo teatral com filiações trágicas, ou como se fosse a própria tragédia, só que com efeitos atenuados.

Assim, Lillo, aceitando os termos e concordando com preceitos aristotélicos, toma em conta o mesmo embasamento teórico, que fundamenta a tragédia como gênero excelente, para, na contramão de Aristóteles, assentar outro tipo de teatro que, logo à primeira vista, fere inúmeras cláusulas da *Poética* sobre o que é ser uma tragédia.[204] Com efeito, o gênero dramático sério ou burguês se concretizará, sobretudo, como um molde teatral anticlássico e antitrágico. Nesse sentido, a cláusula de estamento social é um preceito fundamental de Aristóteles sobre a tragédia que, na ocasião do século XVIII, é revisado e revertido, tal como já faz Lilo no excerto destacado.

Entretanto, se Lillo parece beber diretamente em fontes gregas ao pensar o seu teatro, do lado francês, esse salto dos preceitos da tragédia ática ao classicismo do século XVII e ao teatro burguês do século seguinte não é dado de maneira direta e descomplicada. É fundamental ter-se em conta que Aristóteles e sua poética ficaram afastados do horizonte intelectual europeu até o Renascimento. Assim, ao longo de mais de um milênio, os responsáveis por pautar os regramentos trágicos e servir, por conseguinte, como intérpretes dos gregos foram os latinos, muito em particular Horácio, mais teórico, e Sêneca (1-65 d.C), tão filosófico quanto dramaturgo. Esse último, muito em especial, é um grande destaque nesse sentido por sua obra dramatúrgica ter sido inteiramente preservada. Suas oito peças, *A loucura de Hércules*, *As troianas*, *As fenícias*, *Medeia*, *Fedra*, *Édipo*, *Agamemnon* e *Tiestes*,[205] todas leituras suas das peças gregas respectivas, embasaram por muito tempo a compreensão do trágico na França. Muito além de simples traduções do grego ao latim, Sêneca carrega a dramaturgia grega de contornos da cultura latina e de valores seus, como o

[204] Esse argumento é também sustentado por Rodman em seu artigo *Sentimentalism in Lillo's The London Merchant*. (Rodman, G. B. "Sentimentalism in Lillo's The London Merchant." *ELH*, vol. 12, no. 1, 1945, p. 51).

[205] Haveria uma nona peça, Hércules no Eta. Contudo, não há consenso sobre a sua autoria. (PIMENTEL, M. C. "Sêneca: uma tragédia diferente, uma Fedra diferente." In EURÍPEDES. *Hipólito*: Caderno de textos a propósito da estreia de Hipólito, de Eurípedes. Lisboa: Textos de Almada, 2022, p. 23.)

estoicismo. Deste modo, embora parte da terminologia grega tenha sido preservada, os conceitos subjacentes às cláusulas que a compõem foram de algum modo reformados e desviados do que fora posto originalmente nos textos da *Poética*. Aqui, importam dois elementos decisivos de influência de Sêneca, a alteração da compreensão sobre o estamento social aristotélico e a forma como o estoicismo foi traduzido para dentro da sua dramaturgia.

Para efeito de base comparativa, a questão do caráter dos personagens consta na *Poética* da seguinte maneira:

> Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta. O terceiro aspecto é a semelhança dos caracteres conosco.[206]

Portanto, Aristóteles, mais do que postular sobre a condição de nobreza prática e material dos personagens, preocupa-se com a elevação moral dos seres representados, com que se veja, nos personagens, retratos coerentes e verossímeis do ser humano. De uma forma ou de outra, com Sêneca, essa preocupação é canalizada de forma a tomar ares políticos. Ou seja, com o poeta latino, a cláusula de Aristóteles que diz respeito ao personagem da tragédia deixa de ser sobre o *ethos* e passa a dizer respeito sobretudo à colocação na pirâmide social.[207] Sêneca, como um estoico convicto, acredita no dever de influenciar e fazer política. Por isso, escreve, representa e apresenta para aqueles que detêm esse poder, isto é, sua dramaturgia é versada à alta nobreza, a corte real. Suas

---

[206] ARISTÓTELES. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 66. [1454a, 19-24]. Neste caso, foi utilizada a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, pois os versos 19 e 20 parecem mais claros e mais fluídos em sua proposta de tradução do que na versão de Paulo Pinheiro, que os traduz assim: "Existe um 'bom caráter' para cada gênero de personagem: com efeito, há um 'bom caráter' de mulher e um de escravo, ainda que, desses, talvez o primeiro pertença a uma classe inferior e o segundo a uma classe totalmente abjeta." (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 125-127.)

[207] De modo geral, o *ethos* refere-se à demonstração das qualidades morais do personagem. (JOHN JONES. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1962, p. 32.)

peças são, na prática, um elo entre sua experiência política, sua retórica doutrinária e suas aptidões literárias.[208]

Cabe a Sêneca também a raiz do teatro setecentista no que diz respeito ao arrefecimento do fatalismo típico dos espetáculos dos séculos anteriores e adeptos daquela catarse das tragédias áticas. A estrutura moral da dramaturgia, na escrita do intérprete latino, é toda reestruturada moralmente. A catarse, nos termos tradicionais, deixa de existir. Ao que se sustenta por suas ideias estoicas, os heróis virtuosos não devem ser levados à derrocada, assim, a *hamartia* se vê fortemente deteriorada como expediente literário. Se Aristóteles escrevera que a mudança de rumo do personagem deve se dar do bom ao ruim por um grande erro cometido pelo herói – *hamartia* –, essa ideia é invertida com Sêneca.[209] O herói encontra uma morte menos dolorida, enquanto o vilão sofre profundamente e se redime ao final da vida. Então, quem é alvo de amplo sofrimento é aquele que se mobiliza para causar o mal.[210]

Em suma, os desfechos das tragédias passam a ser estruturados por uma espécie de coerência moral, em que cada personagem recebe o devido destino que merece. Paralelamente, o que se incute é uma grande elevação do sentimentalismo, resultado direto do drama psicológico que os personagens vivenciam, frequentemente retratando um embate subjetivo entre a paixão e a razão. O foco da ação nas peças de Sêneca deixa de ser a piedade ao herói, mas sim o terror. Não à toa, a peça *Hipólito*, de Eurípedes, torna-se *Fedra*, pois o cerne do espetáculo deixa de ser o destino desmerecido do filho de Teseu para ser a infelicidade de Fedra e o seu consumo pelo mal, mesmo que ela mesma venha a se redimir na morte. Se o suicídio de Fedra em sua origem com Eurípedes é a saída

---

[208] LEITE, R. M. *História do teatro ocidental*: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. Salvador: UFBA, 2020, p. 30.

[209] Precisamente, assim consta na *Poética*:

> Assim, para atingir a beleza é preciso que o enredo seja antes simples do que duplo, como dizem alguns, e que a reversão da fortuna não ocorra em função da passagem da adversidade, e que se dê não por causa da maldade, mas em função de um grande erro cometido pelo herói, que é tal como se enuncia ou melhor, ao invés de pior. (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, 1453a, 13-17, p. 115)

[210] SOARES, N. N. C. "O drama dos Atridas: A tragédia Thyestes de Séneca". *Ágora* : estudos clássicos em debate, n. 6, 2024, p. 53.

da heroína diante da vergonha que pesa dela contra ela, na versão de Sêneca, a morte da mesma personagem é a agregação de todo sofrimento psicológico e culpa.[211] Em poucas palavras, com o escritor latino, embora mais justa moralmente, diga-se assim, a tragédia toma ares muitos mais sentimentais e violentos.

Por conseguinte, o caráter dos personagens é alçado a outra hierarquia dentro da dramaturgia do escritor da nova *Medeia*. Os *ethos* dos personagens não parecem ser postos mais de modo tão subordinado ao encadeamento trágico da ação como estava postulado com Aristóteles. Agora, então, o caráter deles é posto em confluência com o *pathos*, isto é, com o poder retórico dado pela potencialidade de comoção discursiva dos personagens. Na interpretação de Sêneca, os *ethos* parecem receber total atenção e escalam em nome da expressão da violência, do mal e do sentimentalismo, que, segundo ele, são capazes de demonstrar ao público o poder das paixões descontroladas – *pathos*.[212] Para efeito comparativo dessa reforma, leia-se o seguinte trecho sobre o mesmo tema sob o prisma do pensador grego:

> A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. Então, não é para constituir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações. Assim sendo, os fatos e o enredo constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o que mais importa.
> Além disso, sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caráter.[213]

---

[211] PIMENTEL, M. C. "Sêneca: uma tragédia diferente, uma Fedra diferente." In EURÍPEDES. *Hipólito*: Caderno de textos a propósito da estreia de Hipólito, de Eurípedes. Lisboa: Textos de Almada, 2022, p. 28.

[212] GALINARI, M. M. "Logos, ethos e pathos: "três lados" da mesma moeda". *Alfa : Revista de Linguística (São José do Rio Preto)*, v. 58, n. 2, p. 257–286, dez. 2014.

[213] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 79-81 [1450ª, 15-20].

Aqui, na *Poética*, os *ethos* dos personagens são elementos secundários e subordinados ao fato trágico. Ou seja, o homem a ser representado enquanto personagem deve estar posto em função do teor da tragédia e dos episódios a serem postos em ação. Esse alinhamento entre a ação e os personagens é completo e ultrapassa a camada observável sensualmente, dizendo respeito também à linguagem empregada e ao posicionamento social do personagem, de forma que ele deva ser imperativamente capaz de fazer ecoar o efeito sublime da composição. À vista disso, segundo o filósofo grego, o personagem deve ser elevado não porque é ele que deve ser retratado antes de tudo, mas porque há uma necessidade de plausibilidade. E a tragédia apenas pode ser plausível, isto é, verossímil, se a linguagem empregada estiver plenamente alinhada com um homem que seja ao mesmo tempo familiarizado com esse tipo de expressão e de um escalão passível de uma ação do porte a ser representada.

Nesse contexto, Paul Ricœur ressalta que, para Aristóteles, o fundamento da tragédia não reside na psicologia do herói. O foco, na verdade, está no "tecido da ação", ou seja, no entrelaçamento da intriga – *mythos* –, que transforma a história em uma estrutura de drama bem-organizada e coerente. É o desenvolvimento da ação que organiza os acontecimentos em uma sequência lógica, com início, meio e desfecho, conferindo verossimilhança ao todo. A tragédia, pois, não se apoia tanto nas emoções ou características pessoais do herói, mas na construção narrativa que garante coerência e plausibilidade à ação.[214]

Ademais, deve-se considerar que, na proposta de Aristóteles, os heróis trágicos são moldados de forma consubstancial,[215] o que justifica, em grande medida, sua origem nobre e elevada, de “grande reputação e prosperidade, como

---

[214] RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*: a intriga e a narrativa histórica. Volume 1. Tradução de Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p. 79.

[215] Essa consubstancialidade se vê expressa com grande frequência por meio da força divina, intermediária entre os humanos e os deuses, que move o herói e direciona as suas ações, levando o personagem a seguir um caminho que culmina em sua queda. Esse recurso ou entidade, que dificilmente se desatrela de um conceito religioso, é muito claro em *Édipo*. Nessa ocasião, leva-se a crer que não há o que o herói faça que o extravie da *hamartia*. Seu destino já está desde sempre traçado e se fará cumprir. (VIEIRA, T. “Édipo: entre a razão e o daimon”. *Revista USP*, n. 46, 2000, p. 93.)

Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias".[216] Entretanto, essa escolha não deve ser entendida como uma simples manutenção de representatividade ao longo dos séculos. Diferentemente do que se observa na poética de Diderot ou de Sêneca, a postulação de Aristóteles a respeito da posição social do personagem não obedece a um critério político, cujo objetivo seria promover a identificação do público com os personagens. Ao contrário, trata-se de um critério de verossimilhança profundamente enraizado nos princípios de adequação à poética trágica desenvolvida.

Em um movimento de afastamento e negação dessa cláusula de estamento que Sêneca interpreta e que perdura pelo século XVII, e por uma via diferente da de Lillo, Diderot também questiona esse termo de representatividade. Mas, em vez de falar em proporcionalidade e dizer que o público espectador geral precisa de uma catarse dimensionada à sua realidade, quer dizer, reduzida se comparada à tragédia clássica e seu público, o filósofo defenderá que a natureza humana se sobressai ao personagem, por isso, efetivamente, não importa verdadeiramente se o personagem advém da corte ou do povo.

Segundo o escritor do século XVIII, antes do estatuto social e da proveniência familiar da personalidade representada, o que é levado a palco é a dor de um ser humano, que pode ser comum a qualquer um dessa mesma natureza. No caso, esse argumento aparece, na verdade, em um comentário de Diderot para argumentar em favor da pantomima e contra o decoro. Por meio da voz de Dorval, personagem da peça *O filho natural* e das *Conversas*, o filósofo cria uma cena que conta sobre um ocorrido com uma camponesa:

> Uma camponesa do vilarejo que o senhor vê entre essas duas montanhas, e cujos telhados se elevam acima das árvores, enviou o marido à casa dos pais dela, que moram numa aldeia vizinha. Lá, esse pobre coitado foi morto por um de seus cunhados. No dia seguinte, fui à casa em que o acidente tinha acontecido. Ali vi um quadro e ouvi palavras que nunca mais esqueci. O morto estava estendido sobre uma cama. Suas pernas nuas pendiam. A mulher, desgrenhada, estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, aos prantos, numa atitude que afligia a todos: "Ai! Quando eu te mandei aqui, não pensava que estes pés te conduziam à morte".

[216] *Op. cit.*, p. 113-115 [1453a].

> **O senhor acredita que uma mulher de outra posição social teria sido mais patética? Não.** A mesma situação lhe teria inspirado as mesmas palavras. Sua alma teria sido a daquele momento; e o que é preciso que o artista encontre é o que todo mundo diria num caso como esse; o que ninguém poderá ouvir sem imediatamente reconhecer em si mesmo. (...)[217]

Mais à frente nas *Conversas*, esse argumento pode ser complementado com um exemplo à primeira vista antagônico, quando, ainda em favor da pantomima, mas agora sobretudo em favor do texto não metrificado, Eu e Dorval conversam sobre uma passagem de *Ifigênia* (1674), de Racine, colocando destaque sobre um monólogo de Clitemnestra, no instante em que ela se dá conta de que perdera sua filha Ifigênia. No final da terceira conversa entre Dorval e Eu, é dito o seguinte:

> Clitemnestra, de quem acabaram de arrancar a filha para a imolar, vê a faca do executor do sacrifício levantada sobre o seio de Ifigênia (...) Não conheço nem em Quinault, nem em nenhum poeta, versos mais líricos ou situação mais apropriada à imitação musical. O estado de Clitemnestra deve arrancar-lhe das entranhas o grito da natureza; e o músico o levará aos meus ouvidos em todas as nuances.[218]

Por esse trecho, Diderot dá indícios de vários de seus fundamentos principais. De forma mais presente em seu discurso, Eu e Dorval exprimem a preocupação de que haja harmonia suficientemente entre música e texto teatral para que os artistas possam dar vazão a todo potencial que tem a cena de Clitemnestra. Entretanto, paralelamente, é compreensível que, pelo grito de Clitemnestra, fiquem para trás tanto o decoro relativo à sua posição de rainha e às normas da tragédia do século XVII, como a métrica alexandrina dos versos de Racine. Assim, por conseguinte, mesmo que de maneira mais sutil, esse duplo ataque contra princípios até então vigentes acaba pesando em desfavor do estamento social.

---

[217] DIDEROT. *Obras V*: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 117. Grifos meus.
[218] *Ibid.*, p. 181.

Dada a incidência muito frequentemente conjunta, é possível de se observar que os dois conceitos em questão, decoro e métrica, estabelecem entre si uma relação fortemente entrelaçada. A métrica dos versos do teatro clássico francês funciona em seu contexto como um dos eixos que sustentam o modelo teatral em questão, partindo da premissa de que os personagens, que ficam reduzidos a príncipes, rainhas e reis, só podem se expressar de maneira elevada e se comportar como tais, o que explicaria de uma só vez o decoro e a métrica. O que ocorre em verdade é que as pessoas, sejam elas de quais classes forem, não vivem e trocam diálogos em seus contextos reais de vida de forma metrificada. Contudo, se levarmos em conta que, no campo da escrita, a composição em versos com rigor métrico é tradicionalmente considerada uma forma elevada de construção de sentido, o sujeito que corresponde a esse nível de elaboração, dentro da gama possível de pessoas a serem representadas, seria aquele da alta aristocracia e da corte.

Enfim, Diderot tende a nulificar todos esses alicerces à medida que tira de primeiro plano o caráter do que é representado para dar lugar à situação humana, o que ele vem a entender que suscita a *verdade* humana. Segundo o filósofo, é bem como se, desprezando a máscara social, houvesse um âmago comum a todos os homens que pudesse ser trazido à tona em determinadas circunstâncias. No caso de Clitemnestra, o que se pode depreender nesse sentido é que, no momento em que há a forte projeção da voz da atriz que cumpriria esse papel, o que estaria em palco não é a rainha, mas uma mãe que vê diante dos seus olhos a morte de sua filha tão simplesmente. O caráter aristocrático da personagem ficaria em segundo plano.

3.2. Verdade, quadro e subversão do decoro: novos conceitos

Quando Diderot chama um episódio teatral de “situação”, tal como é com o caso do grito de Clitemnestra, ele reinterpreta, trazendo para si, para o conceito de quadro teatral, estático e oposto ao desenrolar dos atos, algo que é pertencente ao campo da ação, um fato que seria entendido como parte ou decorrência direta do episódio trágico segundo Aristóteles. Porém, de qualquer forma, no palco, há algo que acontece – uma ação – e isso não pode ser ignorado.

O que significa dizer que o teor de ação do gritar da rainha não é refutável. Por outro lado, uma vez que o sentido desse fragmento da peça se concentra não em um discurso articulado, mas em um gesto não verbal, ou seja, mudo linguisticamente, cabe também dizer que não se trata, tipicamente, de um pedaço de fio narrativo, mas, antes disso, de um quadro que retrata um estado de alma humana, uma conjuntura localizada logo após o fato trágico, tal como um acessório a ele. Vale dizer, em resumo, que Clitemnestra, àquela altura, não queria dizer nada, mas apenas lamentar e externar seu impulso humano de uma mãe que perde a filha.

O uso dessa palavra, "situação", para se referir ao quadro teatral aparece diversas vezes. Somo ao excerto citado o seguinte trecho:

> Ele [o compositor] me mostra Clitemnestra ameaçando os assassinos de sua filha com a imagem do deus cujo sangue eles vão derramar. Ele apresentará essa imagem à minha imaginação já abalada pelo patético da poesia e da **situação**, com o máximo de verdade e de força que estiver ao seu alcance. O primeiro compositor tinha se dedicado principalmente às inflexões de Clitemnestra; este se encarrega um pouco de sua expressão. Não é a mãe de Ifigênia que eu ouço. É o raio que estronda; é a terra que se treme; é o ar que ressoa carregado de ruídos apavorantes.[219]

Nessa parte, Dorval e Eu discutem sobre como aproveitar melhor o potencial de cada cena e sobre quais seriam as vantagens e as desvantagens de cada estilo de composição. No caso, Dorval defende que haveria dois tipos de composição musical, um figurado e outro simples. A explicação quanto ao uso figurado da música remete precisamente ao excerto dessa citação, em que o personagem dá a entender que as sonoridades aplicadas a tal estilo se fazem mais presentes e excedem a performance da atriz que faz Clitemnestra, ao passo que o uso mais simples seria mais alinhado com a expressão da personagem. Por fim, Dorval sugere ainda um terceiro estilo, que tentaria reunir o melhor dos dois outros gêneros de composição. Ele diz:

> Um terceiro compositor tentará reunir as vantagens dos dois estilos. Conservará o grito da natureza no momento mesmo em que ele ressoa violento e inarticulado, tomando-o como base de

[219] *Ibid.*, p. 182. Inclusão e destaque meus.

> sua melodia. Ele confiará às cordas a tarefa de fazer estrondar o raio e o trovão. Tentará talvez mostrar o deus vingador; mas fará transparecerem, através dos diferentes traços dessa **pintura**, os gritos de uma mãe inconsolável.[220]

Não obstante a conversa nesse ponto avance no rumo da música, que não é o ponto central a ser discutido aqui, o que ronda essa discussão é a coadjuvação de Clitemnestra ou não, ou seja, que lugar a personagem e o seu monólogo tomarão dentro da composição. Enfim, de uma forma ou de outra, trata-se de enfocar a protagonista e seus gestos dentro da peça, de forma a construir um quadro, uma situação, uma pintura, que retrate toda a emoção de uma mãe inconsolável. Em suma, esse enquadramento se tece à medida que a composição se distancia paulatinamente do fator trágico para dar atenção ao personagem e às expressões que externam sua alma.

À parte a intenção e o vocabulário teórico que Diderot pretende implementar, quando ele despreza a roupagem da personagem de Clitemnestra – isto é, o fato de ela ser uma rainha – e se concentra no que ela efetivamente faz, em como ela age, mesmo que de forma lacônica; se considerada de maneira estrita, a intenção teórica do filósofo francês equivaleria, na verdade, a um redobramento de preceitos aristotélicos. Ao cabo de todas as considerações, o que se teria como resultado efetivo de uma revisão dos clássicos seria o deslocamento do cerne teatral do caráter do personagem em direção à ação, seja à ação trágica ou à ação dos gestos que se colocam em cena, bem como se estivesse reafirmando o foco na peripécia tal como instituiu o pensador do século IV a. C. Não obstante, esse rumo reflexivo não se consuma, uma vez que a origem do drama sério – tal qual a origem do drama burguês – e a razão motivadora da tragédia clássica – como também da clássica francesa – partem de elementos contrários desde o início da formação de cada modelo teatral. Tais razões não só motivam, mas também jazem detrás de cada decisão que é tomada no que diz respeito à dramaturgia de ambos os veios teatrais.

Paralelamente, há outros aspectos importantes que indicam essa mudança de decoro e de roupagem estética. Entre os traços formais mais

---

[220] *Idem*. Destaque meu.

importantes para se observar essa ruptura, está a mudança de verso para prosa no teatro burguês, um reflexo e um atestado da soberania da vida trivial na arte do setecentos. Por mais que Shakespeare na Inglaterra já houvesse optado por mesclar versos e prosa em suas peças cerca de 150 anos antes, é realmente no século XVIII na França que, pretendendo a representação do real da vida, os diálogos em prosa se estabelecem como modo vigente de se fazer teatro. Denota-se, daí, uma mudança importante para com a estética do século XVII ainda vigente, tanto que chegou a desnortear atores, que diante de um texto não metrificado, ficavam perdidos em suas falas.[221] A verdade é que a trivialidade da prosa em nada combinava com a pompa do figurino seiscentista empregada no palco nem com o elitismo do público mais amante do teatro real. Esse registro típico da fala, até então um tanto quanto distante do universo literário, coloca lado a lado a aristocracia e a camada mais popular da cidade.

Esse rumo de horizontalidade de classes que Diderot experimenta no teatro foi uma forma que o escritor encontrou para responder aos seus anseios filosóficos e ao seu apetite pela originalidade no gênero teatral. Mas, com o mesmo estilo ensaiado, o filósofo acabou também propondo uma resposta razoável à querela dos antigos e dos modernos, algo tão vigente em seu tempo. Quanto a esse distanciamento da poética clássica francesa, deve-se pontuar que Diderot não foi o primeiro a buscá-lo, de forma que a sua produção dramatúrgica guarda uma indireta e pouco visível filiação com o trabalho de dois grandes poetas do século anterior ao seu. Nesse sentido, é verdade que, cerca de 50 anos antes dele, tanto Molière quanto Corneille estabeleceram, com seus respectivos estilos, meios de se distinguir como dramaturgos e oferecer ao público um esqueleto dramatúrgico que respondesse à necessidade de criação de espetáculos capazes de chamar a atenção de todos os públicos possíveis consumidores de teatro.

Em primeiro lugar, Molière se destaca como um primeiro corruptor do decoro classicista principalmente por dar vasão em meios de maior eminência

---

[221] Esse é o relato que Diderot faz a Voltaire via correspondência, em que comenta sobre a atuação, de forma geral insatisfatória segundo ele, durante a apresentação de sua peça *Le père de famille* na Comédie-Française em 1761. (VOLTAIRE. *Oeuvres complètes de Voltaire* : Correspondence IX (1760-1761). Vol. 41. Nouvelle édition précédée de la Vie de Voltaire, par Condorcet et d'autres études biographiques. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1881, p. 222.)

social a um estilo performático-artístico muito aplaudido pela camada popular e muito distante da tragédia grega, a saber, o da *Commedia dell'arte*. Advindo da cultura italiana, na França, as trupes itinerantes já circulavam em Paris desde o começo do século XVII, tendo se estabelecido em teatros da cidade em meados do mesmo século.[222] O patrono da Comédie-Française não só se serviu desse estilo, que já havia dado sinais de seu potencial sucesso a partir das apresentações dadas ao rei, mas também se arranjou com os atores venezianos em 1658.[223] O caso da peça *L'Avare* de 1668 – ou seja, escrita 89 anos antes do *fils naturel* de Diderot – é um exemplo significativo dessa perspectiva. O seu protagonista, Harpagon, é, e isso é evidente, tanto pelo figurino quanto pela personalidade do personagem, uma derivação do Pantalone da *Commedia dell'arte*. Embora Molière tenha complexificado o personagem-tipo e o adaptado ao gosto francês, a avareza, traço personalístico que aparece desde o título à peça, é central tanto para a sua narrativa quanto para o personagem italiano. Entretanto, o estilo de Molière se conclui de modo a delinear a sua genialidade quando se observa que, apesar de a peça mencionada ser muito inspirada na forma italiana de se fazer teatro, o espetáculo é, antes de tudo, uma remontagem, uma releitura de *La Marmite*, de Plauto (254-184 a.C), o dramaturgo romano. Portanto, trata-se de uma peça clássica de descendência latina, cuja cultura teatral deu as bases para o classicismo francês. Em verdade, Molière não só leu Plauto e Terêncio (185-159 a.C.), como os admirou e copiou, no limite da palavra. A sua peça *O avarento* é facilmente identificável como uma atualização d'*Aulularia* de Plauto. Como diz Ernaut:

> Molière se contenta em eliminar certos detalhes romanos demais, encurtar alguns alongamentos, substituir traços antigos que poderiam não ser compreendidos pelos espectadores do século XVII com aspectos mais modernos e capazes de funcionar melhor e de maneira mais direta. É assim que ele soube rejuvenescer e animar o monólogo um pouco longo de Sósia (...).[224]

[222] Para mais detalhes sobre a entrada do teatro italiano na França, ver o capítulo 1.2 desta tese, "Os palcos".
[223] Attinger, G. Les premières troupes italiennes en France. In *La comédie de la Renaissance à Molière*. Genève : Slatkine Reprints, 1970.
[224] ERNOUT, A. "*Amphitryon* dans Plaute et dans Molière". *Neophilologus*. v. 33, n. 1, dez. 1949, p. 116.

Assim, em Plauto, já é possível de encontrar todos os elementos possíveis dos quais Molière lança mão, tendo apenas adicionado e polido detalhes para que suas peças funcionassem em seu tempo. Buscar o sucesso em Plauto e em Terêncio, segundo Paulo Rónai, deve-se também à necessidade de Molière, enquanto um dramaturgo do rei – e o seu preferido –, de agradá-lo e não correr o risco do contrário, uma vez que, àquela altura, aquele que viria a ser o patrono da Comédie-Française já era malquisto e perseguido por censores da Igreja como também era reprovado pelo meio nobre e literário.[225]

De uma forma ou de outra, a estrutura e a revisitação crítica da fórmula latina funcionaram para o dramaturgo ator. E, a partir dessa mesclagem entre teatro italiano tipicamente itinerante com o clássico latino, o escritor seiscentista encontrou uma forma de colocar a atualidade francesa em jogo, logrando fazer troça tanto com a burguesia quanto com a aristocracia, provocando risos e agradando ambos os públicos.

Paralelamente, outro que também soube inovar e fugir da dissemelhança entre os gostos do público da cidade para a aristocracia foi Corneille. Se esse movimento que ruma à compreensão do ser humano como um ente essencialmente semelhante entre todos os povos e camadas sociais é muito latente em alguns dos ideais filosóficos e aparece na dramaturgia do século XVIII, percebe-se que pegadas desse veio essencializador também podem ser encontradas no pensamento do autor de *O Cid* (1637). Esse poeta propôs, diferentemente do caminho que tomou Molière, uma comédia heroica, isto é, uma espécie de gênero intermediário entre tragédia e comédia que antecede as teorias de Diderot. Com ela, Corneille também fornece uma argumentação em prol de uma indiferenciação essencializadora dos seres humanos. O poeta tragicômico, tão célebre também por sua *L'illusion comique* (1636), afirma que tanto um rei quanto um homem burguês, sendo ambos homens, carregariam em si o mesmo potencial de comoverem e serem comovidos a partir de um princípio de equivalência no que se refere à alma humana diante de vícios e emoções comuns a toda vida terrestre,

[225] Segundo o biógrafo Georges Forestier, a razão determinante para essa cólera provocada nos eclesiásticos foi a peça *Le tartuffe* (1664). (FORESTIER, G. *Molière*. Paris: Gallimard, 2018, p. 271.)

como o ódio, o amor e a vingança. Ou seja, o poeta dissocia o potencial de purificação da tragédia da necessidade do espectador se ver perfeitamente representado. Nesse sentido, ser humano bastaria. Em última análise, a elevação da peça de teatro, o seu refinamento, estaria alçado, na concepção de Corneille, já tão cedo no século XVII, à independência da posição de destaque hierárquico dos homens representados. Enfim, esse todo discursivo que entorna a amplitude da representação humana também enrobustece a argumentação contrária ao estamento social aristotélico. Diz Corneille:

> O espectador pode conceber com facilidade que, se um rei, por se entregar de demasiado à ambição, ao amor, ao ódio, à vingança, cai em um infortúnio tão grande que lhe desperta a piedade, com mais forte razão ele, que não é senão um homem comum, deve dar freio a tais paixões, por medo que elas o abismem num infortúnio igual.[226]

Corneille, ao defender a revisão do atamento da representação dos reis e príncipes à tragédia e do público vulgar à comédia, lançando, com isso, a *comédie héroique*, principia de alguma forma a ideia de gênero intermediário, que mistura conceitos clássicos aristotélicos com a novidade da indistinção entre classes. Mais tarde, mais precisamente um século depois, esse princípio de reestruturação sobre quem é levado a palco nos teatros emerge de maneira definitiva e vigorosa. Trata-se, em resumo, do seguinte questionamento: reflexo de que público devem ser os palcos de teatro? A disputa decorrente desse impasse e essa própria indagação serão muito firmemente asseveradas, sendo curioso que se possa ser possível encontrar encalços dessa discussão desde Corneille, que terá, nesse sentido, posto as margens para que Diderot postulasse a tragédia doméstica e o gênero sério.

Enfim, explorar a poética tanto de Molière quanto de Corneille leva a conexões que, se por um lado revogam parte da originalidade de Diderot, por outro, trazem pistas de filiações pouco visíveis quando o pontapé de análise é dado pelo

---

[226] CORNEILLE, P. “Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire ». in ___. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris : Flammarion, 1999 [1660], p. 71. Tradução minha.

arcabouço teórico do filósofo iluminista. Molière, antes de Diderot, escreveu parte de suas peças em prosa, tendo ainda recorrido aos versos para destacar trechos na voz dos atores e não se desatar totalmente do rigor linguístico ainda vigente.[227] Por sua vez, Corneille inaugurou um gênero interposto entre comédia e tragédia também antes do enciclopedista. Entretanto, o legado de Diderot se distancia ainda e se dá de forma pouco ligada aos dois autores cânones do teatro francês justamente porque a partida de Diderot não é o teatro propriamente, mas a sua filosofia. Ou seja, a preocupação do autor de *Le père de famille* não é tanto atender aos dois públicos contrastantes e consumidores de teatro, mas elaborar um modelo que corresponda à verdade do homem. E é por esse caminho, e não pela vontade de fazer uma comédia ou uma tragédia de sucesso, que Diderot chega ao seu gênero sério e à sua prosa como estrutura dramatúrgica.

Invariavelmente, por qualquer razão pela qual seja aplicada, a trivialidade da prosa tem valor aproximativo ao passo que está presente no cotidiano humano de maneira ampla. Contra isso, o inverso também se constata, o que significa afirmar que a versificação de diálogos, a elevação literária da trivialidade, também afasta o povo da corte à mesma medida em que distingue os públicos discursivamente de maneira mais enfática. O que acontece é que é impossível optar por um apagamento político ao mesmo tempo em que se expressa discursiva e linguageiramente. Essa não foi, certamente, uma preocupação aristotélica, mas sim uma resposta à querela dos antigos e dos modernos. Enfim, o próprio contexto cultural e político europeu parece ter requerido o alinhamento cultural, vertical e horizontalmente.

Paradoxalmente, em oposição às constantes queixas dos atores, que reiteraram inúmeras vezes que esse novo modo de se fazer teatro seria inviável e procuraram, sobretudo, fazer valer o seu hábito, é notável que a atuação se sobressaia e flua com maior liberdade quando o texto é em prosa. Enquanto nas rimas e na métrica a fala do ator é rigidamente definida, obrigando-o a seguir com a sua réplica perfeitamente de acordo com o texto, a prosa, por sua natureza mais simples e familiaridade, permite que o intérprete complete as frases ao seu gosto

[227] *Les précieuses ridicules* (1659) e *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), por exemplo, são escritos em prosa.

ou então descole momentaneamente do texto para dar mais vazão ao seu gestual, à respiração, ou ao movimento corporal. Assim, a prosa permite ligeiras alterações ou um improviso que passam despercebidos por parte do espectador.

Dessa maneira, a configuração do teatro em prosa se vincula fundamentalmente a alguns preceitos muito valorizados por Diderot, grande defensor dessa ideia. À medida que o ritmo precisamente cadenciado da poética do século XVII é abandonado, o tempo nos diálogos torna-se mais maleável e, portanto, as frases a serem pronunciadas tornam-se, por sua vez, passíveis de serem vez ou outra interrompidas ou alternadas por manifestações pouco ou não verbais. É nesse sentido que a subversão do decoro no teatro se conecta à linguagem verbal utilizada. Como afirma Szondi, os gritos – que ferem a "decência" – não têm o encaixe devido no metro trágico por não terem comprimento silábico.[228] Então, gritar ou ferir de alguma forma o decoro classicista são expedientes que se adequam mais à prosa, que não tem compromisso rítmico. O teatro, feito em versos, dispõe os discursos em função da cadência e o comprimento das falas, já a prosa, faz o inverso. Com ela, é a cadência e o metro que se veem em função do discurso a ser proferido.

Além do mais, não se pode deixar de ressaltar que os recursos gestuais que vão de encontro com o decoro têm valor em sua potencialidade de elevar o teor de verdade, que os poetas, entre eles Diderot, procuram aos seus espetáculos, porquanto encontram correspondência com a realidade privada da burguesia. Tendo em mente, portanto, que a métrica afastava o teatro do conceito de verdade que se buscava nos palcos, Diderot argumentou contrariamente à velha linguagem dramática e formulou uma nova, completamente em prosa, deixando de lado a proposta reformadora dos franceses que o antecederam de compor em versos brancos.

Dado o privilégio ao gestual, esse modo teatral tem ainda como trunfo, segundo a teoria de Diderot, a pantomima, que substitui de vez a arte poética pela arte da atuação. Assim, destaca-se um princípio dramatúrgico fortemente capaz de reunir, em uma única atuação, a representação da verdade do cidadão burguês

---

[228] SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 104-105.

e a verdade de um ente de uma posição de destaque, tal como as indicadas pela cláusula de estamento social. Por mais que pela forma de se portar e pelos gestos se possa também distinguir um papel de um príncipe do de um burguês, o discurso verbal carrega a atuação com mais indícios de pertencimento social do que a pantomima. Diderot, para defender esse expediente que lhe é tão caro, serve-se do exemplo já citado anteriormente de Clitemnestra com uma camponesa,[229] no qual a primeira, ao expressar sua dor como mãe, é como se esquecesse do decoro de rainha; e, por outro lado, a camponesa, igualmente, sente e expressa uma dor que não é mais bem sentida ou expressa por outro personagem de uma categoria social de primeiro escalão.

Assim, quando Diderot busca o fio de essência humana que liga os homens da burguesia a outros de primeiro escalão social pela atuação, ele demonstra acreditar que, por meio de um apelo empírico, é possível tocar e fazer ressoar, vir à tona, a verdade humana comum a todos. Isto é acreditar que há um fio essencial humano que costura todos os homens e que os une mesmo aos pré-históricos. O princípio da pantomima e a ativação desse recurso como um expediente a ser fortemente ressaltado no teatro é uma delicada investida teórica contra o modelo clássico do século anterior, que pensava os entes humanos como seres substancialmente diferentes e separados. O setecentos mostra ter sido importante para o fortalecimento de uma imaginação em prol do uno humano. Se Olympe de Gouges ora recorreu à sua experiência juvenil do preparo do pão para rememorar a essência humana que jaz por trás de princípios éticos, morais e culturais, atando-se pela alma a um ser humano mais primitivo,[230] Diderot recorre à pantomima para dar, dessa vez, não verticalidade temporal, mas horizontalidade, de forma a disfarçar dissemelhanças segundo ele superficiais entre os ditos escalões sociais.

Contrariamente a isso, não à toa tenha sido muito respeitado antes da virada para o século XVIII, o estamento social aristotélico, mas sobretudo aquele

---

[229] DIDEROT. *Obras V*: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 117.

[230] Sobre isso, ver o capítulo dedicado à Olympe de Gouges nessa tese. (GOUGES, O. *Le bonheur primitif de l'homme ou les rêveries patriotiques*. Edição digitalizada pela BnF. Amsterdam/Paris : chez Royez (Paris) et chez Bailly. 1789, p. 6.)

mais rigoroso aplicado por Sêneca, foi central ao alicerce poético clássico e clássico francês ao passo que demarcou a distância e a diferença entre as camadas sociais. Por fim, a mesma cláusula acabou sendo também importante para a formação do teatro burguês, pois a sua quebra tornou-se um marcante elemento caracterizador dessa nova fórmula teatral.

Para além da questão da verossimilhança pura, que diz respeito ao poder de identificação das formas e da plausibilidade que o espectador tem e aplica ao que vê sobre o palco, impõe-se, junto à argumentação pela versificação, também uma questão de ontologia poética propriamente, ou seja, os versos são importantes para a identificação de uma obra enquanto obra artística. É consenso que, no universo greco-latino, o texto poético deve se distinguir da trivialidade da vida por meio da narrativa do possível imaginário. O distanciamento que o metro e a rima proporcionam com relação à vida comum se inclui como um elemento importante para formatar o universo imaginativo do que seria possível ocorrer e não do que se situa na concretude da vida, na trivialidade do cotidiano.

A escolha pela não versificação do texto teatral é uma deliberação estética em primeiro lugar. Entretanto, essa escolha acompanha outras características adotadas na poética do gênero sério que extravasam essa classificação e tocam o enfoque ético dos textos, uma vez que expedientes como a opção pela prosa são úteis para aproximar o texto do espectador médio e fortalecer seu viés pedagógico-moralizante. Na apreciação daqueles que não eram familiarizados com a poética da corte e que não eram inseridos nos meios culturais mais elevados e alheios à popularidade urbana, a metrificação e a rima contínua dos versos do primeiro ao último ato das peças tornavam o espetáculo enfadonho e mais difícil de ser acompanhado.[231]

[231] LEROY, C. Entre crise du vers classique et logique(s) de la prose : le genre pastoral en prose français (de la fin du XVIe siècle au premier romantisme). *Études Épistémè*, n. 41, 4 jun. 2022.

O trágico não vem a conta-gotas.

(Guimarães Rosa)

3.3. Às voltas com o mal: o herói trágico *versus* personagem burguês

A relação entre o mal e a ação heroica é uma questão central às dramaturgias de diferentes períodos e se relaciona estreitamente com a falta de ritmo e ao consequente enfado do leitor ou do espectador, especialmente ao considerar a importância do mal como um elemento que catalisa a ação e mantém o interesse do público. O mal, ao estar imerso na trama, não apenas intensifica o enredo, mas é em boa parte responsável por provocar a catarse naquelas peças antigas, um fenômeno até então dito essencial à experiência teatral. No entanto, nas obras do século XVIII, observa-se uma tendência de afastar o mal do centro das atenções em favor da virtude e da preservação do interlocutor, o que, embora seja decorrência de uma proposta moralizadora, resulta em uma diminuição da dinamicidade das peças. Essa dinâmica se torna evidente ao comparar mesmo que brevemente as versões de Fedra, de Eurípedes, Sêneca e Racine, nas quais a natureza maléfica da protagonista e a forma como o mal é abordado variam significativamente. Essa exploração, que será desenvolvida a seguir, revela como a representação do mal e a construção dos heróis influenciam a estrutura dramática e a recepção do espectador, iniciando, com isso, um levantamento de questões sobre o custo da moralização no teatro.

Apesar de a dramaturgia do século XVII ser muito mais espelhada na clássica do que a subsequente, nela ainda se observa um teor adaptativo a quem a experiementa. Diferentemente das composições antigas, nas quais os virtuosos são levados à catástrofe de forma acachapante – o desmerecimento é inclusive um potencializador da catarse –, com Corneille e Racine, tal como pupilos na esteira dos poetas latinos, vê-se em suas tragédias algum teor de merecimento e um refreamento da dor naqueles que não a merecem. Isto é, as ações condenáveis levam sobretudo à punição dos personagens, ao passo que as virtudes são sempre de alguma forma recompensadoras.

No caso de *Fedra* (1677), do segundo dramaturgo mencionado, a personagem principal sofre longamente por conta de uma paixão incestuosa por

Hipólito, filho de Teseu, seu legítimo esposo. Antes de morrer, a heroína se desespera e é consumida pelo remorso e pela culpa causada por seu desejo. O herói, Hipólito, é incriminado falsamente por Fedra e denunciado por ela ao seu pai. Perplexa por conta de seus impulsos amorosos e por seu amado preferir Aricie, ela deixa uma carta, dizendo que teria sido o filho de Teseu que teria expressado sentimentos por ela. Teseu, enraivecido, pede a Netuno que aja em seu nome e consume uma vingança contra seu filho. Por fim, Hipólito é de fato morto por um monstro marítimo. Contudo, Fedra, pouco antes de tomar veneno de serpente e morrer, conta a verdade, o que rende a Hipólito sentimentos nobres e honrarias por parte de seu pai, Teseu.

Com esse desfecho em vista, apesar de as peripécias acontecerem, de a heroína se suicidar e de o herói ser morto por efeito de vingança, nota-se a existência de uma série de atenuantes e de desdobramentos meritocráticos. Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que Hipólito tem uma morte praticamente súbita no mar, o que remete a um fim sem grande sofrimento. Além disso, ele ainda tem sua memória honrada à medida que seu nome é limpo perante seu pai e a sociedade. Em segundo, em contrapartida, Fedra sofre por mais de um ato por conta de seus desejos incestuosos em direção ao príncipe de Atenas.[232] Contudo, sua dor não se dá apenas por conta do seu amor não correspondido, mas também porque ela age de má fé ao caluniar Hipólito ao seu marido e pai desse último.

Enfim, pode-se dizer que, de uma forma ainda que ligeira, o destino do herói é abrandado, já que sua imagem e máscara de bom homem é preservada, não obstante sua morte tenha se concretizado. Por outro lado, o caso de Fedra parece exemplar em termos pedagógicos à medida que ela não goza nem sequer por um instante do seu amor ilícito por Hipólito nem do seu ato de má fé, que não gera frutos além de mais dor e sofrimento para todo o círculo de convivência do trono de Atenas. Assim, ela é severa e longamente punida. Entretanto, ainda que seu protagonismo funcione em prol do agravamento do conflito na peça, e como

[232] Do primeiro ato, cena três, o amor de Fedra, assim que é identificado, é manifestado como "furor", "cólera" de Vênus. Mais à frente, o tom que a protagonista adota para falar sobre si escala para indícios de maldade e delineamentos de culpa e remorso, *vide* ato quarto, cena seis: "Meus furores, o horror de meus remorsos".

modelo de contraexemplo de virtude, isto é dizer, como uma personagem vilã, sua dor e punição são imediatamente seguidas de arrependimento, ou seja, um sinal de reconsideração e empatia.[233] Por isso, entende-se uma mitigação de seu traço maléfico ou ardiloso, o que, para efeitos de constituição da personagem, complexifica seu feitio, dissolvendo em algum grau a sua pecha de vilã. Caso contrário, a totalidade da sua postura seria possivelmente interpretada como malevolente e desumana por completo. Quanto a isso, ainda pesa a alegada influência mítica sobre Fedra.

Nesse sentido, em termos mais abrangentes, o aspecto maléfico dessa tragédia, até então inteiramente agenciado pela personagem, passa a ser compartilhado com a divindade, bem como se não fosse inteiramente ela a dona dos seus atos incriminâveis. Isso provoca um obscurecimento sobre o caráter da mulher de Teseu, levantando um questionamento sobre o merecimento ou não de imputação de culpa sobre ela. Portanto, Fedra, protagonista e vilã inquestionável da trama, passa a ter sua imputabilidade atenuada pelo dramaturgo apenas por respeito à sua condição social. Entretanto, se comparadas as duas peças, a antiga e a seiscentista, constata-se sem demora que a última ainda assim carrega consigo muito mais responsabilidade – nesse caso, culpa – do que a primeira, da qual se interpreta sobretudo vergonha de seus atos e de seu discurso. O resultado dessa comparação é, a propósito, um sinal da evolução da subjetividade na história e do crescimento da constituição do sujeito perante o destino e os deuses.

---

[233] A palavra "arrependimento" pode ser longamente problematizada, todavia, esse movimento ético de Fedra se constata de forma prática. Como sinal de remorso por ter incriminado o filho de seu esposo, a protagonista manifesta um gesto de esclarecimento diante de Teseu, verbalizando a este último palavras para inocentar Hipólito. Sobre isso, destaca-se a réplica de Fedra no ato quinto, cena última:

> São caros os instantes; escutai-me.
> Fui eu quem, sobre um filho casto e humilde,
> Lancei vista profana, incestuosa.
> Pôs em meu seio o céu chama funesta.
> (...)
> Quis, para vos expor os meus remorsos,
> Ao Cocito descer mais lentamente.
> Eu tomei, e já corre em minhas veias
> Veneno, que Medéia trouxe a Atenas.
> (RACINE, J. *Fedra*. Tradução de Sebastião Francisco de Mendo Trigoso. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2006, não paginado.)

A anagnórise típica da tragédia – ou o reconhecimento –, momento no qual o protagonista é esclarecido, tendo finalmente acesso à verdade, cujo exemplo mais clássico é o de Édipo – quando ele se inteira de que matara seu pai e desposara sua mãe –,[234] é substituído, ou senão transformado, na tragédia do século XVII, em arrependimento. Quanto a isso, a título de comparação, vale retomar esse exemplo grego. Édipo, aparentemente, no plano da consciência, não age de má fé em nenhum momento da trama. Assim, logo que as revelações são feitas ao herói, sobretudo por meio de Tirésias e o mensageiro de Corinto, e ele enfim conecta as partes que formaram o percurso de sua vida, Édipo manifesta profunda lamentação, maldizendo a própria vida, entrando em grave desespero e cegando a si mesmo com os grampos de Jocasta, sua mulher e mãe. Sem embargo, e o seguinte é importante, Édipo não tem do que se arrepender, pois não há culpa, de fato. Tudo se trata, afinal, de *hamartia*, um grande erro, uma obra do destino sobre ele, sobre o qual a agência do personagem se encontra minimizada.

A vontade de Édipo de escapar de seu destino é insuficiente para transgredi-lo. Em outras palavras, só se pode haver culpa, quando se há justamente culpabilidade, a saber, um pesar de responsabilidade sobre o que fora cometido. Constitui-se, enfim, por conseguinte, uma relevante distinção entre culpa e responsabilidade, de forma que a primeira se vincula à consciência e a segunda sobretudo à agência. A inevitabilidade do destino de Édipo impede que seu martírio se dê pelo peso da culpa. Em contrapartida, ele foi a peça fundamental para que o rumo de sua história se concretizasse, sendo assim o responsável mais ou menos direto pela lamentável resolução de seu destino.

Entre Édipo e Fedra, é imperativo reconhecer a indiscutível influência da tradição latina entre as pontas desse percurso. O desvio rumo ao foco ao mal e ao escalonamento dessa potencialidade na protagonista feminina se dá, em primeiro lugar, com os poetas latinos, com Sêneca, já que é a obra dele que restou. Observa-se tanto em sua *Fedra* quanto em sua *Medeia* uma intensificação potente com

---

[234]"Oh! Ai de mim! então no final tudo seria verdade! Ah! luz do dia, que eu te veja aqui pela última vez, já que hoje me revelo o filho de quem não devia nascer, o esposo de quem não devia ser, o assassino de quem não devia matar." (SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 75)

relação à crueldade e à vingança. Mesmo que na obra de Eurípedes, nesse mais do que na de Sófocles, que parece mais comedido quanto a isso, as personagens ainda causem muita dor, a maldade não é deliberada como a que se observa nas traduções e interpretações do estoico latino. Efetivamente, Sêneca dá esse passo rumo ao fortalecimento do terror nas tragédias originalmente de Eurípedes ao pôr em cena passagens que eram até então apenas imaginadas, elevando o teor de violência que se constrói sobre o palco. Em *Medeia* de Eurípedes, por exemplo, a morte das crianças é apenas ouvida, enquanto na versão latina ela é de fato encenada. Mais do que isso, Sêneca adiciona cenas de feitiçaria, ausentes na versão original.[235]

Mas, no tocante à proposta teórica da peça, Medeia parece menos consubstanciada, muito embora o escritor orador ainda respeite a tradição religiosa de sua origem. Assim, na versão mais próxima ao século XVII, Sêneca carrega as personagens de maior *vontade* e maior humanidade. É do seu dever estoico querer mostrar que a humanidade, o âmago humano, por si, é capaz de provocar atrocidades. Por mais que a Medeia representada seja uma mulher e maga, por isso, um tanto inumana, a maior ausência divina e os diálogos que levam a entender que Medeia quer ser má fazem com que a teatralidade progrida rumo ao ganho de representatividade da agência do homem e do apagamento das entidades divinas. Apesar de sua condição de mulher e maga, Medeia poderia chegar à virtude por meio de seus traços de humanidade e pela razão, entretanto, Sêneca delineia na personagem um caráter inverso: Medeia quer a desumanidade.[236] Em suma, Sêneca, ao querer pautar a natureza humana um tanto desvelada, dedicando-se a demonstrar que as paixões descontroladas são a raiz da destruição moral humana, desenvolve significativamente a representação da subjetividade do homem, uma proposta que será fortemente acolhida e que fincará raízes pelos séculos seguintes.

Portanto, sobre esse debate, perpassa o tema da evolução da individualidade e da subjetividade, cuja historicidade não pode ser ignorada, já que a história da crescente tomada de consciência de si pelo ser humano em tudo se

---

[235] NOVAK, M. G. "Medéia de Sêneca". *Letras Clássicas*. n. 3, 1999, p. 148.
[236] *Idem.*, p. 149.

associa à também crescente percepção do pecado e à autoatribuição de culpa.[237] Tendo isso em perspectiva, os dois milênios que separam as peças de Racine e de Sófocles são determinantes para observar que Édipo, embora culpado, divida a aplicação de sua cólera entre si mesmo e o destino, ao passo que Fedra seja incriminada pelo seu próprio tribunal da consciência de modo mais longamente dilacerante. Tendo isso em vista, parece mais nítido que a soberania sobre si no caso de Fedra traz consigo maior imputabilidade, pois sua responsabilidade é redobrada pela sua própria consciência, que não só se sobrepõe ao poder do destino, mas que também se vê em condições de alterá-lo ao seu grado, modificando inclusive a sorte dos outros personagens. Então, a crescente interiorização do sujeito, mesmo que observada muito brevemente no fio do tempo, é parte essencial para o estabelecimento do peso da culpa. Nota-se, todavia, que, embora a personagem de Racine delineie muito mais indícios de culpa do que na peça grega, Fedra não deixa, mesmo assim, de ter sua culpabilidade atenuada pela influência de entes pertencentes a outras esferas, o que denota ainda a existência de um espaço a ser percorrido pelo sujeito rumo à interiorização máxima de si.

No caso de Fedra, não há margem alguma para reconhecimento, pois, desde o começo, a sua protagonista tem acesso e lida com a verdade. Ao contrário do que ocorre na tragédia de *Édipo rei*, por mais que alegue que esteve sob influência da deusa Afrodite – Vênus –, Fedra age por si, consciente das decorrências do que faz. Fedra parece agir intencionalmente. Portanto, no momento-chave da tragédia que é a percepção das consequências das ações dos protagonistas, a anagnórise, no vocabulário aristotélico, com Édipo, toma uma completa feição de esclarecimento, lamentação e horror, ao passo que, no caso de *Fedra*, delineia culpa, arrependimento, e, portanto, indício de maldade.

A questão do mal aqui é, pois, central, a propósito. Na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância são frequentemente responsáveis pela catástrofe que se segue. É importante sublinhar que o herói trágico “chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido

---

[237] RICŒUR, P. Culpabilité, éthique et religion. In *Le conflit des interprétations* : essais d’herméneutique. Paris : Éditions du Seuil, 2013, edição não paginada.

algum erro".[238] Esse erro pode advir de uma atitude embasada em fatos mal-informados ou de decisões tomadas em um momento de crise. A isso, nomeia-se Hamartia, palavra grega para designar "erro".[239] Esse mesmo termo também pode ser empregado para caracterizar as consequências de uma sequência de gestos resultantes de delírios causados pelos deuses, tal é o caso do que ocorre em alguma medida na peça de Racine. Nesse sentido, esse erro como efeito de um delírio provocado pela deusa Vênus tanto quanto a ação em nome de causar deliberadamente o mal aparecem de maneira intercambiada nas falas de Fedra. Um longo monólogo dessa personagem que se encontra logo na cena três no primeiro ato parece bem representativo no que concerne a isso, do qual destaca-se o seguinte trecho:

> Enfim contra mim mesmo ousei armar-me;
> Meu ânimo incitei a persegui-lo.
> Por não ver inimigo idolatrado,
> Afetei ódios de madrasta injusta.
> Seu desterro apressei; do seio e braços
> Paternais o tiraram meus clamores.
> Já respirava. Mais serenos dias,
> Depois que se ausentou, para mim corriam.
> Submissa ao esposo, minha dor vencendo,
> Do fatal Hímen cultivava os frutos.
> Mas oh vãs precauções! cruel destino!
> Pelo mesmo 'Teseu aqui trazida,
> Torno a ver o inimigo que afastara.
> A ferida mal fechada sangrou logo.
> Já não é fogo oculto em minhas veias;
> É toda Vênus aferrada à presa.
> Concebi por meu crime um terror justo.
> Horrorizou-me meu amor, e a vida.
> Quis, morrendo, salvar a minha glória,
> Para sempre esconder tão negra chama.
> Teu pranto, teus combates me venceram;
> Tudo te confessei, não me arrependo;[240]

---

[238] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 113 [1453a].
[239] PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Direção de tradução por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 191.
[240] RACINE, J. *Fedra*. Tradução de Sebastião Francisco de Mendo Trigoso. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2006, não paginado.

A partir do momento em que Fedra diz que não se arrepende, averígua-se que seus atos advêm de seu próprio arbítrio, o que é corroborado pelo paradoxo que proclama: "Concebi por meu crime um terror justo".[241] Essa frase, antilógica em absoluto, propõe em forma de antítese a legitimidade de um crime, que, por si, é a própria definição de transgressão ao que é justo. Tal concepção faz pensar nas razões que teria levado a personagem a uma tal máxima. Todavia, bem como argumenta Ricœur, o mal constitui, ele mesmo, um desafio à ordem humana e à razão, carregando consigo o inexplicável.[242] Sendo assim, essa mesma dificuldade de compreensão se coloca como um índice de sua perversão. Invariavelmente, se algo pode ser afirmado nesse sentido é que é possível de se depreender pelo contexto da tragédia de Racine que Fedra sobrepõe seu ego ao universo em que ela se insere, isto é, a força da sua intenção e de seu desejo torna-se soberana à condição e à vontade geral pela harmonia. Esse rumo reflexivo sobre a protagonista a aproxima mais, por fim, da *hybris*, palavra também grega que se confunde com o mal e que designa o orgulho funesto da personagem, geralmente resultante de ação movida contra os deuses, em nome de vingança e ocasionando perdas à personagem. A questão é que, diferente da hamartia já citada, a *hybris* conceitualiza um herói consciente e disposto a lidar com as consequências de seu destino,[243] tal é o caso de Fedra.

Em suma, a representação do arrependimento e da culpa, e, subjacente a esses dois, do mal humano, demonstra-se ser decorrência do ganho de agência dos personagens e, portanto, adventos próprios ao teatro que se escreveu posteriormente ao período clássico. É, portanto, mais tarde, no século XVII, e, por conseguinte, no século XVIII, que o mal assume contornos mais vivos na narrativa, quando os personagens, ao se sobreporem à verdade e ao destino, passam a manipular a primeira e tomar as rédeas do segundo.

---

[241] Isso é dito semelhantemente em francês, "*J'ai conçu pour mon crime une juste terreur*", sem risco de equívoco de interpretação por conta de desvio de tradução.

[242] Essa ideia é proposta por Paul Ricœur em *La symbolique du mal*. (RICŒUR, P. *Finitude et culpabilité*. v. II : La symbolique du mal. Paris : Éditions Montaigne, 1960)

[243] PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Direção de tradução por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 197.

Deste modo, por fim, o ganho de visibilidade do mal pode ser assumido como um passo dado no encaminhamento da transformação da tragédia rumo ao drama no sentido de que ele evidencia precisamente um indício de deslocamento de centralidade da trama da ação para os personagens. Perde-se a catarse, ganha-se em sentimentalismo. Outrossim, a percepção do mal constatada na personagem da peça referida de Racine, portanto, do século XVII, denota igualmente uma distinção entre o gênero teatral trágico clássico e o clássico francês no qual *Fedra* se insere. Dito de outra forma, ainda que muito espelhado no universo latino, o teatro de Racine, bem como se poderia perceber a partir de outro grande autor tal qual Pierre Corneille ou mesmo Molière, compõe-se de princípios próprios que podem ser entendidos como primícias de uma teoria do drama que nasceria vigorosamente no século seguinte, algo que se observa desde teorias poéticas importantes para o seiscentos, como a célebre *A arte poética* (1674) de Boileau (1636-1711).

Ora, do mesmo modo que o virtuoso serve à moralização na proporção em que é celebrado e premiado, o maléfico e o transgressor servem ao mesmo intuito pedagógico contanto que sejam punidos e prejudicados em seu destino. Essa é uma relação de proporcionalidade que acompanha preceitos do século XVII, os quais aparecem em teorias poéticas tanto do seiscentos quanto do setecentos. N'*A arte poética*, do próprio Boileau, tratado poético que atingiu grande sucesso em seu tempo e se deu como referência para a redação do teatro clássico até o século seguinte, o teórico diz:

> Autores, prestem atenção às minhas instruções. Querem que suas ricas ficções sejam admiradas? Então, que sua musa fértil em sábias lições una, por toda a parte, o sólido e o útil ao agradável. Um leitor inteligente foge de um entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil.
> Que sua alma e seus costumes, pintados nas obras, sempre ofereçam apenas imagens nobres dos senhores. Não posso apreciar esses poetas perigosos que, infames desertores da honra, traindo a virtude num papel culpado, tornam o vício agradável aos olhos dos leitores.[244]

[244] BOILEAU-DESPREAUX, N. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo : Perspectiva, 2012, p. 67-68, versos 85-96, canto IV.
Em francês, originalmente:

Esse trecho de Boileau apresenta, logo à primeira vista, flagrante semelhança com o discurso de Horácio,[245] o que, dada a sua influência, posiciona o teórico francês realmente como o importante intérprete do poeta latino à sua época. Ao longo do seu curto tratado-manual sobre como se deve fazer poética, Boileau se dedica muito primordialmente a ditar como se deve escrever para lograr clareza, ordem, moralidade e o rigor na criação poética, bem como se revisitasse a *Ars poetica* de Horácio. Assim, o tema da utilidade artística – leia-se tais palavras como moralização e instrução – não escapa do seu horizonte. Por mais que o trecho em destaque sugira um equilíbrio entre instrução e agradabilidade, os versos em que se pode encontrar conselhos de Boileau sobre como agradar e sobre o dever de agradar são abundantes. Dentre eles, vale a pena destacar o seguinte, que se insere logo no Canto I (v. 103): "Nada ofereça ao leitor senão o que pode agradá-lo."[246]

Portanto, pode-se afirmar, por consequência, que embora não se coloquem como elementos interdependentes, a agradabilidade e o valor instrucional se vinculam um ao outro no teatro, não porque seja impossível instruir se a lição veiculada não for agradável, mas porque, para que se tenha a atenção e se mantenha o espectador próximo do espetáculo do começo ao fim, é importante que ele não seja descontentado. É mais fácil que o interlocutor confie em uma instrução que o agrada e que lhe é útil do que em outra que o corrige e que o

---

> *Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions.*
> *Voulez-vous faire aimer vos riches fictions ?*
> *Qu'en savantes leçons votre Muse fertile*
> *Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.*
> *Un lecteur sage fuit un vain amusement*
> *Et veut mettre profit à son divertissement.*
> *Que votre âme et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages,*
> *N'offrent jamais de vous que de nobles images.*
> *Je ne puis estimer ces dangereux auteurs*
> *Qui de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,*
> *Trahissant la vertu sur un papier coupable,*
> *Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.*
> (BARBIER, J. C. et al. *Les deux arts poétiques d'Horace et de Boileau*. Avec traduction en vers et en prose. Paris: E. Thorin, 1874, p. 101)

[245] Ver nota 198 desta tese.

[246] "*N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.*" Conferir também os versos 25 e 295 do Canto III e 132-147 do Canto IV, por exemplo.

desminta moralmente ou que aponte muito francamente os seus erros. Tendo isso em mente, parte da fórmula de Boileau consiste em jamais desagradar e sempre agir com cuidado em direção ao espectador. É dessa maneira que uma peça pode atingir todos os seus objetivos possíveis, ou seja, a veiculação da moralização, o aplauso e o retorno do público pagante.

Por outro prisma, precisamente como colocado por Pierre Clarac (1964), o tratado busca mais a agradabilidade do que a instrução,[247] e esses excertos destacam bem as preocupações do rígido historiógrafo francês. Entretanto, ainda como é pontuado no estudo de 1964 do mesmo autor,[248] Boileau parece muito claramente não desprezar, segundo o seu entendimento, que o teatro tenha o dever de instruir à medida que se direcione ao público. Outrossim, entre os versos citados do Canto IV, o poeta ata o próprio dever da instrução à agradabilidade. Ora, dizer que o público não se dirige mais ao teatro para ser entretido de maneira vã é também afirmar que para agradar ao público é preciso instruir e educar – "Um leitor inteligente foge de um entretenimento frívolo e quer empregar sua distração de maneira útil".[249] Isto posto, sedimenta-se o princípio pedagógico e, em última análise, o condicionamento do texto teatral ao gosto e apreciação do público. Sendo assim, decorre dessa união entre cultura e prazer uma espécie de estética da satisfação do aprendizado, de forma que o poeta buscaria encantar o seu espectador ou leitor tendo essa concepção de agradabilidade em seu horizonte.

Essa preocupação que se divide de alguma forma entre forma e conteúdo de agradabilidade marca um ponto importante na distinção entre o estilo clássico francês do século XVII com relação ao modelo latino revisitado por Boileau, já que, nesse novo modelo, a utilidade parece ganhar de alguma forma um tom a mais de relevância. Por sinal, mesmo que Boileau, já ao tardar de meados do século XVII, teorize valorizando a experiência do espectador em termos de

---

[247] CLARAC, P. *Nicolas Boileau (1636-1711), Le théoricien du classicisme*. Encyclopædia Universalis. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/nicolas-boileau/2-le-theoricien-du-classicisme/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

[248] Ver também CLARAC, P. *Boileau*. Paris: Hatier, 1964.

[249] BARBIER, J. C. et al. *Les deux arts poétiques d'Horace et de Boileau*. Avec traduction en vers et en prose. Paris: E. Thorin, 1874, p. 101.

consideração para a redação da peça de teatro, a cautela com o que diz respeito ao ritmo, à versificação, ao estatuto social dos personagens, ou seja, cláusulas poéticas que distanciam o povo desfamiliarizado com o estilo clássico do teatro institucionalizado, continua a fazer da tragédia um produto artístico efetivamente mais voltado à admiração e exaltação dos grandes trágicos gregos do que uma obra de arte voltada para o público amplo de Paris.

Destarte, embora o poeta, segundo Boileau, não deva apresentar nada que possa desagradar ao seu público, na prática, a satisfação desse público é, de certa forma, colocada em segundo plano diante das numerosas regras que não o conectam imediatamente com a representação, mas, pelo contrário, ainda geram certo estranhamento. Esse cuidado com o espectador vem de fato a se instituir no setecentos, quando o auditório passa verdadeiramente a se ver espelhado no palco, ao passo que, no século XVII, o espírito da aristocracia e da nobreza, pouco familiares ao público geral, ainda são predominantes.

Por fim, em poucas palavras, a história acabou mostrando os limites da poética de Boileau, que propunha um texto rigorosamente metrificado e em versos, repleto de alusões ao texto aristotélico e à poética horaciana. Dado que o modelo clássico aristotélico perdurou por muito tempo – e foi até ressuscitado –, o teórico-poeta teve diversas razões para crer que uma mescla entre um registro rigoroso de linguagem e um estilo que prezasse pelo prazer e educação do público teria uma longa durabilidade. Todavia, o que se deve considerar e pesar a esse respeito é que, nesses 30 anos anteriores à virada do século, a intelectualidade francesa e seus padrões culturais ainda estavam longe de imaginar as transformações pelas quais passariam junto às instabilidades políticas que, até então, engatinhavam relativamente ao que viriam se tornar.

De fato, houve uma escalada exponencial e repentina do poder da burguesia e, de forma sincrônica, viu-se também a derrocada da monarquia. Assim, dir-se-ia inconcebível a possibilidade de compreender devidamente o gosto do público da cidade, que ainda se encontrava em vias de constituição e expansão na altura da publicação d'*A poética* de 1674. Por outro ângulo de análise, é fundamental atentar para o fato de que, a essa data, isto é, seis anos antes da fundação da Comédie-Française, o classicismo francês vivia o seu apogeu, de

forma que o que se tinha por bom gosto era hegemonicamente o estilo muito difundido e já consagrado pela tríade francesa – Molière, Racine e Corneille – cuja estética foi traduzida com rigor nas palavras de Boileau e cujas inspirações não disfarçam a influência de poetas latinos como Plauto (230-180 a.C.) e Terêncio (185-159 a.C.).

Um sinal da rápida transformação do contexto político-cultural no hexágono é a derrocada da Comédie. Inevitavelmente, em duas ou três décadas, a conhecida *Maison de Molière* já começaria a ter dificuldades para lidar com a expansão teatral e sua respectiva variedade e concorrência gerada dentro da própria cidade de Paris e nos seus arredores, o que atestaria taxativamente o começo do fim do teatro clássico.

Tudo se passa como se a intelectualidade habituada ao estilo clássico tivesse começado a dar alguma importância em suas ponderações estéticas a um gosto e apetite por teatro ainda sobretudo desconhecido, mas que, de uma forma ou de outra, era sustentado pela força da coroa à medida que era ela a patrocinadora e a encomendadora das peças, as quais, em sua ordem, deveriam servir como meio de cultivo e de formação de cidadania. Por conseguinte, no tocante à formação de uma tese poética, propende-se à tradição e ao gosto de grandes nomes como os do próprio Boileau, ao passo que a mesma estética é pretensiosamente – e desacertadamente, como se averiguará – estendida ao espectador que começa a se constituir fora do âmbito da corte e da alta aristocracia, como se tal linguagem poética fosse corresponder aos anseios do último.

Quanto a isso, ocorre que, embora o teatro que se institucionalizava devesse produzir peças com teor moralizante e educativo, isso não leva a pensar imediatamente que, para que esse projeto lograsse, seria também preciso atuar de forma a convencer o público geral a ir até lá. A princípio, a marca real que detinha o teatro clássico no século XVII e, junto a ela, a possibilidade de consumir a mesma cultura que a corte deveriam ser atrativos suficientes para a hegemonia da instituição. Contudo, tudo indica que não se compreendeu – a coroa, a intelectualidade das belas letras e os dramaturgos não entenderam – a emergência de uma distinção fundamental entre os expedientes necessários para que um

projeto teatral tivesse sucesso por inteiro. Apenas com o andar do tempo, notou-se que produzir obras esteticamente relevantes ao gosto da coroa com potencial moralizante não significava conquistar o aplauso do público. Ou seja, agradar ao público pagante e montar uma peça conforme esteticamente, se um dia foram finalidades convergentes, já não eram mais desde o meio do século XVII. Com isso, escrever uma peça cuja poética desempenhasse um papel estético-formativo tornou-se, assim, uma noção doravante relativamente oposta à proporção do prazer teatral ao mesmo público, constituindo-se como objetivos distintos e resultados independentes entre si.

Então, com o decorrer dos anos, percebe-se uma crescente recusa de parte significativa do público a frequentar o teatro timbrado pelo rei, forçando medidas restritivas reguladoras – de censura – e reações por parte da própria dramaturgia, colocando o público em outro patamar diante do texto teatral. O grande teatro, não obstante fosse subsidiado pelo rei, também deveria atrair público. E, uma vez que é este último quem constitui o poder de aportar o complemento financeiro fundamental para levar os palcos à frente, é ele também quem ganhará crescente autoridade e que acabará moldando por meio de seu comportamento de aceitação ou recusa, por bilheteria, o que será representado ou não e por quanto tempo permanecerá em cartaz.

Porém, o empoderamento do público é algo que se dá de maneira paulatina e só se estabelece de fato no século XVIII. Até então, a relação de primazia da estética clássica diante do compromisso de agradar – diga-se assim, tendo sempre em vista que essa distinção de critérios não se aplicava – e de educar reflete muito propriamente o estilo teatral da segunda metade do século XVII, porquanto ainda que se privilegiasse o prazer com espetáculo, contando com o rigor métrico e o forte decoro inspirado nos grandes clássicos,[250] a tarefa pedagógica já se impunha de alguma forma. Sobre esse aspecto, pode-se observar

[250] Apesar de a citação em português de *A arte poética* de Boileau ter sido posta em prosa, sem métrica rítmica e sem rima, de maneira a privilegiar a reprodução do discurso do tratado, o texto original, bem como se pode observar em nota, foi escrito em versos metrificados e rimados, de acordo com o próprio Boileau, para facilitar a leitura e torná-la mais fluida.

que o texto de Racine anteriormente explorado, do ponto de vista de sua forma, desenvolve-se rigorosamente de acordo com as recomendações de Boileau.

O grande poeta trágico francês não legou um aparato teórico propriamente consistente elaborando seus pensamentos sobre os preceitos clássicos ou sobre a querela dos antigos e dos modernos. Contudo, em prefácio às suas tragédias, Racine brinda o leitor com uma série de explicações que entregam suas interpretações e os caminhos dramatúrgicos tomados por ele a partir das peças gregas. Em *Fedra*, por exemplo, ele diz o seguinte:

> (...) as fraquezas do amor passam como fraquezas verdadeiras; as paixões são apresentadas aos olhos apenas para mostrar toda a desordem que causam; e o vício é pintado em todo lugar e em cores de forma que se façam conhecer e provoquem ódio às disformidades. Essa é propriamente a tarefa à qual todo homem que trabalha para o público deve se propor e é o que os primeiros poetas trágicos tinham em vista acima de tudo. Seu teatro foi uma escola em que a virtude era tão bem ensinada quanto nas escolas dos filósofos. Assim, Aristóteles tanto quis dar regras ao poema dramático e Sócrates, o mais sábio dos filósofos, não deixaria de influir nas tragédias de Eurípedes.[251] Seria desejável que nossas obras fossem tão sólidas e tão plenas de instruções úteis quanto as desses poetas. Seria talvez uma forma de reconciliar a tragédia com a quantidade de pessoas famosas por sua piedade e por sua doutrina, que a condenaram nos últimos tempos e que a julgariam sem dúvida mais favoravelmente se os autores vislumbrassem tanto a instruir seus espectadores quanto a diverti-los e se eles seguissem com isso a verdadeira intenção da tragédia.[252]

Tais considerações são, de fato, reveladoras. E há muito o que se refletir a partir delas. Em primeiro lugar, percebe-se que Racine dá primazia à representação da paixão, pois, para ele, essa é uma "fraqueza" potente e verdadeira. Evidentemente, essa concepção sobre o valor do amor para o ser humano não é algo que parte do próprio poeta, mas sim um conceito que se

---

[251] Segundo Carlos Pujol (RACINE, J. *Andrómaca, Fedra*. Introdução, cronologia, tradução em versos, notas e prólogo de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1982), essa influência é corroborada por Diógenes Laércio em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, livro IV, capítulo II (LAÊRTIOS, D. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução de Mário da Gama. 2a edição ed. Brasília: Editora UnB, 2008).

[252] RACINE, J. *Phèdre et Hippolyte, tragédie par Mr de Racine*. Paris: Jean Ribou, 1677. Tradução minha. Note-se, a propósito, que, apesar de a obra de Racine ter sido publicada em português, os seus prefácios foram sobretudo ignorados, a cujas traduções até esta altura não tive acesso.

manifesta de forma ampla nas tradições teatrais, tendo perdurado do tempo antigo até o século posterior a Racine, no qual, como tratado, esse mesmo sentimento é visto em fortíssima voga temática e é até pensado como eixo do próprio conceito de drama de gênero intermediário. A emoção humana amorosa é tratada como vício e toma a centralidade temática no teatro muitas vezes, pois se destaca como um elemento potente e inquestionável alterador da racionalidade dos homens, algo que, à princípio, não dá margem a discutir seu poder de viciar o bom-senso moral.

Em verdade, quando Racine coloca: “as fraquezas do amor passam como fraquezas verdadeiras; as paixões são apresentadas aos olhos apenas para mostrar toda a desordem que causam; e o vício é pintado em todo lugar e em cores de forma que se façam conhecer e provoquem ódio às disformidades.”, o poeta, na prática, ressignifica o *pathos*, o valor do discurso sentimental para a moralização do espectador, isso a despeito do fato trágico. Trata-se da ênfase no sentimentalismo, no mal e no vício que pretendeu Sêneca. Essa é uma ideia que está no cerne da transgressão à catarse, portanto, não poderia se atrelar às ideias do teatro ático, mormente ligadas às estruturações aristotélicas. Quando se dá foco ao mal e ao vício do personagem vilão, o sentimento de piedade sobre o verdadeiro herói é posto em desprezo e a catarse se perde. Mais do que isso, para além de dar maior valor à representação do mal, é realmente quando se pensa o teatro moralizante como uma proposta artística que deve valorizar a virtude e premiá-la que então o efeito catártico e o teatro clássico grego tradicional se veem realmente postos em prescrição.

Em último lugar, de forma igualmente fundamental, Racine parece idealizar um teatro trágico que dá conta de moralizar e ensinar a virtude, com a exaltação cênica do mal e a premiação do herói, e *também* divertir. Apesar de o aspecto associado ao entretenimento do espectador aparecer em último lugar entre as menções sobre a função do teatro na citação de Racine, o dramaturgo não parece priorizar nitidamente um ou outro valor. Contudo, dadas as filiações do escritor, tudo indica que, se indagado, o grande trágico seiscentista optaria por uma composição que mais carrega a virtude do que o divertimento.

Em resumo, revela-se que: instruir, divertir e seguir com isso "a verdadeira intenção da tragédia", é isso o que pensa Racine ao redigir sua dramaturgia. Na prática, essa abundância de objetivos se averiguará, como se sabe, dificílima e a altíssimos custos estéticos. Na ocasião da publicação de *Fedra*, Racine sonega, então, de seu leitor, essa influência latina, optando por remeter diretamente à tragédia original euripediana, com relação à qual, todavia, sua versão em francês e seu argumento já parecem distantes. Mas, de qualquer forma, essas colocações do poeta manifestam uma grande mesclagem – ou mesmo confusão – entre conceitos gregos, latinos e de Boileau, já que ele diz se inspirar em Eurípedes, mas adota posições de influência inequivocamente latinas, e valoriza, por fim, o divertimento, algo que é mais próprio ao seu século e às ideias dos teóricos franceses de sua época.

Cronologicamente, a ordem de seguimento de tradição é a seguinte: a primeira nova versão de *Fedra* é de Sêneca (4 a.C – 68 d.C), que, inspirada na obra de Eurípedes (480 a.C – 406 a.C), intitulada "Hippolytus" (428 a.C), laureada no festival de Baco daquele ano, empreendeu uma adaptação da trama. Sêneca, à sua moda, elaborou uma composição em latim, mantendo o cerne da trama grega, texto que ressurgiu no período Renascentista, tendo sido encenado em Roma em língua latina no ano de 1486.[253]

Como explicado, ao contrário do que Racine sugere, o seu discurso prefacial se atrela muito mais à versão de Sêneca do que à versão grega, já que não se observa os termos que ele emprega e tamanha preocupação com a utilidade nos textos aristotélicos. Neste ponto, vem à tona uma discussão importante concernente à poética grega, deslocando a ela o debate mantido sobre agradabilidade, pedagogia e moralização encetado entre os séculos XVII e XVIII. Pois, de uma forma ou de outra, é verdade que a poética de Eurípedes se diferencia ainda mais do restante da tríade, Sófocles e Ésquilo, justamente por ser a menos apegada aos regramentos de sua época e a mais realista e inovadora.

O autor de *Medeia* é muito frequentemente considerado o mais agressivo aos preceitos poéticos gregos e aquele que representa dando primado

[253] (DOS SANTOS, F. B. O Hipólito de Sêneca: um breve estudo sobre tragédia Latina. *Revista de Letras*, v. 28, p. 129-138, 1988)

ao patético, isto é, ao âmago e espírito humano que se manifesta. Outrossim, observando rapidamente a sua *Elektra*, por exemplo, nota-se que o último dos trágicos tensiona ousadamente a cláusula de estamento social de Aristóteles, o que faz com que essa característica o destaque perante o *Édipo* e a *Oresteia*. A trama da peça mencionada se dá a partir do casamento de Electra com um velho camponês. Depois de se casar, a protagonista decide ir viver no campo diante do receio de continuar na corte e seus filhos se precipitarem a assassinar sua mãe, Clitemnestra, em vingança por ela ter matado seu pai. Os dois se relacionam de modo funcional e com mútua cooperação, a saber, em troca de seus trabalhos domésticos, o fazendeiro concorda em não se beneficiar de sua virgindade nem de seu sobrenome. Entretanto, compreenda-se: a cláusula aristotélica não se vê tensionada porque um velho camponês é encenado, mas sobretudo por ele ser posto em pé de igualdade e em posição de realizar acordos com uma personagem de descendência real.

Assim, dado tal pano de fundo, há uma primeira nítida diferenciação entre Eurípedes e os outros dois no que diz respeito ao registro da obra. Além de o autor de *Fedra* trabalhar com uma predileção evidente pelo feminino e pelo ser humano figurativamente nu, apostando os papéis de destaque em personagens assaz inovadores se comparado às outras obras dos trágicos já mencionados – elas são mulheres –, ele propõe uma tonalidade afastada da pompa e do universo heroico, tal como se vê nas composições de Ésquilo. Quanto à primeira ambientação, no caso de *Electra*, trata-se do campo, de uma casinha, da companhia de um velho camponês, de encenar a protagonista indo buscar água ou se preocupando com o que oferecerá aos seus convidados.[254] Não obstante esse estilo um tanto quanto desprendido do contexto da realeza importe, a centralidade da poética euripedeana está em como o poeta propõe a vivência do patético, a saber, menos colada na ação e na influência de deidades para concentrá-la no sofrimento e na angústia de personagens. Rachel Aélion resume bem essa feição da tragédia sob o domínio de Eurípedes:

[254] AELION, R. *Euripide, héritier d'Eschyle*. Tome I. Paris : Les Belles Lettres, 1983, p. 133.

> Há tanta violência e sofrimento na peça de Eurípedes quanto nas de Ésquilo e de Sófocles. Mas a violência não é mais a do gestual, da concretização da ação, é a da angústia que antecede a ação, seja ela temida ou esperada (...); é a das esperanças de Electra, que a mantêm nervosamente tensa esperando seu irmão e a vingança, a do ódio que a coloca em frente à sua mãe (...). Esse patético não é como em Ésquilo, o do conflito em que se engajam os personagens e que os joga uns contra os outros em confrontos de destacada brutalidade, é o de ser frágil, acometido por um destino que os sobrepassa e que os deixa individualmente martirizados.[255]

O drama que os personagens em questão vivem é profundamente humano; os sentimentos que os movem são essencialmente humanos. Electra, humilhada e despojada, é impulsionada pelo ódio, enquanto Orestes acredita que é seu dever vingar seu pai e recuperar seus direitos, mesmo que isso signifique recorrer à violência. Assim, a morte de Clitemnestra se configura menos como uma punição divina e mais como uma vingança que reflete os desejos e as ações dos homens.

Posto isso, se há uma verdadeira acentuação dos mesmos paradigmas na versão latina, há, antes, sobretudo uma ascensão do ser humano em termos de agência já na poética euridipeana, a qual não se vê na de Sófocles e Ésquilo. Há também, por isso, à medida que a narrativa se afasta do universo da deidade, um aporte de realidade à obra literária que também diferencia o poeta em questão do restante da tríade. As tragédias de Eurípedes encontram o seu lugar de identificação quando, visivelmente atadas ao registro clássico-trágico, dão maior protagonismo ao ser humano a despeito do destino.[256] O compositor de *Fedra* e *Electra* coloca luz, enfim, na vida humana e isso é um movimento preliminar que o faz destacar-se do espírito trágico e da tragédia tradicional de seu tempo.

Os breves esclarecimentos sobre a poética euripedeana já dão suficientemente a pensar razões pelas quais o escritor grego é tão caro ao poeta francês e justificam em certa medida o ocultamento que o dramaturgo faz da influência de Sêneca nesse processo. Com efeito, é à medida que Eurípedes alceia

---

[255] *Ibid.*, p. 134-135. Tradução minha.

[256] VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, 2005, p. 74.

o ser humano a um novo patamar de agência e de responsabilidade pelo seu próprio destino, que a relação com Racine se torna importante. E é aí, a propósito, que o dramaturgo francês enxerga pedagogia no texto grego.

Conforme os deuses se ausentam e o destino se revela de maneira minimizada, os homens restam doravante donos de si e responsáveis por suas próprias intenções e moralidades. É, pois, dessa maneira que a falibilidade humana entra em foco e que o mal causado e sentido, por sua vez, torna-se escandaloso.[257] Destarte, é por meio do esquadrinhamento desse âmago humano falível e culposo que o poeta grego acaba gerando um sentimento de repulsa ao mal, o que é, por si, moralizante, ao passo que os outros, leia-se Sófocles e Ésquilo, provocavam em seu espectador, mais soberanamente, a piedade com a catarse, um sentimento digno de ser sentido em direção àqueles que sofrem sem ter de fato merecido.

O patético humano é explorado a tal ponto sob a pena de Eurípedes e a tanto arrepio das postulações aristotélicas que o teor de suas tragédias chega aos séculos modernos continuando a implicar questões de decoro. Tal seria o caso de *Elektra*, tal é o caso de *Fedra*, peça elencada a ser reavivada nas mãos de Racine. Assim, o autor de *Phèdre*, mesmo considerado seu apreço pelo inovador trágico grego, aplica correções à feição do texto grego, apontando excessos na composição de Eurípedes – e tanto mais na de Sêneca, ainda mais violento –, os quais ele explicita no mesmo prefácio já citado:

> Realmente, Fedra não é nem perfeitamente culpada, nem completamente inocente. Ela está comprometida, pelo seu destino e pela cólera dos deuses, em uma paixão ilegítima, da qual ela tem horror logo a princípio. Ela faz o que pode para superá-la. Ela prefere entregar-se à morte do que declará-la e, quando ela é forçada a revelar, ela fala com uma confusão que dá bem a ver que seu crime é mais uma punição dos deuses do que um movimento de sua vontade.
> Eu até tomei o cuidado de deixá-la um pouco menos odiosa do que ela é nas tragédias dos Antigos, onde ela decide por si mesma acusar Hipólito. Entendi que a calúnia tinha algo de demasiado baixo e sombrio para colocá-la na boca de uma princesa que tem,

[257] Ao se falar sobre o mal, seus símbolos e indícios, tais como a culpa e a falibilidade humana, recorre-se ao vocabulário de Paul Ricœur, cujas reflexões sobre o tema podem ser conferidas em RICŒUR. *Finitude et culpabilité, v. II* : La symbolique du mal. Paris : Éditions Montaigne, 1960.

> todavia, sentimentos tão nobres e virtuosos. Essa baixeza me pareceu mais conveniente a uma ama, que podia ter inclinações mais servis e que, no entanto, profere essa falsa acusação apenas para salvar a vida e a honra de sua senhora.[258]

É curioso que um dos traços que mais atraíram Racine na tragédia de Eurípedes também o levasse a corrigi-la, distanciando-a de um universo em que os homens são responsáveis pelas ações que eles próprios cometem. No trecho citado, o poeta parece tentar isentar Fedra de grande parte de sua culpa, destacando a influência de Vênus sobre ela e retirando-lhe a agência sobre suas impulsividades malignas. Ao mesmo tempo, Racine ressalta a importância do estatuto social e decoroso: personagens nobres não devem ser combinados com ações ou gestos vis, sob pena de comprometer a verossimilhança e a coerência externa da obra.

Por outro lado, Eurípedes, ao humanizar seus heróis, também concede a eles maior autonomia, aproximando-os da condição humana comum. Em Electra, por exemplo, os heróis realizam tarefas triviais que pouco contribuem para o encadeamento da ação, o que contraria a noção aristotélica de "necessidade". Essa humanização aproxima o público dos personagens, mas ao mesmo tempo diminui a margem de estranhamento que poderia haver entre o espectador e o herói, transformando o mito em um reflexo mais direto da humanidade cotidiana.

Esse processo dramatúrgico, ao mesmo tempo que tirou elogios, críticas e a admiração de Racine a Eurípedes, também rendeu uma dura e profunda condenação filosófico-artística no século XIX por parte de Nietzsche (1844-1900). O posicionamento desse filósofo no debate sobre as relações entre teatro e valor artístico ou valor pedagógico-moralizante se faz pertinente, pois além de lançar um olhar sobretudo moderno à questão ele tem familiaridade com nomes importantes do século XVII e XVIII, como Gotthold Ephraim Lessing, que foi muito significativo para a história do teatro burguês. Ademais, ao criticar Eurípedes, as colocações do filósofo alemão se embasam em argumentos que parecem se encontrar com aqueles que fizeram com que Racine o admirasse.

---

[258] RACINE, J. *Phèdre et Hippolyte, tragédie par Mr de Racine*. Paris: Jean Ribou, 1677. Tradução minha.

A questão, para Nietzsche, é que a tragédia deve passar radicalmente ao largo da pedagogia e de suas implicações no texto teatral da tragédia. Essa distância, na verdade, estabelece uma relação íntima e inversamente proporcional com a qualidade da obra, é, melhor dizendo, uma cláusula *sine qua non* para que seja preservada a vitalidade do espírito trágico. Efetivamente, o autor de *O nascimento da tragédia* (1872) argumenta contrariamente à facilitação do que é apresentado sobre o palco ao espectador, algo que Eurípedes inovadoramente acaba propondo. Nietzsche é absolutamente contrário à supressão do estranhamento que a tragédia clássica produzia em quem a presenciava. Segundo ele, Eurípedes travou uma batalha contra essa característica ao racionalizar suas obras, substituindo o impacto de estranheza por uma busca pela compreensão. Esse esforço em tornar a tragédia mais acessível ao entendimento teria, para Nietzsche, transformado a experiência do público, conduzindo-o ao prazer não mais pelo choque do inusitado, mas pelo ato de compreender a trama.

Nietzsche argumenta que Eurípedes percebeu, mas rejeitou, a "precisão enganadora" e a "profundidade enigmática" da tragédia clássica, elementos que conferiam um sentido de incompreensibilidade ao drama e ao coro, mantendo o espectador em constante estranhamento e reflexão. No entanto, ao buscar uma clareza e um entendimento imediato, Eurípedes substituiu essa incomensurabilidade pelo prazer que surge da compreensão fácil, aliviando o público da confusão e inquietude típicas das tragédias de Ésquilo e Sófocles. Para Nietzsche, esse movimento de Eurípedes, ao tentar combater a opacidade das tragédias anteriores, distanciou o teatro de sua essência trágica, tornando-o mais acessível, mas também mais superficial. Cito as palavras de Nietzsche:

> (...) para ele [Eurípedes], o entendimento era a raiz do prazer e da criação. Então, olhava ao redor, buscando outros que compartilhassem sua visão, que também confessassem essa mesma incomensurabilidade. (...) ele encontrou o outro espectador, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava. Aliando-se-lhe, pôde atrever-se, saindo de seu isolamento, a encetar a tremenda luta contra as obras de arte, de Ésquilo e Sófocles – não com escritos polêmicos, porém como

> poeta dramático que opõe a sua representação da tragédia à representação tradicional.[259]

Apesar de Nietzsche não falar exatamente em pedagogia, o escritor deixa claro que, no seu entendimento, Eurípedes, depois de vários reveses em festivais, consegue a conversão do público à medida que o último sente que ganhou algo com a experiência da peça euripedeana e que, então, se vê mais capaz de observar, emitir juízo e discutir sobre teatro. Efetivamente, esses "ganhos", diga-se assim, se reforçam à medida que o poeta grego racionaliza o teatro e atenua o efeito trágico, já anunciando o que iria acontecer. Ora, evidentemente, a encenação de personagens mais corriqueiros e cenas comuns da vida pública provocam no público a sensação de identidade, que passa a se reconhecer e, fundamentalmente, entender o que está a acontecer ali. Se, antes de Eurípedes, havia a encenação dionisíaca de sátiros bêbados e heróis semideuses – palavras de Nietzsche –,[260] os quais forçavam uma certa surpresa, diga-se assim, de estranheza por parte de quem assistia, então, nesse novo modo de fazer tragédia, Eurípedes, em oposição à tradição, começa a lançar mão de explicações prévias sobre o texto. Com o expediente de prefácios, Eurípedes dá explicações sobre os personagens e sobre seus traços de forma a se servir do entendimento sobre eles por parte do seu interlocutor para escrever a ação. Tais esclarecimentos permitem que o espectador ou leitor já avente o destino da trama e certas formas do espetáculo. Então, esse gesto racionalizador mina a grandeza da tragédia que não é, por si, tradicionalmente, submetida ao racional. Essa é a grande crítica de Nietzsche. Acusando o escritor ático de egocentrismo, ele o repreende por se servir da sensação de compreensão do público para lograr seu mérito.

Dito isso, para o famoso pensador moderno, essa relação entre público e teatro se extravia, pois uma que o sucesso teatral de Eurípedes se dá por meio da compreensão e não pelo infinito incompreensivo, esgota-se em sua tragédia o espírito trágico e o valor artístico que são, no seu entender, desatrelados dos gestos explicativos de Eurípedes. Segundo o filósofo alemão, essa potência trágica

---

[259] NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 77-78.
[260] *Idem.*, p. 74.

irracional e dionisíaca provoca um sentimento amplo e unificador diante do público, suscitando uma comunhão existencial, bem como se aqueles que experimentam o espetáculo fossem elevados junto ao espírito e à violência sentimental expressa pelos personagens. Enfim, é esse que deve ser o caminho de mérito pela composição trágica segundo o escritor, e não, de forma alguma, a compreensão e a dedução acertada das formas teatrais.

Diga-se de passagem, Nietzsche enxerga o teatro trágico como um espetáculo sublime justamente por sua capacidade de unir as forças dionisíacas, aquelas energias profundas e incontroláveis da alma humana – e, portanto, também irracionais e irracionalizáveis –, com a virtude da representação estética. Essas forças caóticas, por natureza irrepresentáveis, encontram no herói apolíneo a sua expressão limitada, uma figura que, embora distinta do público, reflete, de forma contida e estética, as mais intensas e autênticas dimensões do ser. É nessa síntese entre o apolíneo e o dionisíaco que reside a autenticidade e o poder do teatro trágico, permitindo que ele toque o espectador em sua essência. No entanto, para Nietzsche, Eurípedes teria corrompido essa dinâmica ao racionalizar suas tragédias, rompendo com essa dualidade e reduzindo a complexidade do trágico a um entendimento mais simplista e acessível, comprometendo assim a profundidade e o impacto visceral do espetáculo.

Por outro lado, o que Racine e Sêneca observam nesse teatro reformador de Eurípedes com relação aos outros trágicos mais velhos que ele é que esses gestos de racionalização, de explicação e de psicologização dos personagens permitem que se compreenda o comportamento humano de modo que se possa dominá-lo por via lógica e arrazoada. A partir do momento em que Eurípedes traz à baila a compreensão do público para dentro da dinâmica teatral, ele cria o primeiro elo necessário para que a pedagogia, por sua vez, se faça ali futuramente existente. Dependente da compreensão do público, a moralização, enquanto objetivo do processo pedagógico do teatro, é fortemente facilitada quando o público passa a ter os temas tratados sobre o palco previamente esmiuçados. Isso possibilita, tal como disse Nitzsche, que o espectador se sinta pertencente e se identifique com aqueles que compartilham a sua visão.

No século de Racine e no posterior, esse efeito de pertencimento cultural e de compreensão se soma à questão da representação, porquanto, diante de um personagem espelhado no próprio público, ficam apagadas maiores possibilidades de estranhamento entre um e outro e ainda mais facilitado o processo de entendimento. Com efeito, quando o público se enxerga sobre o palco, ele também compreende que, de uma forma ou de outra, se está falando dele mesmo.

Nietzsche, consciente desses passos que foram dados posteriormente, tem a noção de que o teatro mais utilitário é herdeiro dessa dramaturgia de Eurípedes. Por sinal, não à toa, tomou-se o hábito de criar textos explicativos sobre os personagens e sobre a proposta da peça, algo muito visível tanto com Racine, com Diderot e Olympe de Gouges. Enfim, até de forma um tanto extremada e anacrônica, o filósofo alemão chega a atacar o poeta grego, dizendo que ele trata a relação com seu público de maneira ao mesmo tempo "burguesa" e "mesquinha".[261] É intrigante que Nietzsche utilize a palavra "burguesa" para aprofundar a sua crítica à poética euripedeana. Por um lado, considerando o contexto do filósofo no século XIX, isso sugere uma possível inclinação política. Por outro lado, quando aplicada aos séculos XVII e XVIII, encaixa-se perfeitamente no contexto histórico. Isso ocorre porque Nietzsche identifica a abordagem utilitária já comum em seu tempo na relação que Eurípedes estabelece entre a obra de arte e o público já presente no período clássico, a mesma que será significativamente reafirmada e intensificada nos séculos posteriores. Em suma, o filósofo alemão dá ênfase na maneira como o espectador pode tirar proveito da experiência teatral para ter algo externo à experiência artística em seu benefício. Todavia, essa relação de troca firmemente alfinetada por Nietzsche reflete precisamente a abordagem valorizada por Racine e pelos dramaturgos que surgiram nos séculos subsequentes.

Por mais que a experiência humana da catarse seja levada em conta para que a poética trágica se configure e possa, por conseguinte, provocar seus

[261] Efetivamente, é dito o seguinte: "A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem." *Idem*.

efeitos, a “estética” que se formou a partir disso não se colocou em função do espectador de forma a se preocupar em entregar a ele qualquer coisa que transcenda a experiência da própria tragédia, o próprio conteúdo narrativo e da atuação. Assim, o jogo teatral encetado pelo próprio espetáculo se encerra dentro de seus limites, a peça começa e termina tendo a sua realização como a única preocupação. Logo, quaisquer efeitos como o aprendizado estético, o desenvolvimento da faculdade de julgar do espectador, a cultura ganha no que diz respeito à produção artística, ao conhecimento adquirido por meio da possibilidade de imitação do que é encenado, entre todo o resto, são frutos meramente adjacentes ao cerne do espírito trágico. Isso é o que pulsa tradicionalmente no espetáculo, o que produz a sensação de purificação da alma humana e o que realmente se deseja com a peça.

Os preceitos condenados por Nietzsche são, inclusive, os que mais são reafirmados na formação do teatro burguês, e, a propósito, em toda a estética teatral de Diderot derivada disso: a moralização, a racionalização e o primado da compreensão do público contra o espírito trágico em si, que é, enfim, anulado. De fato, tais questões são escalonadas e unidas a critérios sincrônicos e políticos, de tal modo que os dramaturgos começam a levar o público a palco por meio de uma representação espelhada no auditório e iniciam uma proposição de teatro com dramas e questões familiares a ele. Com isso, o que fica em jogo é a absoluta primazia do contingencial, do particular, do que ocorreu, e não do geral como postulava Aristóteles.[262]

262

É interessante notar que essa transformação na arte, que anteriormente representava um universo distante da realidade e agora retrata a trivialidade e a vida do espectador, não se limita ao teatro. Na pintura, esse deslocamento também é bem evidente e pode ser visto em algumas telas que tiveram celebridade naquele momento, tais como *La Pourvoyeuse* (1739), de Chardin ou *L'Accordée de village* (1761), de Greuze. Esta última, que figura uma família a pagar o dote em uma sala onde galinhas ciscam pelo chão, é aliás muito elogiada por Diderot em seu *Salon de 1761*, em que se lê o seguinte: “Essa peça lhe renderá muitas honrarias, como pintor que conhece sua arte e como homem de espírito e de gosto. Sua composição é plena de espírito e delicadeza. A escolha de seus temas denota sensibilidade e bons modos.” (DIDEROT, D. *Essais sur la peinture* ; *Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann, 2007, p. 170. Tradução minha). Além de dispor em uma tela um momento tradicionalmente vivido pelas famílias médias europeias, o quadro encena aves pouco nobres, dinheiro, um agente e papéis burocráticos espalhados sobre uma mesa, elementos muito testificantes da contingência da vida humana. Esse conjunto dá a ver que a verdade na arte já se representa de outra maneira, e com outro critério de decoro, tendo em vista aquela anterior a esse período.

3.4. O teatro como pedagogia

No que tange o conteúdo das composições ligadas ao modelo teatral defendido por Diderot, na contramão dos modelos teatrais já citados e anteriores, a sua argumentação gira em torno de repudiar a disseminação de vícios na sociedade dando ao espectador a possibilidade de entrever um futuro de horrores aos personagens que não é de fato encenado. No caso d'*O filho natural*, por exemplo, são projetados os efeitos de uma subversão de arranjos familiares, cujo fruto seria a descoberta de um relacionamento incestuoso. Portanto, é um teatro que faz a representação sobretudo de um contexto possível que poderia ensejar algo que não pode, de maneira alguma, acontecer. Não obstante todos os enredos atravessem dramas humanos e sejam construídos de heróis dessa natureza, esse teatro em tempo algum chega a pôr em cena o que ocorreu, mas sim apresenta um contexto muito possível, e até familiar aos espectadores, que eventualmente levaria – a trama é trabalhada para que essa relação de causalidade seja crível – ao que seria absolutamente repulsivo e pode ser também compreendido como evitável. Ainda cabe ressaltar que essa projeção do lance trágico é reservada exclusivamente à imaginação do leitor espectador de sorte que o afrouxamento da tensão trágica e a falta de sua consumação são fundamentais para o estruturamento desse gênero teatral intermediário, sério, que se estabelece na segunda metade do século XVIII.

Em último lugar, esse formato meio trágico, que busca seu lugar entre a comédia e a tragédia, mas sem ter ação trágica alguma, carrega consigo uma formulação que avança à total revelia do encadeamento proposto por Aristóteles, que, em prol da necessidade e da verossimilhança, teoriza sobre a efetivação da tragédia. Se a poética do século XVII, muito inspirada nos latinos, fazia questão de atenuar o fato trágico, a nova poética teatral do século XVIII vai encontrar os meios necessários para romper a necessidade aristotélica e barrar o efeito trágico em nome da mediocridade da sua narrativa. Entenda-se "mediocridade" em seu sentido mais latino, que tem suas raízes no adjetivo *mediocris*, que significa algo "moderado", "equilibrado". Em outros termos, dir-se-ia que o teatro de Diderot, por exemplo, vai procurar desacostumar seu público a ansiar pelo grande golpe teatral dos espetáculos. Por outro lado, realmente, não é como se nessa nova estrutura

anti-aristotélica houvesse uma preocupação particular de aplicar um plano de diluição do ânimo trágico ao longo da fase final do percurso da narrativa para poupar os olhos do espectador. Entretanto, o efeito do golpe teatral acaba sendo diminuído mesmo assim, só que, agora, por outro motivo: a tentativa de reconfiguração da expectativa do público sobre os rumos da peça, buscando, com isso, trocar a atenção do golpe ao quadro. Se o público do espetáculo esperava originalmente ver uma consumação do fato trágico, ele não só não irá mais ocorrer, mas não há sequer um personagem vilão que canalize esse poder, e esse nem será tampouco o foco da peça, que se concentrará, então, no impasse ético dos protagonistas. Quase avessamente ao que se habituara como estrutura teatral, o desenrolar da trama se dá, enfim, de maneira verdadeiramente arrefecedora.[263]

No decurso do tempo e com o assentamento e a vigência do gênero sério, esse expediente, que deve a sua existência em favor da proteção e da preservação da figura do virtuoso e do decoro, frequentemente visto nas peças de Diderot, vai incutir no espectador médio uma expectativa pelo final feliz. Essa troca de um teatro que promete a dor e a piedade para outro que gera a expectativa de que o mal se resolverá compreende uma reviravolta com uma subsequente reorganização de muitos elementos do espetáculo num curto espaço de tempo, jogando às traças todo o encadeamento concertado até então. Em termos estruturais, nota-se essa disruptividade em benefício do "bem maior" e da felicidade do espectador como algo inédito e inicialmente peculiar ao teatro sério. Tem-se, enfim, um desfecho agora moderno que guarda certa semelhança ao *deus ex-machina* euripedeano, entretanto, sem que um ente místico interfira no espetáculo. Em vez disso, introduz-se nos personagens uma iluminação ética repentina que é contrária ao seu caráter desenvolvido, mas que acaba rendendo a eles, com esse ganho de virtude inesperadíssimo, o olhar elogioso do espectador e a glória dentro da peça, a despeito de tudo que se houvera feito. Finalmente, esse expediente que salva a tragédia de sua consumação é um caminho para atribuir

[263] Isso é bem ilustrado na peça analisada *Zamor et Mirza* embora nesse drama haja personagens que impulsionem a ação rumo ao fato trágico. O casal de fugitivos, protagonistas da peça de mesmo nome, são levados à pedra para serem violentamente mortos, e o fato trágico é apenas impedido no instante em que levantam as armas para realizarem a execução. Logo, trata-se de um estilo de dramaturgia contrário à necessidade, à coerência e ao rumo natural do encadeamento dos fatos.

reconhecimento ao arbítrio virtuoso do personagem, um traço de sua personalidade que estivera, até o último ato, obscurecido.

Não é à toa que esse modelo de teatro tenha partido de Diderot, já que esse estilo se verifica plenamente como um reflexo da filosofia otimista diderotiana sobre o homem, o qual, segundo o filósofo, sempre guardará em seu interior a sua virtude inata, mesmo que encoberta por camadas de preconceitos e vícios sociais.[264] De qualquer maneira e por qualquer leitura, esse efeito de repentina alteração do rumo da narrativa, com ruptura da necessidade e com salvamento do herói, não poderia deixar de comprometer a plausibilidade da própria diegese. Em verdade, esse tema da verossimilhança deixa de ter a mesma pertinência logo que se institui de forma mais enérgica a pedagogia e a verdade trivial da vida no teatro, pois, à medida que o espetáculo passa a se constituir da representação do particular, a preocupação sobre se o encenado é reconhecível como possível de ocorrer, ou se é simplesmente reconhecível, perde em grande medida o seu cabimento, visto que o público estaria se vendo e vendo seus próprios dramas de vida, fatos já conhecidos ou já vivenciados.

Esse desvio do imaginário, que de pensar o não dito e o não visto passa a se aplicar a replicar de maneira estilizada coisas e experiências conhecidas, traz consigo mudanças importantes. Enfim, a purificação da alma passa ser substituída pelo entretenimento, pelo espairecimento do público, pela visão embelezada da trivialidade da vida e pela possibilidade de crescimento cultural.

Em perspectiva hodierna, entende-se que a arte de forma mais ampla, quando sujeita a uma abordagem utilitária – no caso, é útil porque serve para educar –, corre o risco de perder sua autenticidade e seu poderio estético. Esse fenômeno, localizado e pensado no decorrer dos séculos mencionados, manifesta-se como uma reconfiguração do papel do teatro, que é, como dito, especialmente evidente no século XVIII, quando tal arte já passara pelo momento de ser convocada para propósitos corretivos e educativos e então, uma vez

---

[264] Essa ideia perpassa e está espalhada pela obra de Diderot, mas pode ser encontrada no verbete "Virtude" em *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios* (1751-1772). (DIDEROT; D'ALEMBERT. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza (Org.). Vol. 5. São Paulo: Editora Unesp, 2015.)

sedimentado esse propósito, passa a assumir invariavelmente uma função retórica, ou seja, uma forma de convencimento ético, de influência em formação de opinião e, mais tardiamente no setecentos ainda, de panfletagem política. Assim, parece distante desse teatro que engatinha na modernidade a arte que outrora era vivida como uma experiência sagrada.

De todo modo, a tentativa de utilizar a obra artística em prol de difusão de conhecimento ou de argumento político não é suficiente para descaracterizá-la e deslocá-la a outra esfera senão a outro segmento dentro da própria arte, pois, como se sabe, a experiência artística se constitui fundamentalmente pelo mecanismo de interpretação do espectador/leitor, o qual foge da alçada e se dá de forma razoavelmente independente das intenções manipulatórias de seu autor. Assim sendo, o imprevisível da experiência teatral, que se consuma por meio do tripé elementar formador da sua vivência: atuação, palco e espectador, não será jamais impedido enquanto existir, isto é, enquanto houver um interlocutor diante da obra. O resultado dessa imersão, portanto, pode parecer mitigado, e será esmaecido tanto em seu brilho estético quanto em sua eficácia pedagógico-moralizante. Em outras palavras, a potência pedagógica da obra também nunca se concretiza plenamente, já que, como forma artística, ela não oferece conhecimento direto ou definitivo, mas sim sugere, como um universo à parte, uma indistinção entre o que é válido e possível aos olhos do interlocutor.

Enfim, enquanto houver jogo artístico, a lição moral que é carregada por detrás do nó narrativo estará sujeita e será igualmente refratada pela interpretação do público junto ao todo que lhe é apresentado. Por esse ângulo de visão, a arte teatral é submetida a um questionamento profundo, pois sua transformação em um instrumento de moralidade, retórico, desafia sua inerente resistência a ser manipulada e de provocar interpretações, assim subtraindo esse gênero artístico do seu poder de gerar por intermédio do seu leitor-espectador infinitos significados.

Gadamer, ao teorizar sobre o método e a cientificidade das disciplinas humanas, contribui para a formação do pressuposto de que o produto artístico é uma fonte inesgotável de produção de sentido. Por essa via, ele argumenta justamente que, se tentarmos compreender completamente essa produção de

sentido, isto é, trazer a obra de arte à identidade do ser, na verdade, a impedimos. Por isso, quando uma peça teatral é manipulada e colocada a serviço da difusão de um conteúdo discursivo – sofrendo tal coação, diga-se assim –, sua fonte de produção de sentido começa a se exaurir. O valor estético é comprometido já que suas fontes de sentido, multidirecionais e fervilhantes, se transformam em meios de persuasão, ou seja, unidirecionais e estéreis, mera retórica, dando cabo de sua capacidade intrínseca de gerar puramente significado autêntico. Em verdade, a riqueza estética da obra está justamente no convite que ela coloca a quem está prestes a experienciá-la, desafiando-o a compreendê-la e a decifrá-la eternamente, ao passo que a primeira permanece sempre de algum modo irrevelável. Logo, esse espírito artístico pulsante é sempre de alguma forma abalado à medida que se tem, de antemão, um propósito delimitado para com aquela produção artística.

Como defende Gadamer, a experiência da obra de arte se dá por meio da vivência de alguém sobre aquele produto artístico, de forma que, dessa fusão de horizontes, decorre o resultado interpretativo, o que torna a obra única e inédita, portanto, ainda que mitigada, valorosa e amplamente capaz de multiplicar esse fenômeno inúmeras vezes conforme for observada e pensada. O discurso das luzes, que pende – quase – unanimemente em favor do valor pedagógico da obra de arte, pode ser contraposto à teoria da experiência e à antimetodologia da abordagem da obra de arte. A despeito do anacronismo, essa comparação contrastiva pode ter seu interesse. Durante o setecentos, do escritor mais conservador ao mais transgressivo, de Voltaire a Diderot e Olympe de Gouges, todos defenderam o uso moralizante da arte. Em especial os dois últimos, aquela, mais no sentido político, e o outro, sobretudo em favor teórico, recorreram à oportunidade de escrita teatral particularmente para defenderem e difundirem alguns de seus pensamentos.

Esse uso do teatro pode ser entendido como uma decorrência tanto da institucionalização do teatro em meados do século XVII quanto uma reação à censura que se fortaleceu entre esse século e o século seguinte. O teatro bem financiado é o teatro patrocinado pelo rei, que, necessariamente, devia entregar uma dramaturgia preocupada culturalmente com a formação de um público

cidadão. Outrossim, em meio a um florescimento contínuo e muito intenso da teatralidade na França, a censura real se estabeleceu e permaneceu por décadas visando a proteger tanto a Comédie-Française quanto a estabilidade política, essa última já muito minada, dos discursos que se faziam ouvir pelos palcos Paris afora. Destarte, tais medidas, acompanhadas de poéticas e manuais sobre como se deve fazer teatro, sedimentaram esse estilo dramatúrgico que confundia ou entrelaçava o belo teatral com a moralização e a representação da virtude. Efetivamente, através da imagem, dos gestos físicos, e da vivência teatral, institucionalizou-se o gênero teatro como um modo importante de se fazer retórica e de racionalizar ao público, justificar, preceitos e valores desejáveis a serem enraizados entre os cidadãos. A compreensão sobre a arte demora, o teatro também, a transformar o entendimento sobre si e a se desatar desse compromisso de querer dizer algo, de dever significar e levar uma mensagem ao público.

Nesse sentido, a experiência artística só pode ser considerada existente junto à presença do elemento do espectador. Assim, esse último não pode ser desconsiderado nem em nome do fortalecimento máximo da interioridade e do valor artístico da obra. De Aristóteles às teorias sobre o teatro pós-Boileau, a consideração do espectador para a elaboração de uma poética teatral é desde sempre presente. Entretanto, a forma como esse terceiro fator constituinte do fenômeno teatral interfere na poética e como se realiza a comunhão entre palco e público são drasticamente diferentes.

O sucesso e a classificação de boa peça são conferidos a espetáculos que dão ao público algo a ganhar. Ora, todas essas considerações que então passam a compor a própria estética teatral deslocam a literariedade da dramaturgia de si mesma para uma relação centralmente utilitária com seus públicos. Isso faz com que esse modelo artístico, que relega o valor da obra para fora dela, possa ser pensado, hoje, pelo mesmo termo, ou seja, como arte utilitária. É importante manter em mente que a divisão entre arte útil e arte não útil, a saber, que encontra seu valor e autonomia em si mesma, não é uma distinção ou classificações pensadas no século XVIII.

Imaginada uma balança na qual se ponderam e se contrapesam o espírito artístico e as vantagens que a arte pode gerar ao espectador, é nítida e salta

aos olhos, como demonstrado, uma discrepância entre as formas de equilibrar a totalidade estética da obra artística no que diz respeito à vazão de espírito e de pedagogia que se dá ao texto por parte dos trágicos clássicos e pelos dramaturgos do século XVIII. Entretanto, isso só é percebido de fato nesses termos, a saber, em que se distinguem belo, instrução e moralidade, na França, no século XIX, junto a uma arte insurgente e altamente subversiva.[265] Filosoficamente, a ideia de Estética como um domínio filosófico dedicado à arte e ao belo, dotado de maior autonomia e capacidade para abordar a arte de forma independente de outros compromissos, ainda estava em desenvolvimento e havia sido recentemente cunhada no século anterior.[266] Todavia, teoricamente, ao longo da história do pensamento alemão, entre o setecentos e o oitocentos, é possível identificar um passo importante rumo a essa separação da arte de suas adjacências utilitárias na obra de Schiller (1759-1805), ainda, portanto, no século XVIII. O também dramaturgo demonstra ter compreendido essa disfunção hierárquica no tocante ao trabalho do texto teatral, elaborando sua defesa do espírito da obra de arte contra a utilidade e o mercado. Schiller diz isso nas seguintes palavras:

> A utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos. Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Até o espírito de investigação filosófica arranca, uma a uma, as

[265] Essa ruptura entre belo e moralidade, ou decoro, é muito visível e se tornou emblemática na obra de Charles Baudelaire (1821-1867), a propósito.

[266] O termo "estética", como entendido nos moldes contemporâneos e, não obstante, até empregado em análises aplicadas a obras e concepções situadas em épocas anteriores ao século XIX, não estava, na verdade, presente no contexto francês do século XVIII. A sua introdução e desenvolvimento devem-se principalmente a Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filósofo alemão, quem de fato cunhou o termo "estética", cuja aparição se deu em primeiro lugar em *Meditações filosóficas sobre as questões da obra poética* (1735), estudo em que o autor busca afirmar a Estética enquanto ciência e também como um domínio distinto de investigação aplicado à beleza e à arte. A Estética, assim, enquanto campo de estudo, amadureceu gradualmente ao longo dos séculos XVIII e XIX. Baumgarten, ao utilizar tal termo, buscava criar uma ciência que explorasse a apreciação sensorial, estendendo o estudo da filosofia para além dos conceitos puramente racionais. Embora sua abordagem tenha sido inicialmente influente, o pleno desenvolvimento do campo ocorreu com a contribuição de filósofos posteriores, como Immanuel Kant (1724-1804), que trabalhou sobre as ideias de Baumgarten e estabeleceu as bases da Estética moderna em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). (Cf. JIMENEZ, M. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Gallimard, 1997.)

> províncias da imaginação, e as fronteiras da arte vão-se estreitando à medida que a ciência amplia as suas.[267]

Da forma colocada, o poeta alemão, além de mostrar ter entendido o esvaziamento do espírito artístico junto à idolatria da utilidade na arte, opõe a imaginação e a racionalidade, bem como se a ciência atuasse de forma contrária ao espírito artístico, limitando-o. De fato, segundo ele, o rigor da racionalidade parece exercer uma posição de autoridade e de repressão em direção à riqueza e à potencial amplitude que a imaginação pode ofertar à obra se aplicada ao domínio da produção de arte. Indiretamente, Schiller enlaça a imaginação ao espírito da obra e, pois, ao que pode fazer surtir valor artístico. Em contrapartida, a racionalidade e a ciência estão atadas de maneira a não apenas dar forma e gênero às obras, mas a aplicar limites e tolher o espírito artístico.

A defesa de Schiller contra a submissão da arte à utilidade é fundamental para compreender a transformação do teatro ao longo do século XVIII e suas implicações no século XIX, mas ela surge em um momento – na virada do século – em que o teor utilitário e mercadológico do produto artístico já se exacerbava. Assim que o teatro burguês se consolida de uma vez por todas, o público assume um papel mais decisivo, fazendo com que o espetáculo não apenas aspire à sua própria realização estética, mas se volte cada vez mais para a função pedagógica e moralizadora.

Se, por um lado, o teatro do século XVIII começa a experimentar uma transição que lhe atribui uma missão moralizante, a sua tensão com o universo mercadológico também se expande, com a mercantilização cada vez mais presente. A ideia de que o teatro deveria instruir e formar virtudes civis, ao invés de apenas encenar sua própria verdade estética, redefine a relação entre o público e o espetáculo, colocando novos desafios para a hierarquia de valores artísticos. Nesse sentido, a crescente influência do gosto do público não apenas subverte a autonomia da obra, mas também coloca em xeque o papel do texto dramático frente ao processo cênico.

---

[267] SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 22 (Carta II).

3.5. Texto e processo cênico: uma hierarquia

No que tange ao gênero sério, do teatro burguês, mesmo que esse modelo tenha alguma herança de um teatro dito nobre, sem intenções alheias à própria realização da peça, tudo muda a partir do momento em que o espectador passa a ter poder de decisão sobre a forma como recebe o espetáculo teatral. O primeiro efeito disso é que justamente todos os frutos desejáveis, porém secundários, aqueles mesmos pensados junto ao espetáculo ático, passam a ser de primeira importância. Então, o teatro torna-se, antes de mais nada, uma fonte de produção de cultura e conhecimento, cujos sentidos são postos em função da sua utilidade para formar cidadãos virtuosos.

Em um primeiro momento, esse ganho de autonomia perante os padrinhos da arte pode ter significado maior independência para produzir textos teatrais. Todavia, essa inédita liberdade não durou tanto tempo e os dramaturgos se viram logo em seguida postos em função de outro sujeito. Destarte, essa questão do financiamento pela venda de entradas terá, doravante, um papel de forma geral fundamental para a viabilização das peças nos palcos da Europa, o que coloca o público em outro patamar, uma vez que é ele então quem passa a ditar quanto tempo e se a peça irá a cartaz. Assim que é consolidado o público e essa associação direta entre quantidade de espectadores pagantes e sucesso do espetáculo, forma-se, por consequência, uma série de etapas nas quais seus atores e diretores embarcam com o objetivo de tentar prever pelo texto e pelo modo de atuação a serem propostos a recepção da obra e a exequibilidade da peça, executando, a seguir, séries de adequações ou revisões, que muitas vezes acabaram desfigurando os textos de sua singularidade. Tais obstáculos, melhor dizendo, que os textos teatrais ao longo do setecentos devem ultrapassar até poderem ganhar o palco incluem ser aprovados pela censura real, pela direção teatral do palco onde se pretende encenar a peça, na leitura do texto pelos atores, e, por fim, pelo público de fato. Esse último é particularmente crucial inclusive *a posteriori* para que as trupes ou os dramaturgos constituam seu nome e prestígio na cena.[268]

[268] Um exemplo historicamente emblemático nesse sentido é o caso de Beaumarchais (1732-1799) com a sua ópera *Le Barbier de Séville*. O dramaturgo apresentou o texto à leitura e apreciação do

Tanto antes do enfraquecimento da censura institucional quanto depois, os atores e diretores de teatro concentravam neles mesmos o controle das funções cênicas e financeiras dos teatros onde trabalhavam, sendo, diga-se assim, sócios de seus palcos. Embora essa seja uma condição que tenha apenas nascido no século XVIII e se instaurado de forma mais visível no século seguinte, o direito ao lucro de um espetáculo de sucesso e a responsabilidade pelo ônus do prejuízo de uma peça mal-recebida já se implantavam enquanto preocupação e, portanto, critério de seleção para a determinação da agenda de apresentações.[269]

Nesse sentido, a queda da censura real marca dois momentos distintos quanto a esse compromisso financeiro por parte dos atores franceses. Inicialmente, com o patrocínio da coroa e a interdição de representação por parte de outros teatros, tal preocupação era praticamente inexistente, já que muitas peças eram sobretudo encomendadas e o pagamento do expediente era garantido pela coroa. Dessa forma, em termos de hierarquia, processo cênico empregado priorizava antes de tudo o gosto do rei e depois o desejo e a expressão artística do dramaturgo e dos atores. Entretanto, à medida que a instituição real se enfraqueceu e o público urbano se consolidou, a concorrência teatral emergiu e tornou-se também um problema. Por conseguinte, os atores e diretores foram levados a considerar o gosto popular como elemento fundamental para garantir a sobrevivência financeira do teatro. Contudo, essa preocupação ainda não dominava completamente o século XVIII. O que reina nesse período por parte das organizações teatrais é uma espécie de ponderação entre o lucro e o prejuízo à medida que os diretores e atores pudessem ao mesmo tempo fazer receita com certas peças e arriscar mais com outras. Esse panorama evoluiria, de fato, para um mercado teatral pleno no final do século XIX, no qual a obra cênica seria compreendida prioritariamente como um produto. Entretanto, desde que atores e

---

teatro italiano em Paris primeiramente em 1772, que o rejeitou. A peça só foi efetivamente levada a palco três anos depois na Comédie-Française, após passar por censura real, ser alterada em ritmo, ter trechos cortados, alongados, com a duração de cada ato modificada, entre outras alterações. (DE LOMÉNIE, L. Beaumarchais, sa vie, ses écrits et son temps. VII. Le Barbier de Séville : Procès avec la Comédie-Française, les auteurs et les acteurs au XVIIIe siècle. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, v. 2, n. 3, 1853, p. 535-587.)

[269] CHARLE, C. *Théâtres en capitales*: Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008, p. 84-85.

diretores se viram liberados, para o bem ou para o mal, da censura e do patrocínio real, a questão financeira passou a conferir-lhes maior poder e autonomia sobre o texto teatral.[270] Enfim, o dramaturgo passa a assumir crescentemente traços de um comerciante que oferece o seu produto, e, depois dessa entrega, já não detém mais quase nenhum direito sobre ele. Portanto, mesmo que de forma pouco drástica, o dramaturgo se encontra nesse momento durante a execução de um parto entre ele e a sua obra artística.

Todos esses processos tomados em conta por parte do autor que envolvem, evidentemente, a consideração pelo gosto tanto dos atores quanto do público, minam o poder inovador estético da produção teatral. Isto é, a produção do texto e a sua encenação teatral são postos em função de tantos coeficientes que sua originalidade e seu valor artístico acabam sendo perdidos em certa medida ao longo desse percurso. Diderot, mesmo gozando da liberdade e do prestígio de seu nome para escrever suas peças ao seu grado, ele mesmo viu seu texto ser revisado e rearranjado durante o trajeto da dramaturgia desde a pena até o palco.[271] O caso de Olympe de Gouges se impõe como um exemplo ainda mais grave, pois os processos avaliativos, além de terem muitas vezes simplesmente rejeitado a sua produção, requereram que a escritora fizesse inúmeros rodeios e movimentações políticas até que sua peça pudesse ser encenada.

Efetivamente, acontece que essa metodologia empregada para preparar e levar o manuscrito do autor até o palco implica uma inversão de sentido no que diz respeito à relação entre público, ator e texto teatral, isto é, em vez de os dois primeiros se colocarem e serem considerados após o texto teatral, de forma

---

[270] *Ibid.*, p. 55.

[271] São vários os registros de queixas de Diderot no que se refere à forma como suas duas peças chegaram a ser encenadas e à discrepância final entre os textos originais para aqueles que embasaram a atuação de fato. Quanto a isso, destaca-se a correspondência que o filósofo tem com Mme. Riccoboni, que apresenta e explica a resistência de sua classe ao seu estilo teatral sedento pela inovação (RICCOBONI, M-J. *Carta a Diderot*. In DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 151-152). E vale também sublinhar o desabafo do escritor a Voltaire, também em correspondência (Carta de 26 de fevereiro de 1761, Paris, enumerada XXVI), em que o primeiro lamenta as adaptações que aplicaram ao seu texto sem a sua concordância (DIDEROT, D. *Oeuvres complètes de Diderot* : revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique. Paris: Garnier frères, 1876, p. 461).

puramente contemplativa em relação a ele, o gosto popular e a trupe se antepõem e coagem então o próprio texto a se adaptar a essa nova hierarquia. Trata-se de uma série de operações que formaram a praxe do universo artístico do século XVIII – e que permaneceram desde então –, mas que são dispostas de forma a trazer prejuízo à obra de arte em benefício da facilitação do ofício do ator e da garantia do agrado ao espectador, mesmo que o todo final signifique, de alguma forma, a homogeneização da cena artística ao redor do estilo de um seleto grupo de atores.

Como se não fosse o bastante em questão de danos ao espírito da obra, o que é majoritariamente prejudicial à vitalidade do espetáculo e do texto teatral é realmente quando há a infiltração do dever de moralizar e atender a demandas e expectativas de terceiros para dentro da estética dramatúrgica, de maneira que nem ela mesma se salvaguarde do processo adaptativo com o qual ela porventura venha a se deparar. Com efeito, a consolidação de uma fórmula teatral que incorpora para dentro da poética a intenção de gerar consequências externas, alheias à própria experiência artística, resulta, por fim, na alteração do conceito de belo artístico. Assim sendo, esse novo entendimento sobre como um produto artístico deve se compor e quais efeitos ele deve provocar para ser belo, paradoxalmente, esvazia a obra da arte que lhe é intrínseca. Em última análise, cria-se um belo na arte que é cada vez menos artístico, um texto cujo espírito é hesitante e se expressa a duras penas. Em suma, a afirmação do belo nas produções literárias e nas encenações passa a depender de elementos e utilidades que não têm, por si, qualquer compromisso com a arte.

Seja com Georges Lillo na Inglaterra ou com Diderot, na França, o século XVIII traz consigo uma onda revisora de preceitos teatrais clássicos, entre eles, a cláusula de estamento social de Aristóteles. O filósofo francês, no entanto, se deparou com uma barreira mais forte do que Lillo ao repensar o decoro teatral, já que, no hexágono, de forma mais acentuada, viveu-se, com as composições de Molière, Racine e Corneille, uma gramática teatral de muito sucesso que se sedimentou e que se perpetuou até o setecentos. Entretanto, as cláusulas Aristotélicas formadoras do rígido modelo da tragédia, mesmo que de modo mais sutil, passaram por uma releitura que resultou na especificidade dos poetas clássicos franceses. O mesmo Corneille que obteve muito sucesso com a cláusula

de estamento social, tendo representado a alta nobreza, também a questionou. Na dedicatória da peça *Don Sanche d'Aragon*, o poeta arrisca defender uma comédia heroica, ou seja, uma transgressão à fórmula que postulava que a comédia retrata personagens baixos e a tragédia personagens nobres.

Contudo, o que Aristóteles não considerava à sua época é que haveria, como houve no século de Diderot, uma disrupção dos limites entre classes sociais, da qual decorreu uma menor verticalidade hierárquica entre pessoas e uma maior abrangência da cidadania. Os contextos urbanos da Europa nos séculos XVII e XVIII correspondem a uma organização social muito distinta daquela experienciada nas pólis gregas. Assim, contando com o afastamento de uma e outra ordem político-social tanto de tempo quanto de organização, os seus respectivos modelos teatrais, que tinham no público um importante elemento a ser considerado para pensar o esqueleto da composição, não poderiam ser precisamente os mesmos. No que se refere ao seiscentos, mesmo que Racine e Corneille tenham se dedicado a compor tragédias retratando nobres e posições de prestígio e destaque social, diferentemente dos greco-latinos, não houve um apego mitológico e o mesmo devotamento às deidades como antes. Mais à frente, no setecentos, as diferenças são tanto mais nítidas quanto mais impactantes. Nesses cem anos que sucederam o século anterior, o teatro francês se viu ser moldado por uma querela de representação burguesa e por uma tradição de pedagogia no teatro, que fora estabelecida de forma externa ao próprio desejo poético, isto é, de fora para dentro do universo artístico, da coroa como instituição de educação para o público geral, sendo a arte vítima desse processo.

Ao contrário do período grego clássico, a delimitação de classes se viu enfraquecida, sendo causa de uma indistinção social e o próprio produto de uma crise institucional que rendeu a marcha à revolução de 1789. O transtorno político adentrou de forma mais e menos sutil a cena francesa. Pelo literário propriamente, em primeiro lugar, isso se deu pelos personagens representados. Viu-se os grandes heróis e figuras próximas aos deuses serem de vez abandonados. Em segundo, de forma mais interna, como é o caso de Olympe de Gouges, a filosofia e a política entraram em cena para pautar questões que lhe eram importantes e particulares

aos debates do momento e que provocaram amiúde polêmica entre o público e entre os atores.

Esteticamente, ao cabo de todas essas transformações, forma-se, teoricamente, um paradoxo no que concerne o público. O espectador, que ganha paulatinamente maior lugar de importância no processo cênico desde a redação dramatúrgica até a *mise en scène* entre os séculos XVII e XVIII, é parte constituinte de influência direta na feição teatral final que o setecentos assume junto ao gênero sério. Entretanto, é ele mesmo, o espectador, enquanto elemento fundamental para a estruturação da dinâmica tripé do espetáculo, drama, ação e interlocutor, que destrói a riqueza estética proveniente e herdada dos séculos anteriores. Tal como em um gesto egóico e burguês, o público rouba para si o espírito trágico e a alma artística da cena em nome de se ver representado e ter algo a ganhar com isso.

Manifestamente empurrada por longos monólogos afetados sentimentalmente, sobra pouco da estética literária dramática quando esta é levada à guerra tendo que disputar o mesmo território textual contra a retórica, a falta de sutiliza, e a previsibilidade do moralismo. O teor repetitivo e a desconexão com o interlocutor, que envelhece com o passar dos séculos, sufocam o já ofuscado brilho do espetáculo dramático sério enquanto aquele do século XVII ainda é lembrado. Se a estética do século anterior ao de Diderot ainda sobrevive nos dias de hoje é porque tais textos ainda não foram exauridos em sua fonte de produção de sentido, pois, à sua época, não tiveram suas formas tão subordinadas à virtude, à pedagogia ou ao final feliz.

Por mais que esse esfacelamento se dê de forma indireta e um tanto quanto inconsciente, é claro, por parte do espectador, é em grande parte em prol de seu desejo e de seu dinheiro sobretudo que o drama burguês se perfaz um gênero moralizador e marasmático. Enfim, muito embora poucas das obras dos dramaturgos setecentistas tenham se salvado diante do esquecimento do tempo, principalmente em comparação aos escritores do século antecessor, o século XVIII concluiu-se em termos teatrais como um ponto central de passagem para que novos passos em direção de uma estética menos agrilhoada fosse desenvolvida.

« Que ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions »

(Diderot)

Parte II: *O filho* ou a filha? Denis Diderot e Olympe de Gouges

Agora, feitos desenvolvimentos históricos e teóricos a respeito do teatro do século XVIII, tomando em conta para esse debate suas influências, elaborando alguns de seus conceitos mais importantes, é possível carregar esse arcabouço para a análise efetiva de um texto dramático de Olympe de Gouges. Assim, é possível visualizar como a autora se enquadra e se diferencia perante os demais dramaturgos. Embora o estudo proposto nessa tese não seja de teor comparativo, poder-se-á, de maneira sutil, notar aproximações de gênero e distinções poéticas do texto de Olympe de Gouges com relação ao de Diderot, cuja peça também será posta em análise em seguida junto a uma breve exploração da sua poética.

O desenvolvimento de reflexões a respeito dos textos do escritor nascido em 1713 ao lado do estudo da dramaturgia da escritora nascida em 1748 também corrobora e ajuda a ilustrar o escalonamento do fervor vivido em tal momento histórico e a decorrente aceleração no que se refere a alterações artísticas, cênicas e dramatúrgicas. Isto é, o filósofo nascido trinta e cinco anos antes da escritora, por mais que a questão do seu pioneirismo já tenha se mostrado polêmica teoricamente, parece ter trilhado o gênero sério, movendo forças para que ele se estabelecesse e pudesse ser aplicado para além da dramaturgia, cenicamente.

Por outro lado, à altura das produções de Olympe de Gouges, a escritora não parece ter quisto ser inovadora em termos de gênero teatral. Talvez, o caso seja justamente o inverso, o que a ativista almejara em questão de modelo de dramaturgia seja, na verdade, enquadrar-se nas formas vigentes, *vide* o caso da peça *Molière chez Ninon*, ao longo da qual a dramaturga não mediu esforços para agradar os atores da Comédie-Française. Por conseguinte, o que é importante pontuar é que, procurando enquadrar suas produções no modelo poético vigente,

Olympe de Gouges não entregou à leitura e à representação peças trágicas de fato, apenas comédias com balé ou dramas sérios, tal é o caso de *Zamor e Mirza*. Enfim, o que isso parece demonstrar é que, justamente, os vinte e poucos anos que separam as composições de Diderot e de Olympe foi o tempo que o gênero intermediário precisou para se estabelecer como uma forma viável de dramaturgia, diga-se assim, com aceitabilidade por parte dos atores e líderes de teatro na França.

Visto sob outra perspectiva, não se pode deixar de cogitar que o fato de Olympe de Gouges não ter se dado a pensar os gêneros teatrais tão diretamente como Diderot o fez não esteja atrelado mais uma vez, mesmo que indiretamente, à questão do sexo feminino da escritora. Se o percurso de Denis Diderot até a obtenção do seu renome e prestígio intelectual foi sobretudo fluido devido em boa parte ao seu trajeto de estudos, contando com educação jesuítica e sua formação na Universidade de Paris; Olympe de Gouges foi obrigada a se colocar e requerer seu reconhecimento por caminhos muito mais tortuosos. Portanto, o que se pode concluir a esse respeito é que Diderot se cacifou teórica e filosoficamente de maneira formalizada diante da sociedade geral e intelectual a ponto a se colocar em condições de questionar vigências e praxes de sua época. Por outro lado, no que se refere à escritora, diante da emergência política e humanitária, o seu direto envolvimento em ambas as causas parece tê-la impedido de levar sua filosofia para campos mais estéticos e particulares do âmbito artístico. O que ela fez, isso sim, foi mobilizar as suas leituras e as ideias que permearam o seu meio à sua maneira, daí construindo seu próprio estilo e sua própria filosofia, não obstante, sem questionar de forma mais elaborada particularidades estéticas e ou estilísticas de produções dramatúrgicas alheias.

Assim sendo, é muito clara a distinção entre essas duas importantes figuras da dramaturgia do século XVIII, a ponto de poderem ser julgadas até mesmo incomparáveis. Todavia, reuni-las em um mesmo espaço de reflexão pode ter seu interesse. Antes de mais nada, o cotejo das peças e anexos teóricos de Diderot junto às de Olympe de Gouges faz com que se ressaltem, de um e de outro, seus aspectos éticos e estéticos. No que diz respeito à escritora, o olhar às produções dramatúrgicas de Diderot fortalece sua entrega política e seu desejo de fazer com

que seus diálogos e personagens traduzam o seu envolvimento e seu desejo de moralização cidadã, ao passo que também pode salientar o enquadramento estético do seu texto, isto é, proporcionar uma leitura direcionada à observar com maior cuidado a didascália, o ambiente de cena e a construção dos personagens em termos de verdade, aspectos tão prezados pelo filósofo autor de *Le fils naturel*.

Pelo lado contrário, ler a obra de Diderot, muito em particular suas peças, após uma imersão na vida e na obra de Olympe proporciona a ciência de que o escritor não apenas tem uma escrita que se dá mais à estética do que à ética, mas também ilumina a noção de que o posicionamento do filósofo no que diz respeito a esse último âmbito se dá em outra esfera. Com efeito, fica enfatizado que o escritor da *Enciclopédia* não se dedicou a pensar as movimentações sociais e crescente efervescência em seu tempo, mas sim algo ao mesmo tempo tanto mais universal quanto mais particular do ser humano. Distante de temas como a reivindicação de diretos de cidadania, o pensador tece em seus diálogos debates sobre as virtudes inatas do ser humano, os vícios e as paixões da alma, sempre ambientados longe do espaço público. Factualmente, muito ao inverso disso, o ambiente de ação de todas suas tramas sempre é o espaço de maior intimidade de interação humana, quartos e salas de estar.

Em suma, em um século em que reinaram fórmulas dramatúrgicas e em que o texto teatral foi visto como um método para se alcançar a demonstração política ou conceitual de ideias, o teatro de Diderot acaba oferecendo ao leitor/espectador apenas, diga-se assim, moldes de encenação e dramaturgia inovadores, contudo, absolutamente nulos de ambiguidades e estranhamentos literários que, aos olhos hodiernos, são recursos valiosíssimos para o enriquecimento estético-poético das produções artísticas baseadas na escrita. Nesse sentido, em termos de literatura do texto teatral, sobra, para além disso, de maneira mais visível, os valores defendidos e a verdade humana tão cara a Diderot que é posta em cena. Entretanto, como poderá ser observado a seguir nos excertos citados e com a análise da peça escolhida, essa ética universal humana e esses preceitos que Diderot põe à prova junto a seus personagens são, em primeira leitura, fastidiosos, pois, em nosso século, trata-se de intrigas já muito exploradas e agora entendidas como questões resolvidas. Salvo em gêneros muito específicos

da contemporaneidade, como a novela televisiva, a questão da traição, da fuga com um amor a despeito do casamento pretendido pela família conservadora, o transviamento de um filho, a problemática de um triângulo amoroso, o dilema entre o dinheiro e a paixão, são exemplos de assuntos que então acabaram ficando apartados dos palcos do nosso tempo. Para além disso, a maneira como essas temáticas são colocadas em jogo também se tornariam um problema para a manutenção do interesse de um eventual leitor moderno. O que ocorre é que, afora o mal envelhecimento dos assuntos pautados, essas peças setecentistas, entre as quais se incluem as de Diderot, carregam junto às suas temáticas resoluções moralizantes, com claras tentativas de oferecer uma lição de moral ao fechar das cortinas, o que soa ao espectador mais atual como uma advertência um tanto repetida quanto antiquada e desatualizada, que não encontra mais seu lugar em debate da nossa sociedade.

Se esse é o teor dos textos dramáticos de Diderot que ressalta nos dias de hoje, ao refletirmos sobre o interesse dramático das produções de Olympe de Gouges, em especial no que diz respeito à peça *Zamor et Mirza*, notar-se-á pragmaticamente o inverso. A escritora escolhe levar a palco e aos diálogos questões, muito embora vivamente revolucionárias em seu século, isto é, cerca de 300 anos do tempo atual, que ainda se mostrariam vivas e dignas de discussão para aquele mesmo leitor. A cidadania da mulher, a ocupação do espaço público e a humanidade do povo negro continuam sendo pautas correntes e estudadas mesmo três séculos depois. Por isso, ainda que a escritora também utilize a dramaturgia como método de convencimento, com lição de moral e direcionamento do espectador/leitor pelo prefácio explicativo, o texto de Olympe se distingue.

Quanto à representação da filosofia da escritora em teatro, a produção dramatúrgica dela também pode parecer mais interessante em comparação com a de Diderot. Isso se deve em partes à falta de clareza que se tem das filiações da escritora. Sabe-se, é verdade, que a ativista procurou dialogar fortemente com Rousseau e Montesquieu, cujas obras parece ter lido; e, literária e socialmente, sabe-se também que a escritora tentou se espelhar em Ninon de Lenclos e se inspirou em grandes autores de forma geral. Entretanto, apesar de as referências

às ideias de Rousseau serem quase sempre claras ao longo dos seus textos e peças, não muito mais do que isso é visível em primeira leitura. O fato de Olympe não ter legado um ensaio teórico-literário colabora para que haja certa amplitude de interpretação no que diz respeito aos efeitos estéticos implementados por ela ao longo das tramas que compôs.

Capítulo IV: A poética de Diderot

4.1. O teatro como aplicação de filosofia

A poética de Diderot se desdobra a partir de uma formulação que encapsula a filosofia dele mesmo, um proeminente representante do Iluminismo. Diderot, além de ser um filósofo de destaque, era uma figura familiarizada com as camadas mais elevadas da sociedade. No entanto, no campo literário e teatral, o que o diferencia de outros grandes nomes, como Voltaire, é sua constante disposição – e pretensão – em estar à frente de seu tempo, demonstrando um desejo insaciável por novidades e reformas. Este apetite por mudanças abrange, de forma particular, conceitos estéticos que ele mesmo desenvolveu como filósofo.

Diderot, ativamente inserido no contexto do século XVIII, não apenas absorveu e desenvolveu o próprio Iluminismo, mas também aplicou as ideias decorrentes desse veio filosófico de maneira inovadora à sua abordagem da arte e da literatura, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da teoria estética e da crítica literária. Sua poética não é apenas um reflexo de sua filosofia, mas também uma expressão de seu compromisso em desafiar as normas estabelecidas e promover uma visão mais progressista da arte e da cultura. Diga-se progressista, pois o filósofo de fato toma parte em prol do moderno diante do impasse da querela dos antigos e dos modernos, o que significa livrar radicalmente o teatro do academicismo e da prisão dos gostos e das regras impostas, que, por mais de um século, deram forma a um teatro voltado à corte e à aristocracia.

Biograficamente, à altura da publicação de sua obra teatral, Diderot ainda se iniciava no que seria um longo percurso de escrita ficcional, tendo apenas publicado, antes de 1754 – ano em que teria escrito a primeira peça, *Le fils naturel* –, o romance *Les bijoux indiscrets*, em 1748, aos 35 anos. Entretanto, para muito além da escrita poética, Diderot se desenvolveu desde o início de sua carreira como polígrafo, tendo se dedicado às mais diversas áreas da arte e das ciências. Assim, em 1757, data da publicação do conjunto d'*O filho natural,* que soma a peça e seu anexo teórico, o escritor já havia começado a publicação da *Enciclopédia*, como também já havia publicado uma série de ensaios filosóficos, como as cartas *Lettre sur les sourds et muets* (1751) e *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui*

voient (1749), nas quais podem ser encontrados conceitos e princípios importantes que permeiam toda a sua obra, como a utilidade pedagógica e a importância do empirismo na percepção do mundo.

Mesmo que no legado de Diderot, com algum esforço, possa ser encontrada alguma linearidade, de modo a ser possível estabelecer fases no seu percurso, uma vez que há períodos em que o pensador se dedicou mais a escrever teatro; outro, filosofia; outro, crítica de arte; o que se nota, ao mesmo tempo, é que Diderot nunca de fato estabeleceu grandes separações entre os gêneros, mas, muito pelo contrário, os convergiu e os tencionou. Realmente, não raro, encontram-se em sua obra textos filosóficos e ensaios imbuídos de teatralidade – tal é o caso do *Paradoxe sur le comédien* (escrito entre 1773 e 1777, porém de publicação póstuma, 1830) –, crítica de arte com diálogos, como é o caso da *Promenade Vernet* nos Salões de 1767; bem como desenvolvimentos que supostamente deveriam ser puramente descritivos, tal como a própria *Enciclopédia*, mas que contêm vestígios de crítica e apreciação filosófica, tal é o caso do verbete "Tragédia", por exemplo, em que o filósofo faz uma avaliação do estilo trágico de diversos trágicos e dramaturgos. Assim, o tensionamento e a vanguarda de gênero é certamente uma marca especial do pensamento e escrita diderotianos.

Destarte, parece ter sido verdadeiramente no teatro que Diderot tenha expressado essa característica de forma mais arriscada e manifesta. Isso pode ser talvez explicado por que o teatro enquanto espetáculo é o que melhor reúne tanto o domínio do literário quanto o domínio artístico espacial, possibilitando dar vazão, de uma só vez, a múltiplas formas de expressão artística, harmonizando a expressão sonora, literária, plástica e cênica. Efetivamente, o teatro de Diderot se dá enquanto gênero como um modo avidamente apropriador, que toma para si e lança mão de recursos até então pouco solicitados por dramaturgos. O gestual, a música e o pictórico, o cenário, exercem em seu espetáculo, segundo Diderot, um papel fundamental.[272]

[272] No *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), Diderot dedica partes de seu texto teórico a cada um desses elementos, os quais contam com seus respectivos subtítulos. No que diz respeito à

Esse todo que forma a estética teatral de Diderot se embasa numa dinâmica entre a aplicabilidade e a tradução da sua filosofia iluminista no teatro; e, de outro lado, na negação e no desejo subsequente de promover uma reforma profunda em preceitos muito conhecidos provenientes do século anterior e na leitura dos clássicos, vistos por Diderot como modos desgastados e já descolados da utilidade, sem interesse. Entretanto, apesar dessa complexidade, há grandes chaves que amarram o edifício filosófico artístico de Diderot e que ensejam seus conceitos mais importantes em teatro, como a noção de quadro e pantomima. Definitivamente, a estética de Diderot está intimamente atada à sua noção de verdade e natureza humana.

Revisitar o conceito de verdade, como proposto por Diderot, significa reformular a concepção que prevaleceu durante os séculos XVII e XVIII, especialmente ao deslocar a verdade humana das categorias clássicas da filosofia platônica e aristotélica. Embora Aristóteles tenha se afastado de Platão ao trazer o princípio de verificação da verdade para o mundo concreto e empírico, a noção de verdade humana, tal como ela é trabalhada na própria obra aristotélica, parece ainda de alguma forma atrelada a princípios idealistas distantes das contingências terrestres. Efetivamente, em se tratando da tragédia da forma como é tratada n'*A poética*, esse gênero literário aparenta ser ressalvado das falibilidades dos homens comuns, bem como se, não obstante a filosofia lógica de Aristóteles tenha se reformado do platonismo, suas concepções estéticas, carregadas de um senso de verdade transcendental, não acompanharam a mesma retificação. Em verdade, Aristóteles, em sua obra, em momento algum dá a entender que discorre sobre estética, ou melhor dizendo, em termos mais síncronos, sobre o que é belo ou não. Entretanto, ao afirmar o que e como deve ser uma tragédia e em especial no trecho em que se distingue o poeta do historiador, ele nos instiga hoje a pensar na formação de um critério estético para o gênero trágico.[273]

---

música, Diderot junto a Dorval faz um desenvolvimento sobre o seu aproveitamento e sua importância no final das *Conversas* entre Dorval e "Eu".

[273] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 97, verso 1451b.

Ora, a defesa de que o poeta deve narrar o geral e não o particular, isto é, deve contar o possível e não o ocorrido, parece sugerir que o poeta deve priorizar o que é normativamente inteligível, aquilo que segue uma certa ordem e pode ser compreendido pela razão. O real, por outro lado, ou o que realmente aconteceu, é muitas vezes contingente, desprovido de uma forma inteligível e fruto do acaso. Nesse sentido, o possível se apresenta como algo mais coeso e apto a ser representado na tragédia, enquanto o particular ou ocorrido tende a ser informe e menos adequado à construção poética. Assim, à medida em que se aplicam as cláusulas aristotélicas, seja a do estamento social ou a que estabelece o poeta como um agente avesso à contingencialidade da vida, a tragédia fica a salvo dos seres humanos vulgares e, desta forma observados, desinteressantes, em nome de um benefício dedutivamente estético.

Em meados do século XVIII, Diderot, inversamente, alcança o importante passo de delinear as discrepâncias entre a verdade representada artisticamente e a verdade pensada enquanto senso comum. Desta forma, o escritor propõe um alinhamento da estética teatral com essa última. Desenvolver uma estética com essa nova base e fazê-la funcionar aplicada a uma obra de arte é um desafio. Ao lidar com uma verdade relativamente menos bela, já que ela se encontra mais próxima à realidade da vida e da natureza cotidianas, o belo enquanto idealização fica, por consequência, mais distante.

É verdade, porém, que os poetas do século XVII já demonstravam, antes de Diderot, a percepção de que a verdade aplicada à representação cênica e à literatura teatral não era condizente à verdade humana da vida hodierna. Isso se nota a partir da preocupação vigente na mesma época no que diz respeito ao decoro e à preservação da cláusula de estamento social no teatro. De outro modo, Molière, ao longo de sua dramaturgia, evidenciou igualmente tal discrepância ao satirizar tanto o decoro como as ditas maneiras aristotélicas em peças como *Les Précieuses ridicules* (1659). Nessa ocasião, a propósito, o poeta evidencia, por meio do ridículo, a diferença que há entre a concretude da vida prática e o preciosismo desejado em torno da maneira de falar e dos recursos estilísticos típicos da poética e da alta sociedade de sua época. Então, Diderot, por sua vez, de maneira mais definitiva e embasada teoricamente, reclama mais fidelidade à

verdade ao estabelecer a sua estética ao longo dos seus ensaios, ao passo que reduz, nesse mesmo processo de estabelecimento teórico, as máscaras de estilo e o decoro que disfarçavam a verdade humana e formavam o modelo poético vigente. Todavia, a poética de Diderot, apesar de muito mais distante da idealidade da tragédia clássica do que a poética do século XVII, não deixa ainda de aplicar filtros à natureza humana no momento de pautar como se deve representá-la cênica e artisticamente.

Ainda que Diderot aproxime a noção de belo para perto da realidade do espectador, ele ainda teve que enfrentar, para além do embasamento teórico, outros aspectos teatrais fundamentais para chegar aonde queria ao termo da encenação, como a colaboração dos atores e do espaço cênico para tanto. Isso significa, por exemplo, dispor de um palco horizontal, semelhante a uma sala de uma casa de família, e convencer os atores a se portarem de acordo com os seus personagens, de maneira mais entregue aos papéis, abandonando a pompa e as posturas típicas do classicismo francês que Diderot queria que ficassem no passado. Isso se ilustra com o famoso trecho em que o escritor valoriza a figura de uma mulher descabelada com relação àquelas enfeitadas e empoadas pouco espelhadas no público. Trecho do *Discurso sobre a poesia dramática* que reproduzo a seguir:

> Uma atriz corajosa acaba de se desfazer das anquinhas, e ninguém o lamentou. E há de ir mais longe, eu garanto. Ah! Se um dia ousar aparecer em cena com toda a nobreza e simplicidade de arranjo que seus papéis reclamam! Digamos mais, com toda a desordem provocada por acontecimentos tão terríveis quanto a morte de um esposo, a perda de um filho e outras catástrofes da cena trágica; se o fizer, como ficarão em torno de uma mulher descabelada, todas essas bonecas empoadas, frisadas, cheias de penduricalhos? Mais cedo ou mais tarde, teriam que se pôr em uníssono. A natureza, a natureza! Não se lhe resiste. É preciso enxotá-la ou sujeitar-se a ela.[274]

Nesse ponto, Diderot mostra-se radicalizado quanto à natureza e à verdade no teatro de forma a uni-las e alçá-las como os únicos e grandes critérios

[274] DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo : Cosac & Naify, 2005, p. 114.

para o belo no teatro. Entretanto, esbarra nos obstáculos mencionados e se deparará com outros desafios importantes que pareceram intransponíveis em seu século, como a própria retratação de uma natureza pura tão simplesmente, sem filtros; um passo a ser dado somente no século seguinte, momento em que a noção de natureza na arte vai ultrapassar a harmonia e a agradabilidade que tinha no século XVIII para tomar feições assustadoras, horríveis e moribundas, ares observáveis muito em particular com Baudelaire (1821-1867).

Enquanto isso, essa noção de verdade e natureza pura que quer Diderot vai continuar parcialmente falseada, seja por conta de outros princípios que se colocarão contrários ao desenvolvimento desses conceitos sobre o palco, como os princípios de aceitabilidade do público, subsequente à pedagogia, e o aprisionamento a algum decoro, que fará com que a crueza e a radicalidade da verdade no palco seja freada na figura da mulher descabelada e na semelhança do palco a uma sala de estar, isso quando sua estética lograr ser abraçada ao máximo pelos atores e por todos aqueles que compõem os processos cênicos que escapam da alçada do dramaturgo. Contudo, além desse impasse prático, não deixa de haver, nesse mesmo sentido, problemas teóricos difíceis que se tensionam nesse modelo poético pretendido pelo filósofo.

A questão teórico-prática, bem destacada por Jean-Jacques Roubine, que se coloca é: a representação no teatro de uma verdade pura do cotidiano, da contingencialidade, e da vida burguesa é interessante e emocionante? Aparentemente, a resposta a que se chega é que não,[275] já que o reflexo puro da verdade, sem nenhum tempero de desconhecido ou de originalidade, parece, antes de mais nada, enfadonho. Isto é, tratar-se-á de muito do mesmo que já é vivido dia após dia. A representação da verdade parece, portanto, requerer mais do que uma ligeira ruptura do decoro do século XVII. A primeira conclusão a que se chega é que a poética que despreza a verossimilhança e que se apega à verdade exige muito mais da dramaturgia para escapar da banalidade.

Para além disso, uma segunda questão que se coloca diante desse edifício teórico-poético de Diderot seria: o que se teria a ganhar com uma

[275] ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 73.

perfectibilidade da representação da verdade sobre o palco em questão de virtude, moralização e pedagogia? Essa indagação se impõe uma vez que, precedentemente aos termos estéticos de verdade, o princípio ético da utilidade do teatro para a moralização é sobressalente aos outros e se coloca em primeiro lugar numa pirâmide de funções a serem tomadas em conta ao dar início à escrita teatral. E, assim, Diderot reserva ao gênero sério, como ponto de partida, poupar o espectador da encenação de vícios em nome do enaltecimento da virtude e do ensinamento de cidadania, relegando os eventuais horrores da trama teatral apenas ao universo do que não aconteceu, mas que poderia acontecer, tudo isso tentando não abandonar o interesse daquele que o lê ou assiste. Trata-se, portanto, de uma tensão entre encenação de virtuosidade e de verdade pura que é insustentável. Por isso, mesmo não medindo esforços para se afastar dos modos teatrais clássicos, aparenta ser inevitável ceder à representação do que é possível, tal como ditava Aristóteles, deixando para trás a verdade e sucumbindo à verossimilhança.

No entanto, é difícil passar por esse contraste entre concepções modernas de Diderot com as de Aristóteles sem distinguir algumas diferenças importantes. O conceito de "possível" que Diderot herda de Aristóteles, observado como tal quase dois milênios depois, se constrói a partir de outra categoria do pensamento. A noção aristotélica de "possível" não se refere à escolha individual ou ao livre-arbítrio, mas à coerência lógica das ações dentro do universo trágico. No contexto de Aristóteles, o possível não é uma questão ética, mas ontológica: refere-se à necessidade lógica das ações dos personagens, que seguem uma ordem e uma estrutura narrativa bem definidas, regidas pela lógica da verossimilhança dentro da tragédia.

Por outro lado, no teatro de Diderot, o possível se aproxima mais de uma escolha moral, em que as ações humanas são julgadas sob a lente da ética e da responsabilidade individual. A tensão, portanto, entre a representação da virtuosidade e da verdade pura se revela mais complexa, pois, ao mesmo tempo em que Diderot se afasta dos modos teatrais clássicos, ele parece inevitavelmente ceder a uma forma de verossimilhança, não no sentido aristotélico de uma necessidade lógica interna à trama, mas em um sentido mais moderno e empírico,

onde as ações humanas são vistas como frutos de escolhas éticas e de consequências práticas. Assim, enquanto Aristóteles concebia o possível como aquilo que, dentro da lógica trágica, necessariamente deve acontecer, Diderot vê o possível como algo que poderia ou não acontecer tão simplesmente, dependendo do julgamento moral dos personagens e do contexto social em que estão inseridos.

Em suma, o filósofo do século XVIII tenta derivar de sua vontade pela verossimilhança e pela verdade – realidade – a quebra de decoro, o que permitiria, de uma só vez, uma resposta quanto à querela dos Antigos e dos Modernos e um avanço estético diante da insuficiência e do engessamento dos parâmetros teatrais do século precedente ao seu. Contudo, isso ainda não basta para que ele chegasse aonde gostaria, pois ele acaba sendo barrado justamente por outros preceitos caros a ele mesmo, notadamente aqueles associados à função ética do teatro e já mencionados anteriormente. Quanto a isso, é possível, por meio de observação histórica, demonstrar que são justamente esses princípios relacionados à ética que impedem a ascensão de uma arte comprometida com a sua própria verdade, já que, no século seguinte, pode-se ver a vaga de uma literatura insurgente que, então, sem comprometimento ético, revela uma natureza sem máscaras, trazendo à tona um inédito e um sublime também no horror que essa mesma natureza oferece ao mundo.[276]

O debate sobre o belo, entretanto, não passa incólume à grande questão filosófica do século das luzes, que dividia o pensamento entre o racionalismo cartesiano e o empirismo inglês, próprio a Hume (1711-1776). A aparente divisão entre o racionalismo e o empirismo toca a estética de forma a travá-la no debate sobre a questão se o belo é objetivo ou se depende da apreensão dos sentidos, e, assim, portanto, do sujeito e da forma como esse último percebe o mundo. Diderot sintetiza essa discussão e dá um encaminhamento a ela no verbete sobre o Belo que escreve à *Enciclopédia*:

> Se pergunto a um arquiteto, diz esse grande homem, por que, tendo elevado uma arcada numa das asas de seu edifício, fez o mesmo com outra, ele me responderá, sem dúvida, que é para que

[276] Sobre isso, ver poemas “Uma carniça” e os intitulados “Spleen” em *As flores do mal*, de Baudelaire, por exemplo.

> os membros de sua arquitetura sejam bem simétricos. Mas por que essa simetria vos parece necessária? "Porque ela me agrada." Mas quem sois vós para vos erigir em árbitro do que deve agradar ou não agradar os homens? E de onde sabeis que a simetria vos agrada? "Estou certo disto, porque as coisas assim dispostas têm decência [decoro], justeza, graça, em suma, porque isto é belo." Muito bem; **isto é belo porque vos agrada? Ou vos agrada porque é belo?** "Sem dúvida, isto agrada porque é belo." Creio nisso como vós.[277]

Assim sendo, Diderot toma a princípio o lado do belo objetivo, de forma a encontrar a beleza com base no seguimento de quesitos que independem do sujeito, os quais ele mesmo menciona logo antes, o decoro, a justeza, a graça, mas também a sincronia, a harmonia entre as partes e a proporcionalidade.[278] Entretanto, por mais que adote esse lado mais racionalista, ele mesmo recorre a Leibniz (1646-1716), outro filósofo importante ao racionalismo, para questionar esses mesmos quesitos, apontando que a proporcionalidade e a simetria entre os lados de algo, seja ele mecanicamente construído pelo homem ou não, são ilusórias, não contêm a mesma quantidade de partes constitutivas exatamente.

Diderot encaminha a discussão sobre o belo de maneira a criticar teorias desenvolvidas por outros filósofos, problematizando tanto aquelas tendenciosas ao empirismo quanto ao racionalismo, ao passo que segue dando pistas sobre a sua perspectiva sobre o assunto. Por conseguinte, o escritor procura excetuar a influência dos sentidos humanos ao estabelecer seu conceito de belo, assim, concluindo que, segundo ele, tudo o que diz respeito ou é apreendido pelo olfato ou pelo paladar fica impossibilitado de ser chamado de belo. Não obstante, Diderot não despreza a plausibilidade dos argumentos dispostos por seus contemporâneos que alinham o belo à dependência da percepção individual. Destarte, esse enciclopedista acaba propondo uma compreensão sobre o belo de alguma forma conciliativa entre os dois lados contrastantes. Isso é feito com a

---

[277] DIDEROT, D; D'ALEMBERT. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Tradução de Maria das Graças de Souza (org.), Pedro Paulo Pimenta (org.), Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 188. Grifo meu.

[278] Sobre isso, logo em seguida, Diderot é ainda mais preciso e diz: "Não se deve reconhecer que, acima de nossos espíritos, há uma certa unidade original, soberana, eterna, perfeita, que é a regra essencial do belo, e que procurais na prática de vossa arte?". *Ibid.*, p. 188-189.

distinção de belo entre duas categorias: belo real e belo relativo. À primeira categoria, Diderot reserva o belo em seu modo absoluto, mais objetivo e visível, primo. À segunda, fica reservado todo objeto detentor de beleza, que, para que tal condição seja afirmada, dependa de aspectos que se situam fora dele, como um quadro que imita a natureza ou um objeto que detém algum quê de belo devido à sua utilidade. O que é importante destacar quanto a esse ponto é que nenhuma peça ou obra de arte, seja ela da música, da literatura ou de outro domínio, pode ser bela exclusivamente por sua utilidade ou pela relatividade de sua beleza tão simplesmente.[279] Isto é, Diderot admite que a relação entre utilidade, forma e beleza é complexa, mas não chega a asseverar que o belo e o útil são contrários ou que tensionam um ao outro.

Enfim, é essa compreensão um tanto quanto complicada teoricamente em termos estéticos que Diderot tentará carregar e aplicar ao teatro e à sua teoria teatral. A ideia de que toda arte relativa – portanto dependente da imitação – torna-se mais bela à medida que chega perto de seu modelo absoluto, quando transportada ao teatro, apresentará problemas, pois, ou condenará a encenação de fato, uma vez que levaria ao fim a própria ilusão que forma o teatro ou, em último caso, entregaria a mais pura mesmice. Parece, enfim, que Diderot não pode, a princípio, dar conta dessa questão, ao passo que não deixou de prezar pela moralização e por uma decência mais básica do que podia ser encenado. Entretanto, mesmo sendo praticamente impossibilitado de escapar da inexpressividade que a verdade da vida enceta no teatro junto ao decoro, Diderot ainda, dentro dessa fórmula, trouxe inovações de gênero ao tentar paradoxalmente atingir tal trivialidade, as quais se traduziram em alguns expedientes teórico-práticos nomeados e conceituados pelo mesmo filósofo.

[279] Um pouco mais adiante da citação feita acima, Diderot diz o seguinte com relação à teoria de Shaftesbury (1671-1713): “O sistema proposto no *Ensaio sobre o mérito e a virtude*, no qual se toma o útil como o único e exclusivo fundamento do belo, é mais defeituoso ainda do que qualquer um dos outros precedentes.” (Ibid., p. 203.)

4.2. Quadro e golpe teatral

A querela do século e o subsequente interesse em atender tanto aos ideais estéticos da corte quanto à necessidade de comover o público em geral refletem-se na teoria teatral de Diderot e estão subjacentes à concepção de quadro e de golpe teatral. Enquanto o golpe teatral remete à peripécia, da fórmula trágica de Aristóteles, e agrada, por isso, ao público aristocrático; o quadro teatral, avessamente ao expediente anterior, é um experimento dramático para tentar pintar com a ação pantomímica uma disposição dos personagens no palco de forma a transparecer e projetar ao público a beleza e a verdade dos sentimentos dos personagens ou do momento retratado. O quadro, segundo Diderot, é a imagem central da cena que o poeta tinha em sua imaginação ao escrever o drama. Ainda segundo o filósofo, o expediente do quadro teatral deve provocar no espectador a sensação de estar diante de uma tela, e essa tela deve ser seguida de outras telas.[280] O que se compreende a partir disso é que cada quadro teatral deve ser carregado de significado por meio da sutileza dos gestos e pelo próprio posicionamento dos personagens, e que isso deve ser o bastante, senão, quase suficiente, para encadear as ações e constituir o fio narrativo da peça. Essa ideia do retrato da verdade íntima do homem, em seu ambiente privado, não corresponde, é claro, ao interesse da tragédia dado por Aristóteles, que pauta a primazia da ação. O interesse do quadro teatral é, assim como é, burguês.

Como a pantomima, por definição, é muda, o que a marca e lhe dá suporte no texto não são as réplicas, mas a indicação teatral. Assim, ao propor que a peça se abstraia do foco no golpe teatral e passe a se concentrar nos quadros, essa alteração, por mais que pareça pontual, acaba implicando numa reforma muito maior de gênero, afetando o texto globalmente, de forma que, por fim, cada elemento constitutivo do drama é também revisto, isto é, a forma de atuar dos atores, a forma de produzir o texto, o foco do enredo e os personagens.

Como já explicitado, por questões de evolução política e adequação social, os personagens retratados na última metade do século XVIII são severamente distintos daqueles típicos do século XVII ou do período clássico. No

[280] DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo : Cosac & Naify, 2005, p. 122.

entanto, muito para além de modificações na atuação, o quadro teatral, como uma das decorrências do remodelamento mencionado e da aplicação do desejo do deslocamento do foco do drama da ação para o lado ético, acarretará revisões no modelo teatral até então vigente, algumas mais sutis que outras. Em conjunto, essas revisões acabarão culminando em um texto de teatro linguisticamente diferente e enriquecido, pois ele, então, vem a se tornar muito mais rico de passagens descritivas, rubricas e indicações teatrais. Assim, a didascália ganha espaço no teatro. Foi sobretudo tal minuciosidade ao lidar com o cenário e com o posicionamento dos atores que rendeu a Diderot o título de pioneiro do realismo teatral.[281] Doravante, ao passo que a mancha textual passa a ser um espaço de maior concorrência entre os diálogos e a voz explicativa do poeta, a última também passa a delimitar de forma mais sublinhada o campo de atuação dos atores, amarrando, portanto, de um modo à época incomum, a montagem da peça ao próprio texto.

Consequentemente, com abundância de tais indicações, são impostas mais claramente margens à interpretação do texto, que resultam, em ocasião da montagem do texto teatral, em implicações na ação do ator, cerceando em alguma medida seus gestos em cena, os quais, antes, eram fruto sobretudo de uma leitura e análise mais ampla e ilimitada das réplicas e do desenrolar da trama, uma vez que tanto a evolução do enredo como os diálogos não dizem – ou pelo menos não diziam – respeito diretamente à esfera do gestual.[282] Por conseguinte, contando com uma imprecisão textual sobre a movimentação e a gestualidade em um modelo de teatro anterior, o ofício do ator, que agora compreende maior rigor em dar conta de seguir diretrizes textuais, também se reforma.[283]

O cenário, é claro, não escapa desse tipo de verossimilhança tão desejada por Diderot. Como se pode ler na seguinte passagem do texto que

---

[281] De acordo com Szondi. (SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 114-115.)

[282] Ver, sobre isso, conversa entre Diderot et Mme Riccoboni.

[283] Nesse sentido, o teatro de Diderot ganha ou perde literariedade se comparado ao modelo clássico francês? Por ser mais realista e mais minucioso, o teatro de Diderot é menos literário ou mais literário? Uma vez que o texto teatral se desata da cena em favor do texto propriamente dito, isto é, do teatro como texto de leitura – e não de encenação –, mais literário. Por outro lado, se é possível pensar que o realismo subtrai o leitor de imaginação, nesse caso, seria menos.

inaugura a peça *Pai de família*, a descrição do que se vê no palco é precisa e vai até mesmo além do que se habitua para teatro, dando traços romanceados à peça do filósofo.

> À frente da sala, vê-se o Pai de Família que anda de um lado a outro a passos lentos. Está de cabeça baixa, com os braços cruzados e tem o ar muito pensativo. – Um pouco mais para o fundo, próximo à lareira que está num dos lados da sala, o Comendador e sua sobrinha jogam uma partida de gamão. Atrás do Comendador, mais perto do fogo, Germeuil está sentado numa poltrona, com um livro na mão. De tempos em tempos, ele interrompe a leitura para olhar carinhosamente para Cecília, aproveitando os momentos em que ela está absorta em seu jogo e não pode perceber o olhar dele. – O Comendador desconfia do que está acontecendo às suas costas. Essa desconfiança provoca-lhe grande inquietação, que transparece em seus movimentos.[284]

Em termos práticos, a disposição e os itens de cenário deixam de ser meramente ilustrativos – *trompe l'oeil* – para ser verdadeiros.[285] Isto é, torna-se importante que ao invés de que se produza uma ilusão por meio de um desenho de forma que o espectador entenda que ali haveria uma porta, uma porta de fato passou a ser disposta no ambiente cênico. Um símbolo importante que resume a preocupação e o estilo cênico de Diderot é o jogo de gamão – em verdade, de *tric-trac* – que é realmente jogado sobre o palco. O jogo, tal como é de sua natureza, fascina o jogador e provoca nele uma imersão para dentro do tabuleiro, algo ressaltado pelo dramaturgo no trecho citado, inclusive. Assim, a encenação, que, na verdade é, neste caso, uma forma de colocar sobre o palco duas pessoas a jogar

---

[284] DIDEROT. *Pai de família*: uma versão portuguesa do século XVIII. Tradução de Fátima Saadi. 1a ed. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020, p. 15.

[285] *Trompe l'oeil*, "engana olho", literalmente, em português, designa uma técnica artística de desenho ou pintura para produzir por meio de ilusão de ótica três dimensões quando se trabalha apenas com duas. A propósito, o efeito de profundidade é utilizado desde a Antiguidade até hoje em todos os ramos das artes visuais, principalmente em pintura de afrescos, vitrais, ou de quadros que prezam pelo realismo ou pelo jogo de perspectiva, *vide* o painel de Urbino, do século XV; os quadros de Delacroix ou as paisagens de Claude Joseph Vernet, no século XVIII; as pinturas de Gustave Courbet, um século mais tarde etc. Junto ao efeito *trompe l'oeil* eram também aplicadas outras técnicas associadas à pintura de cenário, de forma a simular a madeira, o mármore, a pedra, o tijolo ou outros materiais. (MAURIÈS, P. *Le trompe-l'œil* : de l'Antiquité au XXe siècle. Paris: Gallimard, 1996.)

um jogo de tabuleiro, traduz bem o teor de verdade, a pantomima e o conceito de quadro teatral que pretende Diderot.[286]

Outro aspecto a se ressaltar quanto ao trecho citado e ao *tric-trac* é que a dupla que se concentra em um lado do palco, junto ao gamão, colabora a descentralizar a cena, criando a sensação de quadro. O que é importante igualmente para dar a configuração de quadro teatral é que se dá tempo para que aquela situação seja entendida e apreciada, algo fundamental para que o espectador tenha como dar atenção a cada gesto singelo que é posto em cena. Como se pode notar pela indicação teatral, Diderot se preocupa em dar iteratividade e lentidão a todos os elementos no palco, sobre o gestual do pai de família, ele diz: "o Pai de Família que anda de um lado a outro a passos lentos"; sobre o jogo, basta a sua própria *mise en scène*, já que, ele é, por si só, iterativo.

Diga-se de passagem, o fator "romanceador" da peça não está apenas na minúcia da descrição dos movimentos e do posicionamento dos elementos no palco, mas é, talvez primordialmente, algo que se tece pelos trechos em que o autor toma a vez do ator para ditar-lhe quais são os efeitos que devem guiar seus gestos, ou então, quais impressões o ator deve provocar com eles. Exemplarmente, é o que se percebe quando o autor diz "olhar carinhosamente", "ela está absorta", "o Comendador desconfia" e "essa desconfiança provoca-lhe grande inquietação" no excerto acima. Essa investida sobre o íntimo dos personagens é um traço importante desse novo teatro que Diderot tenta construir em seu século, pois consiste em um indício concreto do já mencionado deslocamento da ação para o aspecto ético. Além disso, trata-se de um estilo que abre caminho para a literatura do século seguinte, quando a perscrutação psicológica do personagem de fato floresce através do romance.

Ainda no tocante ao cenário e às indicações de Diderot, houve contraposições importantes externas. Mme. Riccoboni, importante atriz da época, comentou a impossibilidade de seguir as orientações de espaço colocadas pelo dramaturgo,[287] uma vez que as laterais do palco, onde Diderot propõe a

---

[286] HAYES, J. Subversion du sujet et querelle du trictrac : le Théâtre de Diderot et sa réception. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n.6, 1989, p. 105-117.

[287] Carta dela a Diderot, p. 149-150 em *Discurso sobre a poesia dramática*.

ambientação da lareira, eram ocupadas por público pagante e constituíam um espaço privilegiado e caro. Esses lugares laterais formavam um tipo de moldura humana que cercava e limitava o espaço da encenação. A atriz não contestava a presença de público ali. No entanto, para o escritor, era fundamental que tais ambientes fossem vagados para dar lugar à ampliação do espaço cênico.[288] Esse debate entre Riccoboni e Diderot está registrado em correspondências. Assim, vale citar, em primeiro lugar, o trecho que diz respeito a isso, escrito pela atriz ao filósofo:

> Geralmente, os antigos faziam a ação passar-se numa sala pública. Daí que os espanhóis, e em seguida os italianos, tenham conservado o uso de uma praça para a qual abrem-se as portas das casas onde vivem os personagens principais. Acrescentaram um aposento, porque negligenciaram a unidade de lugar – negligência que produz grandes vantagens. Tendo muita gente no palco, os franceses podem decorar apenas o fundo da cena. Admitido isso, se quiser um aposento ao gosto dos que habitamos, a lareira deverá ficar no meio. Assim, os atores que forem colocados a tão considerável distância não farão qualquer movimento que possa ser percebido. O teatro é um quadro, concordo; mas é um quadro móvel, cujos detalhes não podem ser examinados a tempo. Devo apresentar um objeto facilmente discernível e mudar no mesmo instante. A posição dos atores, sempre de pé, sempre voltados para a plateia, parece-lhe canhestra, mas aqui o canhestro é necessário por duas razões. A primeira é que, se voltar a cabeça de modo a ver o segundo bastidor, o ator só será ouvido por um quarto dos espectadores. A segunda é que, numa cena interessante, o rosto acrescenta à expressão: em certas ocasiões, um olhar, um movimento pouco marcado de cabeça fazem muito (...) a três pés das luzes um ator já não tem rosto.[289]

Nitidamente, Riccoboni se contrapõe a Diderot ao refletir sobre as questões práticas do teatro. As proposições embasadas teoricamente pelo filósofo resultam na necessidade de reformar hábitos teatrais dos atores e cênicos em geral. Assim, em virtude da desconformidade das proposições de Diderot com o

---

[288] DIDEROT. *Pai de família*: uma versão portuguesa do século XVIII. Tradução de Fátima Saadi. 1a ed. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020, p. 15.

[289] RICCOBONI. *Carta a Diderot*. In DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 150-151.

modelo de teatro em voga, o resultado da leitura de sua peça-tese por uma atriz experiente faz emergir problemas pouco convencionais, que demandariam adaptações pouco desejáveis a alguém já habituada ao palco como é o caso da atriz.

Contudo, é interessante observar, por fim, que um dos pontos chave do debate entre Riccoboni e Diderot reside na discordância sobre o processo de mesclagem e indistinção entre as artes plásticas e cênicas. Em outros termos, o filósofo tensiona ao máximo os limites das artes plásticas com os das artes teatrais de forma a querer criar quadros a partir do cenário e dos atores em cena; e a criar diálogos a partir de quadros e seus elementos pictóricos.[290] Riccoboni, por um ponto de vista mais conservador e pragmático, rejeita esse processo, negando a possibilidade de produzir tais quadros em cena.

O fator distintivo que impede a fusão entre as artes plásticas e as artes cênicas é justamente a dimensão do tempo,[291] que é lembrada pela atriz, ao argumentar em seu favor, dizendo que o teatro é dinâmico demais para aceitar como parte constituinte a análise de detalhes de tais "quadros" que Diderot deseja produzir. Assim, ela completa, incluindo, inclusive, uma crítica às didascálias do escritor:

> O senhor recorre a pausas em suas indicações cênicas. Entre nós, essas pausas são chamadas de tempos. Numa peça, nada deve ser usado com mais habilidade. Um tempo deslocado é um bloco de gelo lançado sobre o espectador. Sabe quanto tempo Germeuil precisa para indicar que lê, olha Cecília, relê e outra vez a olha? Sua ação, por mais marcada que seja, jamais será bastante expressiva para pessoas que ignoram que ele ama Cecília e receia

[290] Sobre a imersão e a criação de diálogos e cenas em quadros de pintura, conferir *La promenade Vernet*, em DIDEROT, D. *Ruines et paysages* : III. Salon de 1767. v. 3. Paris: Hermann, 1995; e "Apresentação da *Promenade Vernet*" em DEZEN, R. T. *Estudo dos dispositivos retóricos em La promenade Vernet de Denis Diderot*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) – Universidade do Estado de São Paulo. São José do Rio Preto, p. 23-57. 2018.

[291] É Lessing (1729-1781) que distingue e classifica as artes desta forma: espaciais e temporais. Ou seja, as artes temporais são aquelas que precisam da sequência, do elemento do tempo para se constituírem; e as artes espaciais, aquelas que precisam sobretudo ocupar um lugar no espaço. Contudo, essa conceituação se complexifica à medida que se pensa que é preciso de tempo para contemplar um quadro e de espaço ou matéria – no limite, o próprio ar – para que um texto literário exista, seja ele declamado ou escrito. (Ver LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.)

> os olhos do Comendador. Mas acredita o senhor que alguém atentará para aqueles que estão ao fundo? Não, é o homem tristonho caminhando no proscênio que despertará a curiosidade. Eis o objeto do público, o comovente do quadro; e se ele não falar, este homem, e bem rápido, o gelo se espalhará, suspendendo o interesse e impacientando o espectador.[292]

Com efeito, tal posicionamento contrário à permanência de público pagante nas laterais do palco se alia com as propostas de formar quadros verdadeiros em cena. Como quadros verdadeiros do cotidiano íntimo do homem comum poderiam ser feitos com espectadores alinhados e concorrendo o espaço com os atores? Mais do que isso, como produzir a sensação ao espectador de estar assistindo a uma real cena da vida quando há um público infiltrado ocupando o mesmo espaço visual da peça? Portanto, a remoção definitiva das cadeiras à esquerda e à direita era necessária para que o teatro de Diderot se realizasse por inteiro. Aliás, essa remodelação do espaço cênico é definidora para a constituição das quatro paredes, um conceito que Diderot trabalha e leva muito a sério,[293] pois apenas dessa forma seria possível compor cenas de fato realistas e naturais.[294]

Outro problema para Diderot, como indica Riccoboni, é a atenção do público, que também não estaria ciente das intenções do dramaturgo com as suas configurações cênicas. Ou seja, acostumado com a dinâmica teatral comum à sua época, o espectador direcionaria a sua atenção centralizadamente ao proscênio e ao ator que ali passeia, sem reparar, importar-se, ou levar de fato em consideração

---

[292] RICCOBONI. *Carta a Diderot*. In DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 151.

[293] Embora haja referências sobre a menção da quarta parede por Molière na peça *Impromptu de Versailles* (1663), é Diderot quem de fato trabalha e apresenta o conceito de forma teorizada. Por isso, ao último é atribuído o desenvolvimento desse termo, que em tudo tem a ver com o seu estilo e sua filosofia de dramaturgia realista, burguesa e naturalista. Por mais que o primeiro não deixe por sua vez de trabalhar com o afastamento do público do que é representado, produzindo também um efeito de alienação do que ocorre no palco para com o público, isso se dá, com Molière, sobretudo por meio do estabelecimento de camadas de representação, de forma que a cena direta está mais próxima – e, portanto, menos alienada do público do que as outras representações que o dramaturgo incute em profundidade dentro da peça (Cf. *mise en abyme*).

[294] Aliás, sobre isso, Diderot tem a célebre passagem em seu *Discurso sobre a poesia dramática*: "Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse." (DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 79.)

o que os gestos mais delicados dos personagens ao fundo, no caso, de Germeuil e Cecília, teriam para comunicar ou significar de acordo com as intenções dramatúrgicas do filósofo. Aliás, essa é mais uma consequência dos efeitos da tentativa de importação do quadro pictórico para cima do palco que Diderot pretende. Em suma, junto à percepção do senso de profundidade do quadro pintado, o espectador ganha, em seu campo de visão, todo o panorama proposto pelo artista. Mesmo assim, o que aparece em primeiro plano, mais centralizadamente, continua a ganhar mais atenção. No entanto, por esse fazer artístico se constituir parado no espaço – e mudo –, a simples existência de um colorido em primeiro plano não é suficiente para extrair toda a atenção do espectador, que, com tempo, acaba se detendo também aos detalhes ao fundo e nas laterais sem empregar tanto esforço. Por outro lado, a profundidade real produzida no palco – e não *trompe l'oeil* –, com um ator mais próximo do público e os outros atrás, formando camadas na cena, geralmente corroboradas pela iluminação, somada à movimentação mais acentuada do primeiro, é, sim, o bastante para deter o espectador e dificultar que ele observe com atenção e vontade o resto da cena. No contexto de apresentação que cita a atriz, o que o quadro de Diderot causaria no palco seria o enfado do público. Ora, para garantir a devida compreensão e apreciação do recurso inovador que propõe Diderot, seria preciso que o espectador entrasse e se assentasse já ciente da teoria dramática diderotiana, da proposta dos quadros cênicos, para que ele também fosse encorajado a se interessar pelos gestos mais sutis e laterais do palco.

Nesse sentido, o argumento de que a peça de Diderot não se basta por seu próprio valor artístico é contundente, uma vez que, para a sua devida apreciação, é fundamental ter a noção de seu anexo teórico, sem a qual a experiência teatral de *O pai de família* e *O filho natural* acaba sendo em grande parte mitigada. Observando por outro prisma, é preciso pontuar que o novo formato teatral desejado por Diderot instaura uma série de novidades que ultrapassam a problemática do foco do espectador e das dificuldades da produção de um quadro teatral sobre o palco. A encenação sobre um palco aberto e desobstruído, um cenário feito de material real, um texto preocupado em romper com dogmas do decoro da época e ainda a apresentação de personagens próximos da identidade

do público ou mesmo a trama, que é, de fato, familiar, consistem de alguma forma em elementos de interesse que podem ter justificado, junto ao nome do reconhecido escritor da *Enciclopédia*, o grande e duradouro sucesso da peça *O pai de família*.[295]

4.3. Sobre o conjunto e os encaminhamentos d'*O filho natural*

A peça, em primeiro lugar, se coloca como um objeto de estudo muito interessante sobre o ponto de vista do gênero literário logo à primeira vista, seja qual for o viés de leitura, especializada ou leiga. O gosto de Diderot por tensionar os gêneros artísticos e jogar com níveis de imersão na ficcionalidade salta aos olhos sem demora. O filósofo inicia o texto falando por si mesmo, em um tom epistolar, tal como quem conta uma anedota de sua própria vida. Assim, em vez de redigir um prefácio explicativo sobre os porquês de redigir a peça que está prestes a ser iniciada, o dramaturgo aparentemente inventa um contexto mais ou menos real do qual ele participa e, a partir dele, faz surtir uma peça de teatro. Diderot conduz o leitor a um primeiro universo e um primeiro texto em que o real se mistura com o ficcional para, em seguida, mergulhar em outro texto, a própria peça de teatro, de teor mais imaginativo e que se coloca como uma composição, segundo o personagem de Diderot, ele mesmo, copiada de um original que lhe fora apresentado pela pessoa de Dorval. É assim que essa incursão se inicia:

> O sexto volume da *enciclopédia* tinha acabado de ser publicado e eu tinha ido buscar no campo repouso e saúde, quando um acontecimento, tão interessante pelas circunstâncias quanto pelas pessoas envolvidas, tornou-se o assombro e o tema de todas as conversas do lugar. Só se falava do homem incomum que, num mesmo dia, tinha tido a felicidade de arriscar a vida por um amigo e a coragem de sacrificar-lhe também a paixão, fortuna e liberdade.[296]

Esse trecho que se encontra como primeira página do livro da versão de 1757 é bem representativo sobre o conjunto do texto que antecede a apresentação

---

[295] A questão da recepção de Diderot quanto às suas peças é complexa e controversa. Assim, esse assunto será tratado mais adiante em um subcapítulo dedicado a isso.

[296] DIDEROT, D. *O filho natural*. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 27.

dos personagens e os diálogos. Inadvertidamente, crer-se-ia que se trata do início de um romance, cujo narrador seria do tipo personagem-testemunha ou narrador-personagem-observador. É por esse caminho que Diderot procura elevar o interesse do leitor sobre a sua peça que vem logo em seguida, buscando atrair a curiosidade sobre Dorval à medida que relata que "só se falava do homem incomum que, num mesmo dia, tinha tido a felicidade de arriscar a vida por um amigo e a coragem de sacrificar-lhe também a paixão, fortuna e liberdade".

Nesse rumo, o dramaturgo descreve o personagem – ou a pessoa – de Dorval em um gesto discretamente apresentativo, avançando e contando, entre discurso direto e indireto, seus supostos diálogos com ele, com quem também encetaria as conversas em termos muito mais teóricos, filosóficos e argumentativos após a conclusão do drama. Essa primeira discussão entre os dois dá indícios sobre como a ideia de compor uma peça sobre aquele caso tão particular e íntimo da história daquela família teria surgido, sugerindo que a composição a ser replicada por Diderot nas páginas seguintes teria teor documental. Efetivamente, a seguinte passagem é fundamental para estabelecer o texto enquanto tal:

> Dorval era assim. Seja porque alguém tivesse falado em meu favor, seja porque, como se diz, há pessoas feitas para gostar uma da outra logo que se encontram, ele me recebeu de uma forma aberta que causou surpresa a todo mundo, menos a mim; e, desde a segunda vez que nos vimos, achei que podia, sem ser indiscreto, falar da família dele e de tudo o que tinha acabado de acontecer. Ele respondeu às minhas perguntas. Contou sua história. Eu estremeci, com ele, diante das provações às quais o homem de bem se vê às vezes exposto e disse-lhe que uma obra dramática cujo tema fossem essas provações impressionaria todos aqueles que têm sensibilidade, virtude e noção da fraqueza humana.
> "Ai", respondeu num suspiro, "o senhor teve a mesma ideia que meu pai. Algum tempo depois da chegada dele, quando nossos transportes de emoção começam a dar lugar a uma alegria mais tranquila e mais suave e desfrutávamos o prazer de estar sentados todos juntos, ele me disse: 'Dorval, todos os dias eu falo ao Céu sobre Rosali e sobre você (...) Todas as vezes que me lembro da sua história, eu penso nisso e me consolo do pouco tempo de vida que me resta, e, se você quisesse, essa seria a moral de uma peça cujo tema seria uma parte da nossa vida e que representaríamos entre nós'.

> (...) 'Você não acha, Dorval, que uma peça que transmitisse a eles nossas próprias ideias, nossos sentimentos verdadeiros, as palavras que dissemos em uma das circunstâncias mais importantes de nossa vida valeria mais que retratos de família que só mostram de nós um momento de nossos semblantes?'
> (...) Dorval e eu nos despedimos. Era uma segunda-feira. Ele não mandou dizer nada a semana toda. Mas, no domingo de manhã, escreveu-me: ... Hoje, às três em ponto, na porta do jardim... Fui até lá. Entrei no salão pela janela; e Dorval, que tinha afastado todo mundo, colocou-me num canto de onde, sem ser visto, eu vi e ouvi o que se vai ler em seguida (...).[297]

Esses excertos são importantes por muitas razões. Em primeiro lugar, eles reforçam o texto que precede a peça enquanto um prefácio literário, isto é, meio prefácio, apresentativo, analítico; meio literatura, imaginativo, artístico. Pois, realmente, funcionam como prefácio à medida que exercem a função esperada de um texto dessa natureza no âmbito do século XVIII, a saber, uma passagem de abertura que defende e anuncia a proposta do que será lido em seguida, que faz com que o interesse pela composição principal se intensifique e, para além disso, também direciona a leitura do seu interlocutor. Tudo isso se percebe com destaque no trecho em que se diz: "uma obra dramática cujo tema fossem essas provações impressionaria todos aqueles que têm sensibilidade, virtude e noção da fraqueza humana." O sentido de totalidade que é empregado ali é fundamental para fazer com que o leitor se posicione de forma a se colocar em posição de quem apreciará e se impressionará com a peça. Mais do que isso, esse argumento funciona, ao mesmo tempo, de modo pragmático, igualmente como defesa, pois a mesma construção diz, implicitamente, que "não se impressionará com a peça apenas quem é insensível, vicioso, e ingênuo das fraquezas humanas". Ou seja, trata-se, embora discretamente, de um contra-ataque argumentativo lançado de antemão por Diderot a quem eventualmente critique negativamente a sua composição.

Em resumo, a peça nomeada *Le fils naturel: ou les épreuves de la vertu* – *O filho natural: ou as provas da virtude*, como seria em português – gira em torno do drama e dos conflitos éticos do personagem bastardo Dorval, um jovem burguês apaixonado por Rosali, que está prometida a seu melhor amigo, Clairville, o qual,

---

[297] *Ibid*., p. 28-30.

além de também estar apaixonado pela mesma personagem, tem seu casamento com ela dado como certo e aguardado por todos os entes da trama. O conflito e todas as discussões que ensejam temas como a virtude e os vícios são trazidos a discurso por meio da abordagem dessas duas paixões supostamente indevidas, a de Dorval por Rosali e de Rosali por Dorval. Secundariamente, a segunda tem como companheira e conselheira Constance, irmã de Clairville e com quem Dorval naturalmente se casaria também. Com essa estruturação de personagens e o conflito, o drama é dividido em cinco atos, propondo pausas em momentos determinantes da peça. Todas as discussões são iniciadas, desenvolvidas e concluídas antes do episódio final da ação. Por fim, no último ato, o desfecho da peça se dá com a volta de Lysimond, o pai de Rosali, que, ao ver o protagonista, o reconhece, fato que resulta então na revelação de que Dorval é seu filho natural, e, por conseguinte, irmão consanguíneo de Rosali.

Outrossim, ainda no prefácio, há, em sequência, a fala sobre a chegada do pai de Dorval, informação que entrega o desfecho da peça. Em aspas, Dorval revela esse que é um dos poucos fatos de ação que ocorrem junto aos longos diálogos. Todo o drama que terá início e perdurará pelas próximas 125 páginas em sua versão original só ocorre, pois não há a presença do pai, Lysimond, para fazer com que Rosali e Dorval descubram a sua relação de irmandade.

Com efeito, a revelação do desfecho atua em dois sentidos diferentes que dependem cada um da compreensão de gênero literário que se dá ao conjunto. Tomando a perspectiva de que o todo textual forma uma sorte de epístola ou uma espécie de romance teórico-dramático, diga-se assim, reduz-se a importância da peça de teatro em seu interior, e valoriza-se seu início e final meio narrativos meio ensaísticos. Entendido assim, a conversa que encaminha a leitura ao drama faz com que ele seja visto sobretudo como um detalhamento, uma descrição em drama do que é dito ali nas primeiras páginas de forma sinteticamente narrativa. Em outras palavras, para isso, deve-se considerar todo o livro como um conjunto fluido e interligado, um único texto, perpassado por um fio sequencial que se inicia naquela espécie de prefácio literário, passa pelo drama, e se conclui com as conversas com aquele homem que seria o foco principal de todo o livro. Dessa forma, o drama em particular funcionaria mais como aspas explicativas de Diderot

sobre a história do seu real foco naquele texto, que seria Dorval e o seu modo de ver o mundo.

Por outro lado, ao se considerar o livro como uma espécie de antologia — composta por textos que, embora não fortemente interligados, estabelecem entre si uma relação de inter-referência — aquele início introdutório assumiria de fato a função de um prefácio, o drama se tornaria o eixo central da obra, e as conversas serviriam como um anexo argumentativo. Em consequência dessa leitura, a exposição prévia do que acontecerá apenas na cena final do espetáculo teria um valor mais teórico do que simplesmente a apresentação resumida do que seria detalhado a seguir. Dito de outra forma, o drama *Le fils naturel* se destaca em análise por ser uma peça-exemplo do seu autor no que concerne a possibilidade de escrever um espetáculo repleto de quadros teatrais e com poucos golpes. Nesse sentido, quando o escritor entrega a informação do clímax da peça de antemão, logo no texto de apresentação, a experiência do leitor no que se refere a escalada de expectativa junto ao avanço da ação rumo ao ponto clímax é arruinada, pois, estando ciente do sucesso de Lysimond em sua viagem de volta desde as primeiras páginas, não há mais tanto o que esperar.

Portanto, em primeiro lugar, o que ele parece indicar é uma fortíssima alergia ao golpe teatral, que o leva a negar o único ponto de reviravolta inesperado que toda a ação teria. Em segundo lugar, ele suprime o inesperado, uma das surpresas da trama, dito momento decisivo, para justamente querer dizer o inverso: que aquele não é o momento decisivo, como também não é o mais importante da ação, mas que, o essencial é o que antecedeu tudo aquilo. Diderot insiste, desse modo, que o interesse do seu drama está no real impasse ético e nos diálogos sobre as virtudes, vícios e sentimentos humanos postos em debate. Ou seja, posicionando o drama no centro de importância do livro e tomando o primeiro texto como uma apresentação e o último como um anexo, compreende-se o primeiro e o último de modos diferentes, isto é, um como um direcionamento de leitura e o outro como um aparato crítico facultativo. É verdade que, fora do contexto exclusivamente literário, quando a peça é levada a palco, os termos mudam, e o espetáculo ganha um teor menos alinhado com o que Diderot havia teorizado. Ainda que com um final um tanto tíbio, o espetáculo traz ao espectador

um pouco mais emoção à medida que deixa de contar com a argumentação do filósofo e com as revelações prévias que ele faz em sua edição publicada.

Em suma, a forma como se vê o drama ali contido no que diz respeito ao restante do texto, o extrato que o antecede e que o sucede, depende de uma hierarquia de subordinação que se impõe entre eles. Entretanto, Diderot não parece indicar essa relação claramente, já que o direcionamento de leitura dado nas primeiras páginas sugere uma abordagem integrativa entre as partes, bem como se todos os textos que compõem a publicação funcionassem como um só, não obstante a separação em partes que se dá editorialmente no próprio livro.[298]

Com o avançar do tempo, e com a impertinência que a leitura da peça de forma avulsa foi ganhando ao longo dos anos, a centralidade do texto de 1757 se deslocou de vez da peça ao anexo teórico que conclui o livro. Destarte, a hierarquia de importância entre os textos tornou-se inversamente proporcional à ordem natural que Diderot propôs em sua publicação, ou seja, o fundamental de *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu, comédie en cinq actes et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce* passou a residir na discussão sobre as artes e sobre o teatro e o gênero sério que é mantida nas últimas conversas; depois, a peça, como argumento explicativo e exemplificador do que viria a ser dito nas *Conversas* em seguida; e, por fim, e menos importante, o texto que abre o livro, que acaba, frequentemente, sendo esquecido pela crítica.

De uma forma ou de outra, esse texto de abertura oferece encaminhamentos relevantes que tanto reforçam o que é dito teoricamente pelo filósofo como possibilitam mapear melhor como a peça se coloca no contexto teatral do século em que se insere. Assim como muitas outras peças do mesmo período ou até do século anterior, como se observa, por exemplo, em *Phèdre* de Racine, a peça de Diderot adota um tom explicativo e direcional em relação ao

[298] Na edição original publicada em Amsterdam, digitalizada e disponibilizada pela Gallica – o acervo digital da Bibliothèque Nationale de France –, além de o texto introdutor ser paginado em números romanos e o restante em números arábicos, há também uma capa entre as partes, bem como se, entre aquele primeiro e o último texto, tivesse sido inserida a brochura da peça. (Cf. DIDEROT, D. *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*. [s.n.], Amsterdam, 1757. Disponível em: Gallica > https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65540550.textelmage<. Acesso em ago. 2024).

olhar do leitor. No entanto, ao contrário do que ocorre nas publicações do poeta seiscentista e de Olympe de Gouges, esse tom é muito mais sutil em Diderot. Ainda assim, ao anunciar a moral da peça e discutir com o personagem Dorval a função do espetáculo, o autor parece buscar um uso retórico de sua composição. Tal como os outros mencionados, ele também pretende exercer controle sobre a interpretação que o público terá da montagem que lhe será ofertada. Nesse sentido, como dito, em que pese o fato de Diderot o fazer adotando um gênero mais literário do que argumentativo ou justificativo, ele ainda se atrela ao veio de produção dramática de seu século por essa razão.

Fora isso, são essas mesmas primeiras páginas que situam contextualmente Diderot no setecentos que também perfazem uma das assinaturas estilísticas do filósofo, o tensionamento dos gêneros artísticos e a imersão progressiva por entre planos menos e mais ficcionais. Diderot redige as primeiras linhas do texto citado partindo de uma notícia, o lançamento do volume da *Enciclopédia*. Um fato absolutamente verídico. Em seguida, assim que conta que havia ido ao campo para buscar saúde e tranquilidade, rompe com o teor de realidade ao citar que fora interrompido, ocasião por meio da qual o fluxo imaginativo que leva o texto a Dorval e sua história se inicia.[299] Esse percurso de imersão que vai da notícia à incursão imaginativa pode ser visto em outros de seus textos. Não a fim de arriscar uma comparação, mas sim de corroborar a constatação desse traço de sua literariedade, vale a pena citar a seguinte passagem, que dá início ao famoso texto que ficou conhecido como *Promenade Vernet*, contido nos Salões de Diderot de 1757:

> Eu tinha escrito o nome desse artista na margem superior de minha folha e estava pronto para falar de suas obras, quando saí para um passeio, rumo a uns campos vizinhos ao mar, renomados pelas belezas de suas paisagens. (...) eu ia, acompanhado do instrutor das crianças e de seus dois alunos, com meu bastão e minhas notas, visitar os mais belos sítios do mundo. Meu projeto é vos descrevê-los, e espero que estes quadros vos valham outros. (...) Conversamos. Caminhamos. Eu ia de cabeça baixa, como

[299] Conferir citação em páginas anteriores. DIDEROT, D. *O filho natural*. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 27.

> sempre, e quando dou por mim, vejo-me detido, e apresentado à paisagem que eis aqui.[300]

Diferente do excerto que abre a publicação da peça *Le fils naturel*, a sequência acima, que corresponde a um trecho do primeiro parágrafo do capítulo intitulado "Vernet", dá início a uma detalhada análise de uma série de quadros do pintor paisagista Joseph Vernet (1714-1789). Essas obras, tratadas pelo filósofo não como quadros, mas como sítios, são descritas como paisagens pelas quais o escritor e o abade – um personagem fictício criado pelo autor, assim como Dorval – passeiam, utilizando-as como cenários para discussões profundas sobre a arte, o belo, o sublime, entre outros temas caros ao escritor. A natureza dos textos é de fato distinta. Ignorada a complexidade de ambas as publicações no que diz respeito ao gênero, um é um prefácio de texto teatral e o outro funciona como uma apresentação de uma sequência crítica de quadros. Entretanto, nos dois casos é possível notar a ficcionalização do acaso e da interrupção como procedimentos literários de Diderot para fundir gêneros textuais heterogêneos como a crítica e a literatura. Igualmente, esses mesmos recursos acabam servindo também para constituir o ponto de partida de um fio unificador que atará as partes que compõem o todo de suas publicações.

O percurso de Diderot no caso do texto de abertura da peça é um pouco mais longo, pois, mesmo após a interrupção que leva o autor-personagem a querer se inteirar sobre aquele de quem todos falavam, o primeiro, ainda sem adentrar o drama, enceta diálogos com o personagem que resultam em um combinado, o qual o leva a ver a encenação da peça, cuja ideia fora assuntada pelo personagem do próprio escritor alguns parágrafos antes. A ocasião e a forma como o autor

---

[300] Em francês:

> *J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer, et renommée par la beauté de ses sites. (...) j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire ; et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. (...) Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage, lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici.* (DIDEROT, D. *Ruines et paysages* : III. Salon de 1767. v. 3. Paris: Hermann, 1995, p. 159-160. Tradução minha ao português).

chega, segundo ele mesmo, a ver a encenação é significativa, pois faz pensar em seu conceito de verdade, representação e, por conseguinte, a noção das quatro paredes em teatro. Nesse trecho "Fui até lá. Entrei no salão pela janela; e Dorval, que tinha afastado todo mundo, colocou-me num canto de onde, sem ser visto, eu vi e ouvi o que se vai ler em seguida (...)",[301] o modo intrusivo e exclusivo, quase sorrateiro, que se adota para ilustrar como ele teve acesso àquela encenação parece propiciar, como efeito de sentido ao leitor, o privilégio de ver a ação de um drama a ser performado por membros de uma mesma família – e por não atores – que estariam prestes a atuar com a naturalidade e autenticidade típicas de quem está na intimidade da sala de sua casa. Assim sendo, esse pequeno trecho que, com efeito, pelo intento de Diderot, faz com que o leitor imagine a peça que se iniciará da forma mais natural possível e mais verdadeira, distante daquelas representações pomposas e adornadas vigentes no século antecessor, serve como ilustração do pensamento do filósofo sobre o seu próprio ideal de atuação, descrito assim em seu *Discurso sobre a poesia dramática*:

> Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse.[302]

Enfim, por mais que o texto dramático de Diderot seja muitas vezes subordinado ao seu anexo ensaístico, as *Conversas*, onde o escritor de fato teoriza sobre a criação de um novo gênero, é fundamental destacar que, bem como o texto que os apresenta, os diálogos e a ação ali presentes também são merecedores de uma análise minuciosa e individualizada. Isso se deve ao fato de que, além de constituírem a pragmática artístico-literária associada às teses dramatúrgicas do filósofo, essas passagens permitem confrontar e questionar suas próprias ideias, trazendo à tona questões que enriquecem a compreensão do pensamento diderotiano. Como será possível de observar mediante investigação, elas abordam diversos valores éticos, como o tratamento do vício, das paixões humanas e as

---

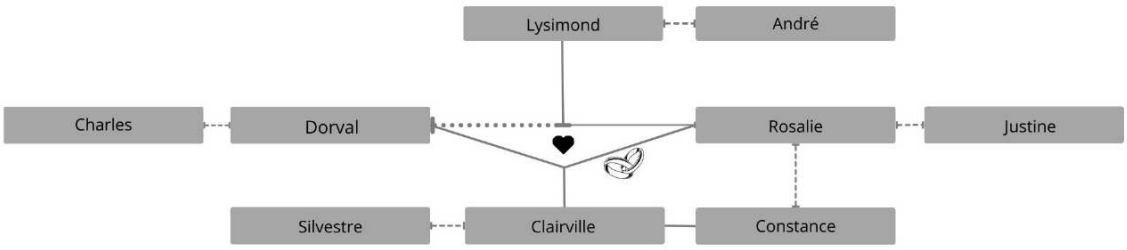
[301] *Op. cit.*

[302] DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 79.

relações entre homens e mulheres, temas de grande relevância e ressonância que são dissociadas da linguagem crítico-analítica apresentada ao término do livro.

4.4. Do texto teatral d'*O filho natural*

As primeiras cenas e diálogos reservam-se a apresentar discretamente os personagens um a um, de maneira que o leitor/espectador pode, aos poucos, formar um esquema mental de toda a família de Rosali e de todos os papéis que os agregados de cada um deles jogam na ação. Por agregados, compreenda-se André, companheiro de Lysimond – esses dois chegam em cena apenas no final da peça – ; Charles, ajudante de Dorval; Justine, criada de Rosali; e Silvestre, ajudante de Clairville. O primeiro ato se conclui assim que a trama da peça é delineada e que os personagens são todos mencionados, à exceção, é claro, dos dois anteriormente citados. Assim, ao fim dessa primeira parte, é possível já entender que o drama se dará em torno de impasses sobre um possível triângulo amoroso entre Dorval, Rosali e Clairville. Para uma visualização objetiva das relações, os personagens da peça podem ser assim esquematizados:



Para além do esquema de personagens e da trama da peça, o estilo e a gramática teatral de Diderot também ficam bem delineadas já ao cabo do primeiro ato. Com efeito, o leitor já pode se dar conta à certa altura de que o drama terá traços romanceados e que se amarrará fortemente em didascálias e monólogos. Esses depoimentos dos personagens são sempre em direção ao espectador ou ao leitor, bem como se todos os pensamentos de Dorval, por um hábito seu, fossem externados em voz alta. A cena sete desse primeiro ato ilustra bem isso, a qual cito a seguir:

> *Dorval, sozinho*
>
> Quantas novas complicações!... o irmão... a irmã... Amigo cruel, apaixonado cego, o que você está me propondo?... "Basta você aparecer diante de Rosali"! Eu, aparecer diante de Rosali, eu que teria preferido me esconder de mim mesmo... O que vai ser de mim se Rosali desconfiar? E como vou controlar meus olhos, minha voz, meu coração?... Quem responderá por mim?... A virtude?... Será que ainda me sobrou algum resquício dela?
>
> *Fim do primeiro ato*[303]

Apesar de amplamente citada, Rosali tem sua primeira fala apenas no segundo ato, quando, diretamente a Dorval, mas de maneira muito discreta, confessa o seu amor, o que agrava os sentimentos do último e lhe faz ocorrer a ideia de fugir com ela. No entanto, o protagonista não ousa tomar nenhuma atitude de fato por consideração a Clairville, que lhe pede inclusive conselhos amiúde para se aproximar de Rosali, atestando que há algo de errado que ele mesmo não consegue captar. Nesse impasse, Dorval vive um conflito interno, uma vez que, muito embora tenha garantido o amor de Rosali, sabe também que viver essa paixão arruinaria sua amizade, comprometeria o destino de sua família e da família de seu melhor amigo. Ele, então, em nome do bem coletivo, sacrifica seu amor em um gesto virtuoso, escreve uma carta de adeus a Rosali. E, como numa ironia do destino, a correspondência acaba caindo nas mãos de Constance – irmã de Clairville, que o admira e o vê como seu futuro esposo, crente então que a carta se endereçava a ela e não à sua aconselhada. Na prática, esse agravo, que poderia levar a muitos desdobramentos dentro da ação, não é absolutamente desenvolvido, e acaba se sedimentando como um mal-entendido a ser resolvido junto ao nó fundamental. De uma forma ou de outra, é com as interrogações de Constance sobre a carta deixada pelo protagonista que se encerra o segundo ato.

A terceira parte do drama traz alguns avanços no desenrolar da ação e reflexões de Dorval sobre o que fará de sua vida. Algo de importante nessa parte é que o personagem André, amo de Lysimond, pai de Rosali – e de Dorval –, aparece para dar notícias sobre o primeiro que estava de viagem. Nesse ínterim, constrói-

---

[303] DIDEROT, D. *O filho natural*. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 42.

se praticamente uma segunda ação subjacente para contar as desventuras pelas quais Lysimond e seu criado têm passado. Essas aventuras de Lysimond junto a André são projetadas apenas imaginativamente por meio das falas do último, e, parecessem, assim, muito mais interessantes ao leitor do que ao espectador, que o vê apenas falando em pé no palco. Finalmente, o antepenúltimo ato se encerra com a decisão de Dorval de partir a Paris, para afastar-se desse contexto que aflora seus vícios. Entretanto, entre chegadas e vindas, e demais preparativos, Dorval acaba sem viajar até o final da encenação. Por sua vez, André anuncia a chegada iminente de Lysimond.

Se é apenas no quinto ato que será revelada aos personagens a paternidade de Dorval, é no quarto ato em que são encaminhadas as discussões fundamentais e são tomadas as decisões de maneira definitiva na peça. Esse ato é fundamental em termos teóricos, pois, mostra que, de forma muito particular, todo o drama se resolve em seus diálogos. Trata-se de uma ruptura importante. Muito diferentemente do que era visto no teatro do século antecessor e no teatro clássico, em que praticamente não havia diálogo, no sentido de que os personagens eram movidos pelos seus destinos, e suas réplicas não produziam nenhuma diferença efetiva para que algo se alterasse, em *O filho natural*, existe uma flexibilidade ética evidente, os personagens são abertos a serem convencidos e a mudarem de ideia – e, portanto, de destino. Com efeito, averígua-se, pois, que o diálogo, como elemento fundamental do teatro, toma como grande traço nessa altura da história da dramaturgia um poder muito grande que é mover os personagens rumo ao seu destino, rendendo-lhes, assim, agência sobre si mesmos e provocando uma forte interiorização, uma grande valorização – ou criação, no limite de análise – da subjetividade. Antes disso, os diálogos, e as falas, em si, davam-se mais a comunicar o andamento do espetáculo ao espectador do que fazê-lo mesmo avançar.

Numa ligeira comparação e adiantando algo da peça de Olympe de Gouges, que será estudada no capítulo seguinte dessa tese, é oportuno dizer que, no drama da escritora, por mais que se localize temporalmente em um momento posterior, 35 anos mais tarde, observa-se lá que são fatos de ação, golpes teatrais, que modificam o andamento da ação da peça. Ou seja, em *Zamor et Mirza*, o que

desfaz o desfecho trágico é que o Governador da Ilha se dá conta de que Sophie é sua filha. Assim, as discussões que são mantidas até que esse momento de iluminação aconteça, apesar de serem relativamente acaloradas, não tem o poder de encaminhar a ação do drama. Naquele caso, apenas fazem com que os personagens principais ganhem tempo. Agora, na peça de Diderot, como pode ser ponderado, o reconhecimento de Dorval em direção a seu pai, Lysimond, somente atua enquanto agravante, escalando a proporcionalidade entre o erro que seria cometido e valorizando a virtude das decisões tomadas, mas, o que move, de fato, a ação são os diálogos entre os personagens e as decisões que eles tomam por si mesmos.

Depois de praticamente dois atos de elaboração do impasse ético entre casar-se com Rosali longe da sociedade em que viviam ou ceder à racionalidade e entregá-la ao seu melhor amigo, Clairville, é com Constance que se dão os diálogos que levam o protagonista à segunda decisão, um grande passo para o que seria um final feliz. Essa conversa é encetada a partir de uma discussão sobre filhos e fortuna. Em seguida, o tema da virtude passa a tomar centralidade, cito:

> **Constance:** As necessidades reais têm um limite; as da fantasia não. Por maior que seja a sua fortuna, Dorval, se a virtude faltar a seus filhos, eles serão sempre pobres.
> **Dorval:** A virtude? Fala-se muito dela.
> **Constance:** É a coisa mais bem conhecida no universo e a mais reverenciada. Porém, Dorval, nós a ela nos apegamos mais pelos sacrifícios que por ela fazemos do que pelos encantos que lhe atribuímos; e infeliz daquele que não lhe fez sacrifícios suficientes para preferi-la a tudo o mais, para só por ela viver, só por ela respirar; para embriagar-se em seu doce hálito e encontrar o fim de seus dias nessa embriaguez!
> **Dorval:** Que mulher! *(Ele está espantado. Fica um momento em silêncio. Em seguida diz:)* Mulher adorável e cruel, a que estado fui reduzido! A senhora arranca de mim o mistério de meu nascimento (...). Agora a senhora já sabe: aos olhos do mundo, meu nascimento é indigno, e minha fortuna desapareceu.
> **Constance:** O nascimento nos é dado, mas nossas virtudes são nossas. No que diz respeito a riquezas sempre embaraçosas e frequentemente perigosas, fazendo-as recair, sem distinção, sobre os bons e os maus, o Céu já define o valor que se deve dar a elas. Berço, honrarias, fortuna, grandezas, tudo isso os maus podem ter, mas não as bênçãos do Céu.

> Foi isso o que um pouco do bom senso me ensinou, muito tempo antes que me tivessem sido confiados os segredos de Dorval; e só me faltava conhecer o dia de minha felicidade e de minha glória.
> **Dorval:** Rosali está infeliz. Clairville está desesperado.
> **Constance:** Sua censura me faz corar. Dorval, vá procurar meu irmão [Clairville]. Eu vou ver Rosali. Sem dúvida cabe a nós reaproximarmos esses dois seres tão dignos de se unirem. Se formos bem-sucedidos, nada mais faltará para a realização dos nossos desejos.[304]

Embora o tom adotado por Constance não seja de convencimento, é por meio da elevação da virtude enquanto valor que Dorval acaba se convencendo de que o melhor seria tentar reunir Rosali e Clairville. O que é dito por Constance, de maneira muito longa, é que é preciso sacrificar-se pela virtude para ser virtuoso, trecho que, em suma, explica o título da peça, *O filho natural ou as provações da virtude*.

Para além disso, há dois outros pontos interessantes a serem abordados nesse ato: a forma como as mulheres são tratadas e como o tema do dinheiro é tocado. Em paralelo a essa cena citada, Rosali vem a saber que seu pai tinha sido roubado durante a navegação e que, por isso, teria perdido sua fortuna e, portanto, seu dote. Clairville, o noivo, reage a isso prontamente, propondo-se a trabalhar no comércio, logo antes de receber a notícia, por Dorval, de que todas as perdas estavam asseguradas por um serviço de seguro, e a fortuna seria reavida. Isso se dá da seguinte forma:

> **Dorval:** E o que você vai fazer?
> **Clairville:** Vou me dedicar ao comércio.
> **Dorval:** Com o nome que você carrega, você teria coragem?
> **Clairville:** Por que coragem? Ela não é necessária. Com uma alma altiva, um caráter inflexível, é muito pouco provável que eu consiga do favor [do rei] a fortuna de que necessito. A que se obtém pela intriga é rápida, mas indigna; pelas armas, gloriosa, mas demorada; pelo talento, sempre difícil e limitada. Há outras profissões que levam rapidamente à riqueza; mas o comércio é praticamente a única em que as grandes fortunas são proporcionais ao trabalho, à habilidade, aos perigos que as dignificam. Vou me tornar comerciante, repito; só me faltam a competência e o traquejo, mas sei que isso você tem de sobra.

[304] *Idem.*, p. 78-79. Inclusão entre colchetes minha.

> **Dorval:** Tem razão. Vejo que o amor não tem preconceitos. Mas agora trate apenas de convencer Rosali e você não precisará mudar de condição social. O navio que transportava a fortuna dela foi interceptado por inimigos, mas estava no seguro e não houve perdas. A notícia está nos jornais, e eu lhe aconselho a ir contar a novidade a Rosali.
> **Clairville:** Vou correndo.[305]

Nota-se a maneira elogiosa com a qual Clairville fala da profissão de comerciante. Ao que parece, essa fala cumpre a função de uma aproximação de Diderot ao público, um gesto de afago ao seu espectador da cidade. Por outro lado, historicamente, o excerto também é muito bem exemplar, já que Dorval sugere que, a alguém de sobrenome nobre, submeter-se a meios burgueses de obter dinheiro, seria uma razão de constrangimento. Em terceiro lugar, nesse mesmo trecho, Clairville eleva sua vontade de se casar com Rosali para além das questões de ser afortunado ou não, o que toma uma relevância importante nesse ponto, pois, torna-se uma prova de amor considerar relevar a fortuna em nome de preservar o casamento.

Em último lugar a esse propósito, a menção ao seguro é igualmente relevante, pois leva a palco uma contingência burocrática muito própria à vida cotidiana e burguesa, pouquíssimo aparente no teatro até então, algo não só, portanto, fundamentalmente burguês, mas muito distante daquela perfectibilidade e essencialidade de incutir no drama apenas o necessário que era praticada em um passado mais distante. Assim, essas questões meio burocráticas, meio relevantes à vida de uma família de condições sociais intermediárias, ajudam a constituir o aspecto burguês e o traço de verdade e de trivialidade que o escritor manifestamente desejava construir no palco.

O quarto ato se fecha com um uma cena monóloga de Dorval. Esses momentos em que ele se encontra sozinho e manifesta seus pensamentos ao leitor e ou ao espectador se repetem ao longo da peça. Esse expediente de levar o personagem a falar só, comunicando o que sente e pensa ao interlocutor, reforça o lado romanceado da peça, pois não oferece nada além de possibilitar uma imersão do interlocutor no interior, na subjetividade, do personagem. Mais do que

---

[305] *Idem*., p. 80-81. Inclusão entre colchetes do tradutor da edição.

isso ainda, esse recurso torna o drama ainda mais pedagógico, pois impede, à medida que facilita excessivamente o papel do espectador, que quem assiste ou lê tente sem sucesso entender o que se passa ali nas ponderações de Dorval, ou que carregue a interpretação das cenas a outro caminho. Enfim, em vez de o leitor ou espectador se ver em exercício de interpretar o que se passa mentalmente com o personagem por meio de suas ações, nesse modo teatral, os gestos ativos são desprezados e dão lugar a esses monólogos excessivamente esclarecedores, que esquadrinham o personagem ao interlocutor.

Todavia, é também por meio desse expediente de monólogo capaz de trazer à tona o interior do protagonista que Diderot oferece ao leitor visões que vão além do personagem por si, tal é a situação dessa última fala, que manifesta uma postura muito elogiosa a Constance, a conselheira de Rosali. Essa fala pode ser estendida interpretativamente a todo o sexo feminino, ao passo que, ao se reduzir diante do outro sexo, Dorval também reduz o homem nessa relação. Assim, cito a cena mencionada:

> *Cena 7*
>
> *Dorval, só*
>
> Eu terei sacrificado tudo. A fortuna! *(Repete com desdém:)* a fortuna! Minha paixão! A liberdade!... Mas o sacrifício da minha liberdade já está inteiramente decidido!... Ó, razão! Quem pode resistir a ti quando assumes o tom encantador e a voz da mulher?... Homem pequeno e limitado, simplório o suficiente para imaginar que teus erros e teu infortúnio têm alguma importância no universo; que uma coincidência de infinitos acasos preparava desde sempre tua infelicidade; que teu apego a um ser pode decidir o destino dele: vem ouvir Constance, e reconhece a futilidade de teus pensamentos... Ah! Quem dera encontrar em mim a força da inspiração e a superioridade intelectual com a qual essa mulher se apoderava de minha alma e a dominava, eu iria ver Rosali, ela me ouviria e Clairville seria feliz... Mas por que não teria eu sobre essa alma terna e flexível a mesma ascendência que Constance conseguiu ter sobre mim? Desde quando a virtude perdeu seu poder?... Vamos vê-la, falar com ela; e apostar na integridade de seu caráter e do sentimento que me anima. Fui eu que desencaminhei seus passos inocentes; fui eu que a mergulhei na dor e no abatimento; cabe a mim estender-lhe a mão e reconduzi-la ao caminho da felicidade.

Fim do quarto ato[306]

Esse ponto de vista sobre Constance, e sobre as mulheres enquanto classe ou sexo, elucida o pensamento de Diderot sobre esse tema, já que, em seu texto dedicado a pensar as mulheres, *Sur les femmes*, muito embora o escritor também ressaltasse o poder feminino, ele o fez de forma pejorativa e de modo a atar tal força à sua fisiologia, em um gesto biologista e pouco progressista nesse sentido.[307] Naquela ocasião, o filósofo sublinhou o perigo que o sexo feminino representava, de modo a levar a crer que as mulheres, por isso, deveriam ser controladas. Muito distintamente, nesse excerto, por meio da voz de Dorval, Constance parece louvável e ganha ares de fundamentalidade para que a felicidade de todos fosse alcançada. Junto à palavra mulher, o dramaturgo inclui "superioridade intelectual", "alma terna e flexível", aspectos desejáveis ao personagem em si e que, da mesma forma, expõem claramente o teor comparativo entre os sexos. De fato, quando Dorval verbaliza "mulher" fica clara a extensão da exaltação de todo o sexo feminino e não apenas de Constance.

Junto à fala de Dorval, desata-se efetivamente o grande nó da peça, que é a questão amorosa. Dorval consegue domar-se por meio da racionalização à medida que foi também esclarecido por Constance. Assim, a paixão, sua grande inimiga, perde a potência sobre ele e o conflito pessoal trabalhado desde o primeiro ato se encerra. Esse desenvolvimento alça o quarto ato ao primeiro nível de importância nesse drama, de forma que o quinto passa a servir mais como desfecho e como um prolongamento de um final feliz. Tal ato toma o tempo necessário e serve apenas para fechar todas as pontas abertas do drama, mas, é irrefutável, enfim, que o grande debate a que a peça visava, o impasse entre a virtude e a paixão – as emoções e os impulsos humanos – está encerrado ali, no quarto ato.

Conquanto, é verdade que, se Dorval é esclarecido e se resolve pessoalmente no penúltimo ato, é apenas no último que Rosali será posta a par desse esclarecimento e será reconduzida, nos termos de Diderot e da peça, à

---

[306] *Idem.*, p. 81-82.

[307] Ver citação na página 98 dessa tese, referência em nota número 98.

virtude. Uma vez que Dorval é claramente desenvolvido como protagonista, o ponto de resolução ao final do quarto ato é e exerce a função de um primeiro sinal do final da peça e das resoluções que serão encaminhadas em sequência. Enfim, é fortemente aparente que, assim que o filho natural dissolve seu impasse, tudo rumaria naturalmente ao bem comum em questão de tempo.

Não obstante Rosali exprima seus próprios sentimentos e não fique absolutamente à mercê das vontades de Dorval, a sequência que é dada ao drama coloca, de uma forma ou de outra, a personagem feminina em uma posição subordinada ao protagonista. Por mais que a paixão confessa pelo filho natural se torne raiva, Rosali não canaliza esse sentimento como outras personagens femininas o fizeram em grandes tragédias de épocas passadas, a exemplo de *Macbeth* (1607), na Inglaterra, e, principalmente, *Fedra* (1676), na versão de Racine. Nesse caso, o máximo que a filha de Lysimond faz é insultá-lo ao seu noivo, Clairville. Enfim, a essa altura do espetáculo, já não há mais tempo para conflito nenhum. Logo em seguida, isto é, na cena seguinte, ela e Dorval conversam e esse gérmen de ódio esmorece. Em termos dramáticos, esse esclarecimento de Rosali se dá por meio, mais uma vez, de um longuíssimo monólogo do protagonista, que exalta a virtude e faz com que sua amiga o compreenda e aceite, de uma vez por todas, acolher o amor de Clairville e desenvolver, racionalmente, o mesmo por ele. Para além disso, o mesmo trecho novamente traz à baila a mulher – enquanto sexo – como tema, pensando seus papéis diante da família e da virtude:

> *(Clairville se levanta e sai, como alguém que vaga sem rumo. Rosali o segue com os olhos e Dorval, depois de ter pensado um pouco, continua em tom baixo, sem olhar para Rosali:)*
> (...)
> **Dorval:** (...) *(Para um pouco, depois diz:)* Rosali, responda. A virtude tem para você algum valor? Você ainda a ama?
> **Rosali:** Para mim, ela vale mais do que a vida.
> **Dorval:** Vou, então, falar-lhe do único meio de reconciliar-se consigo mesma, de ser digna da sociedade no seio da qual você vive; de merecer ser chamada de aluna e amiga de Constance e de ser objeto do respeito e do amor de Clairville.
> **Rosali:** Fale; estou ouvindo.
> *(Rosali se apoia contra o encosto de uma poltrona, a cabeça inclinada sobre uma das mãos, e Dorval continua.)*
> (...) Ser mau significa condenar-se a viver, divertir-se numa multidão de seres sem princípios, sem caráter e sem

> personalidade; viver continuamente na mentira de uma vida incerta e conturbada; elogiar, corando, a virtude que abandonamos; (...).[308]

A partir deste ponto, Dorval prossegue com seu extenso monólogo, abordando as implicações da entrega a uma inclinação reprovável e a relevância da virtude para a felicidade e o autorrespeito. Ele destaca que as ações ruins aprisionam a pessoa numa vida de engano e arrependimento, ressaltando que o maior benefício para uma mulher, em sua perspectiva, é possuir um marido virtuoso.[309] Depois de ponderar sobre as palavras de Dorval, Rosali decide seguir seu conselho e busca a reconciliação com Constance e o amor de Clairville. Este diálogo assinala o instante em que Rosali se rende à lógica moral e lógica de Dorval, pavimentando o caminho para o final dramático.

Dorval não menospreza Rosali em inteligência nem em poder de compreensão. Por outro lado, a colocação sobre a mulher, afirmando que seu maior bem é ter um bom marido perfaz a compreensão sobre o sexo feminino que tem Diderot e que vigora no século XVIII.

O excerto referenciado é bem representativo sobre a peça como um todo, pois ambas as falas, a última em conjunto com o diálogo que Dorval tem com Constance no ato anterior, formam os principais pontos do drama. A primeira metade do espetáculo procura o aprofundamento e a imersão do espectador para dentro da intimidade mental de Dorval. Já a segunda parte, do terceiro ao quinto ato, é onde ocorre o autoconvencimento e então os diálogos definitivos entre os três personagens: Constance, Dorval e Rosali. É a partir dessas conversas, apesar da forte presença de monólogos, que as deliberações resolutivas culminam na peça. Dito de outra forma, os dois últimos trechos transcritos, os dos diálogos entre Constance e Dorval, e Dorval e Rosali, carregam as palavras que levam Dorval a escolher se casar com Constance e Rosali a aceitar o amor de Clairville.

---

[308] DIDEROT, D. *O filho natural*. Tradução e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 86-89.

[309] Exatamente: “Rosali, você esteve a ponto de perder o maior bem que uma mulher pode possuir sobre a terra; um bem que ela deve incessantemente pedir ao Céu, e do qual, no entanto, ele é bastante avaro: um esposo virtuoso!” (*Idem.*)

Dramaturgicamente, é visível textualmente, pela própria interpolação dos trechos em redondo e em itálico, como a voz do dramaturgo, Diderot, visa a controlar a reação e a atuação dos atores em cena. Pensando exclusivamente no aspecto literário, essa didascália também é responsável por reforçar os traços romanescos de *O filho natural*,[310] já que, além de dizer sobre o tom de voz, "voz trêmula"; e o olhar que os personagens empregam, "Rosali o segue com os olhos"; dita semelhantemente o sentimento que lhes ocorre ao longo da cena, "Compreensivo". Tais intrusões, como se poderia dizer a partir da opinião dos atores à época, poderiam constituir, salvo pelo próprio formato de organização em diálogos, muito bem um romance de narrador onisciente, o de tipo mais controlador. Em suma, o que se nota da dramaturgia de Diderot, assim, é justamente que ele cerceia a peça dentro e fora de seu texto, mobilizando todos os meios aos quais ele tem acesso, um reflexo coerente com relação ao que já era dito por ele mesmo em cartas e do que, a propósito, Mme. Riccoboni tanto reclamou.

Se a fortuna crítica de Diderot e de seu teatro defende sobretudo o que o escritor reiterava em teoria, isto é, que era fundamental substituir os golpes por quadros teatrais, em verdade, do ponto de vista da gramática teatral apresentada em *O filho natural*, os golpes teatrais são, na prática, corrigidos em lances dialogais, pois são eles os responsáveis por mudar a trajetória da ação, papel geralmente exercido por esses golpes. A movimentação efetiva na peça se resume ao vaivém dos personagens que entram e saem de cena e à chegada do pai, no último ato, logo antes do fechar das cortinas, o que, é importante ressaltar, não altera em nada o destino da trama nem dos personagens. Em contrapartida, é por meio dessa espécie de "golpe de fala", de Constance e de Dorval, o da primeira sobre o segundo e o do segundo sobre Rosali, que o rumo do espetáculo se desvia do que seria uma possível tragédia, formatada por um casamento incestuoso e a possível morte de Clairville por rejeição amorosa.

Assim sendo, a reaproximação de Lysimond e a subsequente revelação de que Dorval e Rosali eram irmãos não produzem nada para o enredo senão o agravamento das paixões por eles mal direcionadas. Também por conta desse

[310] RUÍZ CANO, M. *De Diderot en Rodolf Sirera*: sur les traces du jeu. 2020. Tese de Doutorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios – Universidad del País Vasco, 2020, p. 416.

esclarecimento, vê-se aquelas falas tão esclarecedoras sendo alçadas ao mais alto grau de importância. Então, em resumo, essa reaproximação do pai é, em si, um recurso do qual Diderot lança mão exclusivamente para valorizar os diálogos enquanto golpes de fala e, portanto, para render à lição pedagógico-moralizante de sua peça um valor mais pungente. Esse fechamento do texto teatral faz com que o leitor alteie Dorval em outro degrau de sabedoria, relembrando algumas de suas frases proferidas em sua última fala mais longa, "Rosali, não estou exagerando. (...) Você está assustada. E ainda não teve a noção completa do perigo que corre." Bem como se ele sim, Dorval, tivesse alguma noção da proporcionalidade do erro o qual estava em vias de cometer.

O final da peça, ainda, exerce uma função em termos de distinção de gênero no que diz respeito ao teatro sério de Diderot, pois é ele que torna esse estilo dramático, que seria futuramente intitulado "teatro burguês", um modelo pautado no desvio da tragédia. Em que pese a fala de Clairville manifestando desejo pela própria morte,[311] sem a instauração da noção do perigo de incesto que se corria, a peça seria tão somente um drama familiar.

Textualmente, já em âmbito alheio ao espetáculo e ao espectador, o leitor tem acesso a uma fase posterior do encerramento do drama. Diderot, assim que os diálogos encontram seus termos, continua a trabalhar a fim de arrematar a ponta inicial com a final de sua obra, reiterando a integralidade e a continuidade entre as partes de seu texto. Então, o leitor, tal como um convidado especial de seu universo artístico, é indiretamente convidado a se afastar ou emergir do palco e do jogo teatral que imaginava para colocar-se novamente ao lado do próprio escritor-narrador que observava a peça pela janela. Naquela ocasião, quando ele se posicionou naquele canto e se prontificou a espiar a encenação de Dorval, afirmara

---

[311] As réplicas em questão são as seguintes:

> **Clairville:** Diga então por que você já não me ama. Negar-me seu coração é condenar-me à morte. Você deseja a minha morte. É o que você deseja. Estou vendo.
> (...)
> **Rosali:** Já sofri muito por causa disso.
> **Clairville:** Deixarei no fundo da sua alma uma imagem terrível que alimentará a perturbação e a dor. Sua injustiça perseguirá você.
> **Rosali:** Clairville, não me assuste. *(Olhando-o fixamente.)*
> O que você quer de mim?
> **Clairville:** Convencê-la ou morrer. (*Idem*, p. 84 e 85)

que não contaria o desfecho daquele drama tão privado e que, mais tarde, diria o porquê.[312] O seguimento que é dado ao texto teatral, todavia, contradiz o que Diderot afirmara antes do início da peça, já que a última cena, como o próprio leitor pôde observar, é de fato encenada – ou contada, se pensada do ponto de vista literário. Isso leva a crer que o autor em algum momento teria mudado de ideia, visto que a peça transcorreu sem interrupção.

De uma forma ou de outra, a razão por trás dessa hesitação era que o "verdadeiro" Lysimond, diga-se assim, o membro da família que passara por tudo o que fora relatado na peça, teria morrido e assim sido substituído por um homem fisionomicamente parecido com ele. A semelhança, segundo o escritor – ou o transcritor, nesse caso, como fantasia o filósofo – teria causado muita comoção e provocado lágrimas entre Dorval e os demais. Além dessa explicação, ao citar com aspas, criando diálogos consigo, a fala do ator principal, "Eu", como o filósofo se colocará no texto doravante, faz uma primeira apreciação da peça, claramente positiva, que instiga quem o lê a tomar o mesmo lado.

Assim, fluindo entre a apreciação da própria peça que escrevera e a ficção com aquele ator, Diderot começa a relatar conversas que teria tido, mais uma vez segundo ele, com Dorval, ulteriormente àquela apresentação. É assim que o escritor enseja a última parte do livro, que corresponde justamente essas discussões, de cunho muito mais teórico. Esse momento de transição textual se dá da seguinte forma:

> E depois, como conciliar com as minhas ideias o que tinha acabado de se passar? Se a peça era uma peça como outra qualquer, por que eles não conseguiram representar a última cena? Qual era a causa da dor profunda que os invadiu quando viram o ancião que fazia Lysimond?
> Alguns dias depois, fui agradecer a Dorval a tarde deliciosa e cruel que eu devia à sua boa vontade...
> "O senhor gostou então?..."

---

[312] Ele diz:

> Dorval e eu nos despedimos. (...) Entrei no salão pela janela; e Dorval, que tinha afastado todo mundo, colocou-me num canto de onde, sem ser visto, eu vi e ouvi o que se vai ler em seguida, com exceção da última cena. De outra vez eu conto por que não ouvi a última cena. (*Ibid.*, p. 30)

> Eu gosto de dizer a verdade. Dorval gosta de ouvir a verdade, e eu lhe respondi que o trabalho dos atores tinha causado sobre mim uma impressão tão forte, que eu me sentia incapaz de opinar sobre o resto; aliás, não tendo assistido à última cena, eu ignorava o desfecho, mas, se ele quisesse me mostrar o texto, eu poderia dar-lhe a minha opinião...
> "A sua opinião! E eu já não sei o que quero saber a respeito? Uma peça é feita mais para ser representada que para ser lida; a representação lhe agradou, não preciso saber mais nada. De todo modo, tome. Leia e voltaremos a conversar."
> Peguei a obra de Dorval. Li com a cabeça descansada, e conversamos sobre ela no dia seguinte e nos dois dias subsequentes.
> Seguem-se as nossas conversas. (...)[313]

Um último comentário a respeito desse texto teatral é sobre seu aspecto pedagógico e moral. É nítido que a peça é bem encadeada e os atos são harmoniosos e escalam com evolução até o seu desfecho, entretanto, observa-se que o que torna a peça objeto de críticas é a forma como os temas são tratados. Amplamente, é comum, principalmente no teatro moderno, muito distante deste estudado aqui, que se despreze a intencionalidade do autor por trás do objeto artístico ou que esse desejo apareça camuflado nas entrelinhas do que é efetivamente representado. Na peça de Diderot, o seu intuito de elaborar as provas pelas quais um homem virtuoso passa se apresenta de forma excessivamente explícita. A virtude, tema que toma ululantemente a centralidade do drama, é abordado muito cruamente. Desse modo, em se tratando de um assunto ético e, portanto, filosófico, o texto se arrasta aos olhos de um leitor menos interessado e menos acadêmico à medida que ele remete imediatamente e amiúde a abstrações. Em agravo, soma-se a isso que as falas e os monólogos, repetindo a poucos intervalos conceitos como "virtude", "vício", "ordem" e "felicidade", assumem um teor quase evangelizador, bem como se os últimos atos fossem uma longa lição de moral.

Há questões estruturais do drama sério que também pesam contra o interesse dessa peça. Diderot arrisca demasiado ao redigir um drama em que, para além de ser pobre em ação efetiva, não há fato trágico que leve o espectador ou o leitor a experimentar piedade pelos protagonistas, nem mesmo por Clairville, que

---

[313] *Idem*. p. 94-95.

corre o risco de morrer de amor. Não há piedade ao que seria o herói ou a nenhum homem ou mulher da peça, pois o destino lhes é favorável quase sempre. Nada chega a dar errado efetivamente. Dorval hesita, e é esse o ponto de maior tensão que o drama tem, de forma que, em nenhuma ocasião, a ação se encaminha a algum fato trágico. A partir do terceiro ato, diferente disso, o que se nota é a cogitada partida de Dorval como desfecho, o abandono de sua família e amigos, mas, nessa altura, desde tão cedo, um casamento com Rosali já parece impensável. Assim sendo, deixar que os quadros teatrais, as pantomimas empregadas pelos atores e, simplesmente, a novidade da fórmula dramática se encarreguem do interesse sobre a peça parece ser demasiadamente ousado.

Enfim, na introdução ao texto teatral em sua edição brasileira, Fátima Saadi diz que algo de mais chocante sobre a peça *O filho natural* em leitura hodierna é seu aspecto anacrônico,[314] de fato. Esse aspecto que a peça toma em uma leitura moderna ou contemporânea se justifica, pois nenhum dos elementos que serviram à época do século XVIII como alicerces do interesse do espetáculo, os mencionados quadros teatrais, a organização diferenciada do palco e a notícia da nova gramática dramatúrgica, funcionam mais como tal. O fato de o drama assumir um tom pedagógico e tratar os temas um tanto filosóficos de forma tão crua arrefecem demais o desejo de leitura e montagem do espetáculo escrito por Diderot. Além disso, deve-se considerar que o incesto enquanto razão motivadora, mas sobretudo o fato de o drama se passar em um contexto tão monótono e familiar, consistem em elementos que acabaram sendo geralmente reservados a outros tipos de produções artísticas, como romances ou, senão, ultra-contemporaneamente, telenovelas. Mas ainda assim, mesmo que o formato de difusão fosse repensado ou adaptado ao que se conhece cotidianamente, todo o discurso diderotiano em volta da virtude e do vício já não cabe mais. O tema da honra e da fidelidade com relação a amizades e a promessas são questões, não obstante, frequentemente levadas a debate. Todavia, avessamente ao modo digerido e desambiguizado que o filósofo emprega ao escrever os diálogos, a ótica

[314] SAADI, F. Nota sobre a tradução. In DIDEROT, D. *O filho natural*: ou as provações da virtude. J. Guinsburg (org.). Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.15.

de tratamento sobre as mesmas pautas éticas tornou-se mais delicada e interpretativa com o passar dos séculos.

A dramaturgia, a partir do século seguinte ao de Diderot, foi se despreocupando com o ensino moral e se desatrelando desse dever à medida que as instituições artísticas se tornaram de fato independentes e livres de censura. À época do setecentos, a pedagogia moral e cidadã estava tão enraizada na instituição teatral que, mesmo teoricamente livre da primeira já na segunda metade do século, ainda perdurava essa cicatriz nas fórmulas dramatúrgicas empregadas. Esse vício retórico não demorou em nada a se recrudescer uma vez que a fundamentação moralizante foi trocada pela politizadora. Como é o caso de dramaturgos e raras dramaturgas do final do século, tal como a estudada Olympe de Gouges, as suas penas ainda exprimem esse claro veio de convencimento nas peças, bem como se o valor retórico moralizante cidadão tivesse sido trocado pelo politizador-panfletário. A mudança de enfoque não eliminou a raiz retórica, que permaneceu viva no teatro por algum tempo.

Mais modernamente, ainda que esse exercício de atuação do interlocutor em direção ao objeto artístico seja posto de modo facilitado bem regularmente, em especial no que se denomina cultura de massas, cabe, hoje, ao próprio leitor/espectador fazer um exercício interpretativo e buscar assimilar essas questões por si mesmo. Fora isso, essas mesmas pautas, quando tocadas em um universo temporal mais próximo a nós, costumam concorrer com outras sub-intrigas que forçam a aproximação do espectador/leitor à obra de arte, de modo que sua atenção esteja sempre dividida entre níveis de leitura mais e menos concretos. Em última análise, para dizer em uma palavra, além de a redação dramatúrgica de Diderot optar por uma abordagem exageradamente teórica e transparente, ela ainda escolhe para assumir o cerne em suas peças, temáticas que, vistas de hoje, estão há muito tempo superadas.

Seja qual for o olhar, a investigação objetiva da dramaturgia exige uma série de licenças e concessões. O olhar hodierno não deve, em hipótese alguma, obscurecer a visão sincrônica necessária à recepção da obra. Ao avaliarmos autores como Olympe de Gouges ou Diderot, é essencial que a perspectiva atual, com valores contemporâneos, não contamine o entendimento das próprias obras

nem do contexto em que elas foram criadas. Temas que hoje parecem ultrapassados ou panfletários cumpriam funções esperadas na época a uma peça de teatro.

É praxe na fortuna crítica diderotiana polemizar e questionar a recepção de suas peças. Faz-se soar como se, à época, o público, tanto crítico quanto leigo, tivesse recepcionado seus dramas de uma forma tal qual as mesmas peças teriam sido avaliadas por olhos mais jovens. Essa ponderação de que tanto *O filho natural* quanto *O pai de família* (1758) não funcionam e não funcionaram sobre o palco e têm seu valor apenas como peças-tese deve ser vista com desconfiança. Por conseguinte, uma apuração mais demorada sobre a receptividade desse importante filósofo da parte de sua dramaturgia se impõe. Em que pese o fato de que, obviamente, não houvesse mídia capaz de guardar até o nosso século tais apresentações teatrais de forma a poderem ser reproduzidas em nossos dias e, assim, poderem ser devidamente avaliadas com precisão, relatos e registros sobre as encenações setecentistas podem trazer pistas à tona que elucidem a adesão geral e específica sobre o teatro burguês. Mais do que isso, o estudo da receptividade nesse sentido permite igualmente avaliar possíveis contrapontos às propostas dramatúrgicas e de forma a render ponderações precisas sobre o valor real das rupturas estéticas em questão.

4.5. Recepção

No que diz respeito às montagens e à recepção pelo público, em particular sobre *O filho natural*, os dados são controversos e os registros das apresentações estão em geral espalhados entre diversas fontes, mas, o que se pode afirmar com maior firmeza é que essa primeira peça de Diderot de 1757 foi de fato encenada no ano de sua publicação no teatro do Duc d'Ayen em Saint-Germain-en-Laye a um público muito restrito, de maneira, portanto, privada. Depois disso, a peça veio a receber uma montagem mais significativa apenas 14 anos mais tarde, em 1771, com a Comédie-Française. Diga-se de passagem, à altura, os *comédiens* residiam na sala das máquinas – *Salle des Machines* – do

Palais des Tuileries.[315] Uma sala ampla e vasta, própria para receber o uso de aparatos e para a aplicação de efeitos especiais. Não obstante a trupe dos *comédiens* de fato residisse nesse palco, o casamento entre a peça de Diderot a ser encenada e o espaço cênico oferecido era o melhor possível, e tudo o que o filósofo poderia desejar. O palco, dentro do que se tinha a oferecer, correspondia ao que o escritor almejava, isto é, um espaço amplo, arejado e desobstruído.

Todavia, se o desejo de Diderot era fazer do palco um quadro, a arquitetura cênica ainda estava muito distante do ideal de construção com extensão horizontal. Eram sobretudo verticais, com mais profundidade do que largura. A exemplo da própria *Salle des Tuileries*, ela dispunha de 10 metros de largura, 8 de altura e impressionantes 45 metros de profundidade.[316] Para efeito de comparação, o palco do teatro da Opéra Garnier, construído e inaugurado no século XIX, conta hoje com 15 metros de largura por 10 metros de profundidade. Enfim, embora tais metragens formassem o melhor palco possível à época, pensando a partir da dramaturgia diderotiana, as dimensões do palco resultavam em diversos prós e contras. Pesando contra o teatro, recaem principalmente o fator acústico, provocado pela profundidade, e a pequena largura, que implica um efeito de concentração do olhar no centro do espaço. Em contrapartida, a desobstrução do espaço e a altura em que o palco fica projetado fazem com que o público permaneça distante e deslocado verticalmente do nível do palco, o que traria um efeito de isolamento. No que diz respeito à *Salle des Machines*, segundo Alain Viala, "o espetáculo é concebido como se o público assistisse através de um muro transparente",[317] um efeito profundamente desejado por Diderot.

À parte as representações de 1757 e 1771 encaminhadas pelo filósofo, no césar (*calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*), consta o registro de uma apresentação em 1761, em Bruxelas,

---

[315] A Comédie-Française residiu na *Salle des Tuileries* de 1770 a 1789.

[316] Cf. imagem em anexo (Figura 2). A exagerada profundidade do palco prejudicou em muito a acústica do que foi representado lá. O que explica tais dimensões é que as medidas foram escolhidas por Gaspare Vigarani (1558-1663) pensando no casamento de Louis XIV, celebração que supõe um espaço de amplitude vertical. (COLE, W. The Salle Des Machines: Three Hundred Years Ago. *Educational Theatre Journal*, v. 14, n. 3, p. 224-227, out. 1962, p. 225)

[317] VIALA, A; BABY, H. L'essor de la vie théâtrale. In VIALA, A. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: PUF, 1997, p. 160.

notando, inclusive, a existência de publicidade sobre a apresentação da peça à época, e uma montagem dez anos após a da Comédie- Française, no Théâtre de l'Ambigu-Comique, em Paris, no ano de 1794, isto é, já quase 20 anos após a publicação da peça e, então, póstuma. Arthur Wilson, por sua vez, diz que, antes da representação em 1771, o texto escrito ficticiamente por Dorval fora encenado fora da França, dada a vontade de Diderot de encontrar um público novo, mais apto à apreciação do realismo. Assim sendo, segundo seus relatos, tal peça de 1757 fora levada ao palco em Baden em agosto de 1759 e em Hamburgo no ano seguinte.[318]

O fato de a peça ter sido levada a Hamburgo é relevante, pois endossa que a vaga da reforma teatral e do teatro burguês passa de forma significativa pelo lado alemão, que se conecta de alguma forma com o universo parisiense. Um representante importante desse veio é o poeta Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que escreveu *Miss Sara Sampson* (1755), a primeira tragédia burguesa em alemão.[319] Aliás, o mesmo dramaturgo e filósofo não é apenas muito alinhado com Diderot em sua filosofia artística, tendo desenvolvido uma importante teoria sobre a separação e os tensionamentos entre as artes – *Laocoonte, ou Sobre As Fronteiras Da Pintura E Da Poesia* (1766) –, mas é também seu tradutor anônimo na Alemanha. Lessing é um verdadeiro entusiasta da obra diderotiana, ao passo que lhe concedeu diversos elogios no tocante à sua ideia de reforma teatral e à sua teoria dramática. Ao longo desse percurso, sabe-se que o poeta alemão fundou um teatro nacional em Hamburgo em 1767. Contudo, aparentemente, contando com a precisão dos relatos e das datas, Lessing não viu a peça de 1757 em tal oportunidade, 1760. De toda forma, é nesse ano de apresentação da peça em Hamburgo que o teórico alemão publica, de Berlim, um compilado das peças e dos anexos teóricos de Diderot, *Das Theater des Herrn Diderot – O teatro do senhor*

[318] WILSON, A. M. *Diderot* : sa vie et son œuvre. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur. Paris: Éditions Ramsay, 1985, p. 337.
[319] GUTHKE, K. S. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. 6 ed. Stuttgart: Spronger-Verlag, 2016, p. 26-27.

Diderot –.[320] É provável que seja essa tradução que tenha ensejado a montagem local d'*O filho natural*.

Seja como for, é fato que nenhuma dessas apresentações obteve uma repercussão tão expressiva quanto aquela de 1771, em Paris, que foi a primeira e a última nesses termos.[321] Por mais que tenha sido única a apresentação de maior recepção pública, Fátima Saadi pontua que, além de ter sido curiosa a retirada de cartaz de *O filho natural* depois de obter boa bilheteria no palco francês,[322] a peça, quando encenada no teatro do duque d'Ayen, também em 1757, teve diversas reprises e obteve sucesso e bom público. A propósito, o teatro do Duc d'Ayen já tinha o estilo de dar palco a peças inovadoras e fora da corrente geral, tendo recebido inclusive a peça de Lessing, a tragédia burguesa *Miss Sara Sampson*, então traduzida para o francês. Sobre a ocasião d'*O filho natural* em específico, Abbé de la Porte registra o seguinte no *Observateur Littéraire* :

> O filho natural foi representado várias vezes em Saint-Germain, com sucesso, embora a atriz encarregada do papel de Constance o tenha representado mal. O que teria acontecido se esta peça tivesse sido representada no [palco] Francês e o papel de Constance tivesse sido entregue a Mlle. Clairon? A novidade deste espetáculo atraiu muita gente a Saint-Germain; aqueles que a julgaram com imparcialidade concordaram que tinham experimentado uma espécie de patético até então desconhecido e que essa obra tinha sobretudo o mérito de fazer esquecer a cena.[323]

A referência do abade contradiz uma ideia longamente difundida de que o teatro de Diderot criado e apresentado em sua época teria sido um fracasso de

---

[320] O livro foi publicado em dois volumes e contém as traduções de *Le fils naturel* e *Père de famille*, junto aos anexos *Entretiens sur le fils naturel* e *De la poésie dramatique*. (NISBET, H. B. H. *Gotthold Ephraim Lessing*: His Life, Works, and Thought. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 270.)

[321] Depois disso, a peça *Le fils naturel* foi raramente remontada e reencenada. É possível encontrar trechos da peça em vídeo de uma apresentação no ano de 1992, como realização de um trabalho de Alain Bézu. (*En scènes : le spectacle vivant en vidéo – Le Fils naturel, suivi de Dorval et moi de Diderot – Ina.fr*. Disponível em: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00366/le-fils-naturel-suivi-de-dorval-et-moi-de-diderot.html>. Acesso em fev. 2023.)

[322] Em apresentação dia 26 de setembro de 1771, a peça rendera, segundo registros contábeis, 2785 libras. (SAADI, F. *A configuração da cena moderna*: Diderot e Lessing. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018, p. 44.)

[323] LA PORTE, J. Lettre X: Comédies de Goldoni. *L'Observateur littéraire*. Paris. 5, novembre, 1758. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424221t.image.langFR>. Acesso em: 14 fev. 2023. Tradução de Fátima Saadi. Inclusão minha.

recepção. Nesse sentido, mesmo que La Porte eventualmente pudesse ter um ponto de vista tendencioso em favor do sucesso de Diderot por qualquer motivo ou simpatia, seu relato é contundente o bastante para objetar que o teatro do filósofo não tenha tido o seu público, que sua peça tenha sido representada apenas uma vez e pobremente,[324] ou que os espetáculos de sua dramaturgia teriam sido um fiasco completo como eventualmente alguns estudiosos desse contexto histórico acabam fazendo parecer. Enfim, o que é fundamental notar com essa etapa da recepção de Diderot é que, diante de um público aberto a um teatro de novas ideias, sua dramaturgia é atrativa e não é insuficiente, tendo o público ciência ou não dos seus respectivos retrospectos teóricos.

Além desse lado prático sobre a recepção por parte do público da primeira peça de Diderot, o abade também atribui ao conjunto o "mérito" de fazer com que o espectador esquecesse a cena. Quer dizer, a encenação logrou produzir um efeito imersivo forte o bastante para levar o público a contemplar os atores e o cenário como se de fato estivessem em um contexto verdadeiro, isto é, não ficcional e poético, como se ali, sobre o palco, não se encontrassem atores, mas sim uma família que enfrenta conflitos e tenta sanar suas questões. O filósofo, durante suas elucubrações teóricas, deixa claro que todos os expedientes que mobiliza ao estruturar sua dramaturgia são para atingir esse efeito de verdade e de naturalidade. Assim, tendo em conta o relato do abade, o teatro de Diderot teria mesmo funcionado como o esperado, de acordo com o que ele aprecia.

Contudo, se o mérito de Diderot no que diz respeito ao público obtido com a peça de 1754 ainda deixaria margem para questionamentos, a recepção de *O Pai de Família* em 1757 encaminha esse panorama para a resolução de qualquer dúvida. Essa obra subsequente, embora parta do mesmo projeto teatral de Diderot, foi recebida com uma intensidade que deve dissipar qualquer desconfiança remanescente sobre a capacidade do filósofo de conquistar o espectador com suas inovações. Isso se averigua assim que se observa em detalhes a recepção desse seu segundo drama, que consolidou o lugar de Diderot na história do teatro, demonstrando que suas ideias não apenas encontraram eco, mas também

[324] PROUST, J. Le paradoxe du fils naturel. *Diderot Studies*. Genève: Droz, n. 3, p. 210-211.

ultrapassaram as expectativas iniciais, elevando ainda mais seu patamar de reconhecimento.

A princípio de forma curiosa, a peça seguinte do filósofo, *Le père de famille*, como já apontada, obteve um sucesso expressivamente maior, tendo sido mais bem acolhida pelo público e pelos palcos, muito embora incorpore o mesmo esqueleto dramatúrgico e de gênero da peça anterior. Com efeito, essa peça de 1758 obteve sete representações pela Comédie-Française,[325] tendo sido interrompida apenas pelo recesso de Páscoa, o que caracterizaria, diga-se assim, uma muito boa temporada de apresentações.

A propósito, segundo os registros da Comédie-Française, a primeira apresentação da peça rendeu 3959 francos,[326] um recorde, a maior receita teatral do ano. Além disso, algo que corrobora a boa recepção pelo público da segunda obra dramática de Diderot é que as representações seguintes não obtiveram queda expressiva em faturação, o que eventualmente poderia ser entendido como resultado de uma frustração do público espectador após ter recebido com entusiasmo a notícia da peça. Todavia, há relatos no jornal *Année Littéraire* de 1761 de que a peça teria sido mantida apenas seis ou sete dias em cartaz e teria sido mediocremente aplaudida.[327] Mesmo que o comentário não cite que a peça fora interrompida não por falta de interesse público, mas por recesso de Páscoa, o que induz o leitor a crer erroneamente que os resultados da peça não foram suficientes para que continuasse, a encenação de *Le père de famille* não parece ter sido o caso de um drama mediocremente apreciado. As sessões seguintes à primeira, intervaladas de poucos dias, tiveram, sucessivamente, receitas de 3039, 2100, 1783, 2174, 1487 e, por fim, um aumento final a 1837 francos, ou seja, de fato, uma boa temporada. Para efeito de comparação, nesse mesmo período, as peças *Tucaret*, de Alain René Lesage (1668-1747), e *Le Légataire universel*, de Jean-

[325] Dias 18, 21, 23, 25 e 28 de fevereiro e dois e quatro de março de 1761.

[326] Segundo indicam os registros da Comédie-Française, esse valor é correspondente a 901 bilhetes vendidos, dos mais privilegiados aos mais comuns. Apenas do *parterre*, o lugar mais simples, o espaço para o público geral, foram 500 entradas. (LANCASTER, H. C. “The Cast and the Reception of Diderot’s Pere de Famille”. *Modern Language Notes*, v. 69, n. 6, p. 416, jun. 1954, p. 418.)

[327] "Elle n'a eu que six ou sept représentations médiocrement applaudies" (FRÉRON, É.-C. (ED.). *Année Littéraire*, v. 3, p. 318, 1761.)

François Regnard (1655-1709), obtiveram respectivamente 396 e 499 francos de renda apenas.[328]

Oito anos mais tarde, em 1769, a peça foi recolocada em cartaz, para ser representada dez vezes e ficar quatro semanas, do dia nove de agosto a nove de setembro, ocasião na qual rendeu, em média, mil francos a mais do que em 1761.[329] Esse crescimento do interesse público pela peça mesmo oito anos após a sua temporada de estreia é um indicador de que a dramaturgia de Diderot não foi infrutuosa, pelo contrário, desenvolveu-se e extravasou seu valor crítico-teórico como "peça-tese".

O que pode ter favorecido os resultados receptivos da peça mesmo dentro do território francês foi a repercussão que as montagens tiveram para além da Comédie-Française. Por mais que se entenda que a primeira temporada de *Le père de famille* tenha sido no teatro francês pouco menos de três anos após a publicação do texto, com estreia dia 18 de fevereiro de 1761, a essa altura, a peça já havia circulado tanto dentro quanto fora do hexágono. Em 1759, segundo o próprio Diderot, foram feitas apresentações em Toulouse e Bordeaux.[330] E, no final desse ano, foram feiras apresentações privadas em Marseille, segundo ele, com sucesso, de acordo com o que é relatado pelo filósofo em suas cartas a Sophie Volland (1716-1784).[331]

Além disso, a peça que expõe o drama de uma família de baixa nobreza chegou em lugares em que, até o fim do século em questão, poucos textos teatrais chegaram. Assim, como o *Le fils naturel*, a peça *Le père de famille* foi representada

---

[328] *Op. cit.*

[329] *Idem*.

[330] DIDEROT. *Diderot* : Sa vie et son œuvre. Traduction de Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur. Collection «Bouquins ». Paris: Laffont/Ramsay, 1985, p. 337.

[331] Isso é dito na carta LVI, de primeiro de dezembro de 1760. (DIDEROT, D.; VANDEULM. A. D.; NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*. V. 1. Paris: Paulin, 1830, p. 235).
A propósito, Sophie Volland, apelido carinhoso dado por Diderot a Louise-Henriette Volland, foi uma correspondente e amante de Diderot que ele conheceu no verão de 1755. Por meio das cartas, Diderot a mantinha informada sobre as notícias, seus trabalhos e os acontecimentos ao seu redor. Depois de publicadas na coleção *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot* (1830), tais cartas renderam uma visão privilegiada do cenário cultural e da vida que Diderot levava à época, além de dar acesso ao pensamento do próprio escritor, que se expressa de maneira autêntica e franca nessas ocasiões. (FOWLER, J. *New Essays on Diderot*. Cambridge University Press, 2011, p. 86)

em Hamburgo em 1761, um ano depois da primeira, onde obteve sucesso e encadeou doze apresentações.

Com efeito, *Le père de famille*, ou *Der Hausvater*, em alemão, foi significativamente importante para impulsionar a nova tendência dos gêneros intermediários, a tragédia doméstica, comédia séria, dramas domésticos sentimentais, ou qualquer outro modelo de drama burguês que se pretendeu nesse final de século. Em última análise, Diderot chega até mesmo a ser considerado por alguns biógrafos um dos fundadores do drama nacional alemão.[332]

À medida que a tradução de Lessing das obras teatrais de Diderot tomaram conhecimento público e tais peças ganharam montagens de prestígio, outros textos dramáticos, seguindo as mesmas pegadas de Diderot, foram editados e montados em alemão, o que deu consistência para essa nova vaga teatral realista, sentimental, burguesa. Lessing, inclusive, em prefácio à segunda edição, alfineta a tradição francesa, dizendo que a hegemonia, o estilo artificial e o aspecto estranho do classicismo francês teriam dificultado o desenvolvimento teatral de Diderot em seu país, ao passo que, por outro lado, por esses mesmos motivos, o estabelecimento do seu teatro na Alemanha acabou se tornando mais fácil.

Se o teatro de Diderot circulou fora da França primeiro nos Países Baixos (Bruxelas) e na Alemanha, as novas ideias dramatúrgicas burguesas também chegaram a Portugal pouco mais de vinte anos mais tarde ou então exatamente trinta anos após a publicação da peça.[333] Em tradução pela editora Bertrand, *O pai de família* foi publicado nessa língua em vista do objetivo, tal como na Alemanha,

---

[332] Furbank, P. N. *Diderot*: A Critical Biography. London: Faber&Faber, 1992, p. 147.

[333] Como conta Mariana Soutto Mayor, esses trinta longos anos se passaram, pois o processo até a obra chegar a público em Portugal foi longo. Em 1768 – dez anos após a publicação em francês –, a peça recebeu a autorização da Real Mesa Censória (RMC), instituição de censura literária da monarquia de Portugal; um ano depois, um parecer favorável à impressão e representação de *O pai de família*; depois, em 1784 e 1787, dois despachos favoráveis. Por fim, em 1788, a peça foi publicada em uma coleção de teatro estrangeiro, na qual constava outras peças célebres, inclusive do teatro clássico francês, como *O avarento*, de Molière. Possivelmente, as três décadas de demora até que a obra fosse publicada se devem à política tradicional de censura da RMC, que proibia expressamente a publicação de autores ateístas e textos filosóficos. (MAYOR, M. S. "O Pai de Família à Portuguesa: Notas sobre a circulação do teatro de Diderot entre Portugal e Brasil (séculos XVIII e XIX)". In *O pai de família de Diderot*: Uma Versão Portuguesa do Século XVIII. Sérgio de Carvalho (Org.). São Paulo: Teatro da cidade de São Paulo TUSP, 2020, p. 41-64.)

de fomentar a leitura do drama francês e dar vazão a novos preceitos artísticos. A publicação de Diderot na península ibérica, em meio a isso, carrega uma peculiaridade a mais, que é a contradição da censura nacional.

A *Encyclopédie*, por exemplo, fora cassada pela Europa, esteve no *Index de Livros proibidos* da Igreja, como também fora proibida no próprio hexágono. Em Portugal, a proibição da *Enciclopédia* (1751) durou décadas,[334] tendo sido liberada de forma completa muito tempo depois, muito após a autorização de impressão da peça *Le père de famille*. E quando viabilizada a impressão da grande edição, ainda fora feita com ressalvas, isto é, a publicação poderia ser feita contanto que fosse previamente editada e o conteúdo avaliado "subversivo" fosse removido. Não é o que ocorreu com sua obra teatral.

Destarte, por mais que Diderot fosse tido como um autor perigoso e de ideias subversivas, é curioso e muito significativo que a avaliação de sua peça *Le père de famille* tenha recebido uma boa avaliação da censura, dado o histórico e as ideias associadas ao autor. De acordo com levantamento de Mariana Soutto Mayor, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, da Real Mesa Censória, consta exatamente o seguinte: "As duas comédias intituladas, uma, *O Pai de Família*, de Monsieur Diderot, outra, *O Filho Pródigo*, ambas são excelentes e dignas de se representarem e imprimirem".[335]

Portanto, o que se sugere é que há, a princípio, um afastamento, ou um processo de ocultamento, das ideias veiculadas pela *Encyclopédie* quando Diderot se dá à escrita dramatúrgica. Realmente, pelo viés ético, não há nada de subversivo em seus textos teatrais, pelo contrário, o que se percebe é um conteúdo moralizador e amistoso às instituições de Estado. A primeira dedução a que se chega a partir disso é que há uma moral sendo transmitida em seu teatro que é

---

[334] Precisamente, a censura em Portugal sobre a *Enciclopédia*, para importação e impressão, começou em 1759, mas não há de forma certeira uma data na qual se determine o fim da coibição da leitura da *Encyclopédie*. A censura em Portugal era descentralizada e, de forma geral, incoerente. A obra de edição de Diderot e D'Alembert fora publicada, antes de tudo, de forma parcial e cuidadosa em língua portuguesa. (ARAÚJO, A.C. "A Cultura das Luzes em Portugal: Temas e Problemas". *Cultura, Revista de história e Teoria das Ideias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 82.)

[335] Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Real Mesa Censória, caixa 4, nº 110 (MAYOR, M. S. O Pai de Família à Portuguesa: Notas sobre a circulação do teatro de Diderot entre Portugal e Brasil (séculos XVIII e XIX). In: CARVALHO, S. (coord.). *O Pai de Família de Diderot*: Uma versão portuguesa do século XVIII. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo, 2020, p. 41-65).

sobretudo pedagógica e convencional, burguesa, e, em última análise, conservadora.

A partir de análise dos relatos históricos e críticos sobre a recepção pública do teatro de Diderot, é difícil de se chegar a alguma conclusão concreta que vá além dos dados factuais como a venda de bilhetes, o número de montagens e os lugares aos quais a peça chegou, uma vez que não há consenso que permita afirmar, nem em sua época nem posteriormente, que o teatro diderotiano de fato tenha dado certo para além de seu valor filosófico no contexto do século XVIII, isto é, parece impossível uma apreciação teatral que permita avaliar como os valores veiculados pelo teatro burguês proposto nas *Conversas* teriam sido recebidos efetivamente. É verdade, todavia, que, se feita uma leitura contemporânea descuidada das peças *Le père de famille* ou *Le fils naturel*, a percepção é de um teatro sem significativo valor artístico e de baixíssima verve. Não à toa, a leitura dos textos teatrais diderotianos, hodiernamente, engajaram muito raramente novas montagens depois do século XX. Embora se possa supor facilmente pistas contundentes sobre os porquês de as peças não renderem boas avaliações em tempos mais modernos – a fraqueza da ação no fio narrativo e o mau envelhecimento dos valores incluídos na pedagogia teatral da época seriam apenas dois entre eles –, o interesse (ou a falta dele) nas peças aqui estudadas mereceria uma investigação mais cuidadosa.

Para entender o teor dessa influência, tanto dos dramaturgos quanto dos atores responsáveis pela adaptação do texto ao palco, é oportuno lembrar das correspondências trocadas entre Diderot e Riccoboni, nas quais a atriz se contrapõe vivamente à aplicação do texto ao palco sugerida por Diderot, ele mesmo, e em sua didascália. Efetivamente, os atores e dramaturgos mais experientes acreditam na inviabilidade da representação à moda de Diderot e, por isso, preferem moldar suas peças de modo a facilitar a montagem. Tendo em vista o processo de crítica dos atores sobre as diretrizes constrangedoras propostas por Diderot,[336] é difícil afirmar com precisão quais seriam os efeitos pretendidos por ele em relação ao público nas Conversas.

[336] Cf. Carta de Riccoboni a Diderot (RICCOBONI, M.-J. Carta a Diderot. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005).

O autor vislumbrava uma série de inovações tanto na gramática do drama quanto em cena que pode ser observada a partir do que se lê do drama sério do filósofo e de seu anexo. No entanto, para determinar se tais efeitos teriam incidido ou não sobre o público espectador, como e se ele teria percebido tais sofisticações de originalidade, é preciso recorrer a alguns discursos esparsos emitidos pós-representação. Ainda assim, tais comentários não representam a opinião geral do público pagante, mas apenas a visão de uma crítica mais versada em sua obra, como Lessing, que já acompanhava as obras de Diderot há anos e compreendia de antemão a estética que o filósofo tentava introduzir.

Dito isso, além de considerar a distância entre os dois formatos, a literatura publicada e o teatro encenado, ter-se-ia que considerar também o nível de distorção que se aplicou ao texto de Diderot ao ser adaptado à moda dos chefes de teatro e dos atores que o representaram; isso sem contar outros critérios de avaliação de uma peça que influenciam a recepção do espetáculo pelo público e que independem precisamente da dramaturgia, como a qualidade da atuação, o figurino, o conforto e as instalações físicas do teatro, entre outros. Há, portanto, uma série de delicadezas e nuances de naturalidade que o filósofo-dramaturgo gostaria de pôr em jogo, cujos resultados se tornam impossíveis de avaliar tardiamente, já que nem sequer é possível saber se tais indicações teriam sido ou não respeitadas nas montagens. Como o público já conhecedor das ideias de Diderot recebeu a peça em comparação ao público desfamiliarizado? Qual a distinção entre as montagens feitas na Bélgica, em Lyon, em Hamburgo e em Paris? São questões que pairam e que dificultam a resolução de um impasse entre biógrafos e estudiosos que tentam esclarecer se Diderot obteve ou não sucesso com sua dramaturgia na prática.[337]

A propósito dessa crítica e da própria atriz, Ana Portich desenvolve um capítulo a respeito. Para isso, ver PORTICH, A. Madame Riccoboni, uma atriz em defesa do teatro político. In _____. *Ensaios de teatro e filosofia*: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: Editora UNESP, 2023, p. 97-109.

[337] Arthur Wilson, importante biógrafo de Diderot, aponta um sucesso ambíguo e inconclusivo sobre a peça *Le père de famille*, justamente a que parece ter sido mais aclamada (WILSON, A. M. *Diderot*. Tradução de Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 461-462). Por outro lado, Jacques Proust, também junto a um levantamento detalhado, aponta para o sucesso de Diderot (PROUST, J. Le paradoxe du fils naturel. *Diderot Studies*, Genève: Droz, n. 3, 1963, p. 209-220).

Enfim, o que se sabe e o que se pode afirmar nesse sentido, inclusive tendo o próprio Diderot como fonte e o que se relata das sessões de leitura entre dramaturgos e atores no século XVIII, bem como já fora explicitado no caso da Comédie-Française e de Olympe de Gouges, é que o texto entregue passa por uma série de ajustes, recortes, desvios e interferências depois que o autor aceita submetê-lo ao processo de leitura e encenação. A propósito, Diderot chega a se queixar da falta de respeito que se tem ao texto original, dizendo o seguinte:

> Não fui eu que quis assim, caro mestre, foram eles que imaginaram que a obra poderia lograr no teatro; e depois eis então que se apoderaram desse triste *Pai de Família*, cortaram, moldaram, castraram, operaram-no ao seu bel prazer. Eles dividiram os papéis entre si e atuaram sem que eu me envolvesse. Eu só vi os dois últimos ensaios e ainda não assisti a nenhuma apresentação.[338]

A partir desse ponto, Diderot narra como os atores moldaram a peça sem sua participação direta e detalha suas críticas à atuação. Ele lamenta que seu *Pai de Família* tenha sido "cortado, moldado, castrado" e descreve a falta de experiência dos atores diante do gênero moral e sério de sua peça, destacando que apenas dois, Brizard e Mlle Préville, corresponderam a suas expectativas. O autor também menciona uma "cabala formidável" que se opunha ao sucesso de sua peça, mas celebra o fato de que, apesar das limitações da atuação e da oposição, a obra teve uma recepção positiva e o poeta "conquistou a aprovação, apesar dos atores".

Essa carta é em seu conjunto bem completa no que diz respeito à percepção do próprio Diderot sobre a recepção do seu teatro. Embora o escritor

---

[338] Carta XXVI, a Voltaire. (DIDEROT, D. *Oeuvres complètes de Diderot* : revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique. Paris : Garnier frères, 1876, p. 461. Tradução minha.)
Em francês :

> Ce n'est pas moi qui l'ai voulu, mon cher maitre, ce sont eux qui ont imaginé que l'ouvrage pourrait réussir au théâtre ; et puis les voilà qui se saisissent de ce triste *Père de Famille* et qui le coupent, le taillent, le châtrent, le rognent à leur fantaisie. Ils se sont distribué les rôles entre eux et ils ont joué sans que je m'en sois mêlé. Je n'ai vu que les deux dernières répétitions et je n'ai encore assisté à aucune représentation.

pareça não estar tão interessado em ter um sucesso fortemente expressivo, ele não renuncia aos comentários e aos aplausos do público para confrontar um grupo que, segundo ele, torcia contra o êxito da encenação do seu texto. De qualquer forma, suas críticas à montagem são, como sempre, muitas e dos mais diversos tipos possíveis. Mesmo relativizando a apreciação negativa de Diderot aos atores, tendo em mente o preciosismo próprio a esse filósofo, é difícil de acreditar que os atores e os processos cênicos estavam aptos a dar conta da proposta cênica que traziam os textos de Diderot.

Capítulo V: *Zamor et Mirza*, teatro ético e ativismo[339]

5.1. O prefácio da peça

Entre debates históricos e teóricos-literários, torna-se possível, após esse panorama até aqui desenvolvido, observar com mais nitidez tanto aspectos gerais do drama de Olympe de Gouges quanto particularidades de seu trajeto e filosofia. No que concerne o seu modo de vida e o modo como a dramaturga traduz seu espírito em diálogos, pode-se direcionar um olhar à existência de certa indistinção que ocorre entre as personagens criadas e as personagens reais, entre o universo teatral ficcionalizado em suas peças e o contexto real do mundo. Notar-se-á, a seguir, que ambos os contextos se transcendem um ao outro e suas compreensões estão subordinadas aos conceitos e momentos históricos delimitados à época. Nesse rumo, como já anunciado anteriormente, será evocada em particular, para uma mais ampla análise, a peça *Zamor et Mirza*, *ou l'heureux naufrage*, que é, a propósito, a peça mais conhecida – ou a menos desconhecida – entre todos os seus textos teatrais.

Zamor et Mirza, ou l'heureux naufrage é, à primeira vista, um chamado muito precoce e pioneiro pelos direitos das classes mais desfavorecidas e um ataque moralizador às autoridades colonizadoras, comerciantes de escravos e beneficiários do colonialismo francês. Então, como se poderia esperar, tal intento chamou a atenção negativamente de seus contemporâneos e dos grandes financiadores de teatro na França, o que prejudicou a recepção da peça. Em consonância a isso, Gouges fora difamada e sofrera diversos boicotes de bilheteria. A escritora foi desmerecida e menosprezada, tendo sido chamada de "mulher iletrada, moralmente frouxa e de saúde mental questionável".[340]

Contextualmente, em 1789, data em que a peça finalmente, após muita insistência, fora apresentada na Comédie-Française, o comércio da França com as colônias já era responsável pela geração de muita riqueza. Na situação crítica que

---

[339] Todas as traduções da peça de teatro em questão propostas neste trabalho foram feitas pelo autor deste estudo. O texto teatral que é aqui objeto de investigação e de análise é, até esta ocasião, ainda inédito em língua portuguesa.

[340] A frase difamadora destacada seria, segundo Blanc, atribuída a Beaumarchais (SHERMAN, C. *Reading Olympe de Gouges*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 9).

vivia a França economicamente, a exploração colonial constituía pelo menos metade de toda receita advinda do comércio exterior. Com efeito, não se tratava de uma rede simples de negociação, a França lucrava não só com a venda de itens frutos de trabalho escravo, mas também com a revenda dos próprios seres humanos escravizados, que rendiam de 300 a 400% de lucro a cada navio de expedição.[341] Junto à peça, em sua versão definitiva impressa (1792), de forma destemida e audaciosa, a dramaturga também publicou um texto reflexivo sobre o destino e o tratamento do povo negro, *Réflexion sur les hommes nègres*, no qual expôs sua indignação e questionou a ética dos colonizadores reafirmando a igualdade entre todos os homens que a natureza produziu. Vale destacar o excerto seguinte, que vai frontalmente contra o pensamento de poderosos da economia ultramarina:

> A espécie de homens negros sempre me interessou pelo seu lamentável destino. (...) Compenetrada há muito tempo nessa verdade e nessa terrível situação, eu tratei a história deles no primeiro tema dramático que surtiu da minha imaginação. Vários homens se ocuparam de sua situação; trabalharam para torná-la menos desagradável; mas nenhum sequer sonhou em apresentá-los no palco com figurino e a cor tal como eu tentei, isso se a Comédie-Française não tivesse se oposto. (...) Voltando ao terrível destino dos Negros; quando nos empenharemos a mudá-lo ou pelo menos suavizá-lo? (...) O homem é igual em todo lugar. Os Reis que são justos não querem escravo nenhum. (...) Os Europeus ávidos por sangue e por esse metal que a ganância chamou de ouro fizeram com que a Natureza mudasse nesses climas felizes. O pai renegou seu filho, o filho sacrificou seu pai, os irmãos lutaram entre si, e os que perderam foram vendidos como carne no mercado. (...) Um comércio de homens! Deus pai! E a Natureza não estremece! Se eles são animais, não somos nós como eles? No que os Brancos se diferenciam dessa espécie?[342]

A provocação de Olympe levou os colonizadores e beneficiários desse modelo de colonização e comércio a se organizarem. Eles formaram um grupo para defender a exploração das colônias, passando a se reunir e fazer lobby na

---

[341] BLANC, O. *Marie-Olympe de Gouges 1748-1793* : des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014, p. 88.

[342] GOUGES, O. *Réflexions sur les hommes nègres*. In GROULT, B. *Ainsi soit Olympe de Gouges*. Paris : Bernard Grasset, 2013, p. 63.

assembleia nacional a fim de garantir a manutenção de seu enriquecimento.[343] Por mais que o texto evocado acima tenha sido publicado junto à versão definitiva da peça (1792), Olympe de Gouges redigiu semelhantemente um prefácio explicativo nas versões anteriores, em tom não menos elevado ou combativo, explicando o porquê de se sentir obrigada a escrever uma peça abordando o tema da escravatura e do colonialismo.

Nove das 95 páginas do livro publicado com o texto dramático são dedicadas ao prefácio. Tal texto abre a peça e se coloca justamente entre a capa e a apresentação dos personagens. Desde que a prática de escrita de um prefácio às peças se instaurou, um hábito que remonta a Sêneca, esse espaço textual é utilizado para expor detalhes sobre o processo dramático, inspirações ou agradecimentos do seu escritor, sempre em um gesto argumentativo-explicativo. Entretanto, no caso de Olympe de Gouges, o prefácio assume uma função muito mais contundente. O discurso que inaugura o drama de *Zamor et Mirza* ganha imediatamente após a sua publicação uma função provocativa, aparentemente, uma intenção da própria escritora. Assim, essas páginas nas quais ela se dedica a atacar o escravismo tomam o tom combativo que ela costumava empregar em seus cartazes e, assim, sua peça passa a ganhar mais visibilidade. Portanto, tanto para justificar a peça, quanto para suscitar interesse a ela, seja por meio de provocação ou por conscientização do leitor, esse paratexto, dito muito sumariamente, se divide entre, em primeiro lugar, condenar a escravidão; em segundo, fazer um apelo à humanidade de todos; e, em terceiro, em tom de desabafo e de modo utópico, expressar a esperança de que sua peça inspire mudanças sociais e políticas e que ela leve, de algum modo, à abolição da escravidão.

Ela, que se coloca como uma personalidade sem grandes conhecimentos humanos, mas que, como se sabe, tem certa influência política no período em que viveu — principalmente nesses últimos cinco anos de sua vida, quando já havia ganhado notoriedade popular por seu ativismo —, diz que não se perdoaria, ou exatamente, "passaria a detestar a própria obra se não tivesse em

[343] *Op. cit.*, p. 90-91.

seus escritos algo que defendesse e evidenciasse a sua pureza moral".[344] Isso está dito, por sinal, nas seguintes palavras em prefácio à versão da peça de 1788:

> É importante para mim, pois, convencer o público e os detratores da minha Obra da pureza de minhas máximas. Essa produção pode carecer de talento, mas não de moral. É em favor desta moral que a opinião deve se voltar junto a mim.[345]

A partir de uma leitura contemporânea, é de certa forma intrigante a expressão "pureza de minhas máximas" empregada pela escritora, pois faz remeter a outra indagação, ao que poderia ser a pureza na linguagem. Com efeito, de forma mais sumária, no século XVIII, a linguagem pura é associada a um discurso que não falha no decoro e possui clareza de expressão, um estilo visível e constante do começo ao fim do texto. Contudo, na ocorrência desse excerto citado em especial, quando Olympe fala em "pureza", não é a isso que ela se refere. O termo, neste caso, parece ter sido empregado em um sentido mais ético, como se fosse um sinônimo de honestidade, genuinidade e desinteresse. A propósito, no verbete "Honestidade" de Louis de Jaucourt (1704-1779), na *Enciclopédia*, a palavra em questão aparece associada diretamente ao tema, onde se diz: "Honestidade é pureza de costumes, de postura e de palavras."[346] A partir daí, poder-se-ia pensar que o sentido contrário também seria verdade, o que levaria a uma definição inicial de pureza, como "pureza de costumes, de postura e de palavras é honestidade." Enfim, o discurso de Olympe vai nesse sentido de convencer o seu leitor de que embora lhe falte, segundo ela, pureza estilística; honestidade, genuinidade, dignidade e verdade transbordam em suas palavras.[347]

---

[344] GOUGES, O. Préface. In *L'esclavage des noirs ou l'Heureux Naufrage*. Scotts Valley (EUA): Createspace Independent Publishing Platformp, 2017, p. 6.

[345] *Idem*.

[346] JAUCOURT, L. "Honestidade". In DIDEROT, D. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Tradução de Thomaz Kawauche. Vol. 5: Sociedade e artes. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2015, p. 71.

[347] A palavra "pureza" e "verdade" também aparecem próximas. No entanto, essa associação consiste em um pensamento sobretudo aristotélico, como se sabe, recrudescido ao longo do setecentos. Exemplarmente, para Aristóteles, a verdade do ser humano consistia na pureza do ser, na integralidade mais inalterada e consistente de sua própria natureza. Logo, algo absolutamente puro, de acordo com essa linha filosófica, resolve nesse conceito de verdade. E para que algo seja verdadeiro nesse sentido, sua pureza também deve ser intrínseca e completa. Destarte, nota-se

Assim, Gouges dispõe uma série de afirmações no intuito de desmontar críticas e se defender de antemão de possíveis repreensões. Fora isso, a dramaturga também se coloca questões, cujas respostas, dadas sem nenhum desvio, definem o que o leitor deve esperar da sua obra. A retórica de defesa prévia, de maneira a se antecipar às acusações, é evidente, bem como se pode notar nas palavras a seguir:

> Depois que o público tiver lido esse Drama, concebido em um tempo em que devia se assemelhar a um Romance tirado do antigo fantástico, ele reconhecerá que este é um quadro fiel da situação atual da América. Tal como esse Drama fora aprovado sob o despotismo da imprensa, eu o trago hoje em seu quarto ano de liberdade. Ofereço-o ao Público como uma peça autêntica e necessária à minha justificação. Essa produção é incendiária? Não. Apresenta um caráter de insurreição? Não. Tem um objetivo moral? Sim, sem dúvida.[348]

Ela, na sequência, garante: a peça é autêntica, serve como um perfeito retrato da situação da América em sua época e tem um objetivo moral. Por objetivo moral, compreende-se que a peça tem um rumo moralizante que se resolve em uma lição pedagógica ética. Isto é parte importante da estrutura do texto teatral de Olympe e um constituinte vigente na gramática do gênero dramático do XVIII.

Mais adiante, salta aos olhos a sua proposta: fazer uma interlocução artística diretamente aos escravizados. Dado o contexto de colonização e expansão das nações europeias, Olympe se sobrepõe aos donos do poder do comércio internacional da França para se dirigir aos colonizados e escravizados sem intermediações. Neste ponto, já reside a primeira grande fonte de interesse do texto de Gouges: a sua intenção inédita e declarada de dirigir a voz a um povo tratado de forma inumana. « C'est à vous, actuellement, esclaves, hommes de couleur, à qui je vais parler ».[349]

---

que, por essa via aristotélica, os termos em questão funcionam no mesmo campo de uso e, nesse contexto, caminham para a sinonímia.

[348] GOUGES, O. *L'esclavage des noirs ou l'Heureux Naufrage*. Scotts Valley (EUA): Createspace Independent Publishing Platformp, 2017, p. 7.

[349] É a vocês, atualmente, escravos, homens de cor, a quem eu vou falar. *idem*.

À medida que a autora se explica ao leitor, ela também aproveita para refletir sobre a função da escrita e, ao mesmo tempo, também se vale da ocasião para rebater ataques e marcar o efeito moralizante que deseja, elaborando, assim, uma espécie de direcionamento de leitura. Ao fazer isso, Olympe vincula a peça ao seu texto filosófico, levando o leitor a pensar seus conceitos de felicidade primitiva e de origem da sociedade enquanto lê a peça. Em si, a menção ao *Bonheur primitif* é feita no seguinte excerto do seguinte modo:

> Eu ousei, depois do augusto Autor do Contrato Social, trazer o *Bonheur Primitif de l'Homme*, publicado em 1789. É um Romance que eu escrevi, nunca os homens serão puros, grandes o bastante para voltar àquela felicidade primitiva que encontrei apenas numa afortunada ficção. Ah! Se fosse possível alcançá-la, as sábias e humanas leis que eu estabeleci nesse contrato social tornariam todos os homens irmãos, o Sol seria o verdadeiro Deus que [os homens] evocariam; mas sempre desviantes, o Contrato Social, o *Bonheur Primitif* e a Obra *augusta* de M. Brissot serão sempre quimeras, e não uma instrução de utilidade.[350]

O texto do prefácio, por fim, passada a parte defensiva, traz à tona a posição de Gouges sobre o escravismo de forma mais completa, condenando qualquer abuso de poder ou da força sobre outrem. Isso se traduz na condenação da violência dos colonizadores sobre os escravizados, mas, inclusive, sem deixar, por outro lado, de condenar igualmente a postura agressiva dos colonizados para com seus tiranos. Seus argumentos sempre recorrem a temas como o conhecimento, as leis de bom convívio, a natureza e o destino do homem.[351]

Diante desse debate, Olympe parece se valer do texto teatral para fazer com que suas ideias apresentadas em *Le bonheur primitif* sejam corroboradas. Isto é, nesse ensaio, avessamente a Rousseau, a ativista defende que a sociedade não só funciona melhor com a presença ativa das mulheres, mas também depende da atuação delas para que haja desenvolvimento e harmonia. Por conseguinte, é

---

[350] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 8-9. Itálico original do texto, inclusão minha entre colchetes. M. Brissot, citado no trecho, isto é, Jacques Pierre Brissot (1754-1793) foi um importante escritor e político francês, tido como chefe dos girondinos durante a Revolução Francesa. Durante sua carreira, além de ter sido deputado, fundou também a Sociedade dos amigos dos negros – *Societé des amis des noirs* – em 1788.

[351] Essa problemática fica mais bem esclarecida com a leitura do texto teatral.

importante ressaltar que o dispositivo de representação das mulheres na peça é necessário para que essa ideia seja difundida. E Olympe se empenha a cumprir com essa tarefa ao passo que constrói personagens femininas irreverentes cujos papéis escalonam em termos de importância até tomarem a centralidade da ação.

A propósito, é preciso reafirmar que a associação entre *Le bonheur primitif* e a peça *Zamor et Mirza* não é fortuita, uma vez que a menção a essa obra e ao *Contrato social* de Rousseau figuram no texto de abertura do livro dramático tanto na primeira versão quanto na sua segunda versão de 1792.[352] O prefácio, como explorado anteriormente, é utilizado acima de tudo para trazer um apoio justificativo à parte principal da obra, com a finalidade de esclarecer ao leitor o porquê da existência daquele texto, um recurso muito comum aos textos de Olympe de Gouges.

Assim, a redação do texto dramático que acompanha o prefácio se dá com finalidades bem e previamente delimitadas: estabelecer o diálogo, humanizar e trazer uma consciência cidadã a quem é humano, levar suas opiniões a juízo público e, por fim, embasar, perante todos, a sua convicção antiescravista e pró-cidadania do sexo feminino. Contudo, mesmo que o aspecto feminista tenha seu peso, o intuito central, a partir do texto de abertura, aparenta ser realmente moralizar e convencer o público francês do "horror", nas palavras de Olympe, que representa o escravagismo em um século dito das luzes e do esclarecimento.

Então, cabe pontuar, a princípio, uma primeira grande diferença conceitual de teatro — e arte, de forma geral — que se evidencia. A peça não se constitui como um produto artístico típico como se entende hoje, em que a obra artística carrega sua finalidade e valor em si mesma, mas, ao contrário disso, aqui, sua maior função está fora dela, e é servir como vetor para a difusão de opinião de efeito moralizador, tal como se propôs em todo veio teatral do século XVIII.[353] No

[352] A relação entre essa peça e as reflexões de Rousseau serão tratadas, em especial, mais adiante.
[353] Essa transformação no conceito de teatro, e da arte em termos mais amplos, do século XVIII para épocas mais modernas, acontece mais emblematicamente em consequência do desenvolvimento da filosofia de Kant (1724-1804), com *Crítica da faculdade de julgar* (1790), ocasião em que o filósofo alemão desatrela a arte à verdade, ao conhecimento e à utilidade, de forma a fazer com que, *grosso modo*, o objeto artístico fosse deslocado de uma finalidade exterior a ele para si mesmo. Evidentemente, a evolução do conceito artístico é um tema extenso e não passa exclusivamente por Kant, mas também por Alexander Baumgarten (1714-1762) — anterior a Kant —, Hegel (1770-1831), entre outros. A questão da estética e sua história no que concerne restritamente a evolução

que concerne ao gênero, a peça de Olympe de Gouges não apresenta nenhum prejuízo estético ou significativa modificação nesse quesito se comparada às dos outros dramaturgos que também escreviam no mesmo contexto.[354]

Em suma, isso quer dizer que Olympe, em que pese a sua inovação ao tratar dos escravizados e a polêmica por meio das pautas políticas no teatro, emprega sobretudo os mesmos recursos literários e mobiliza os mesmos meios cênicos, senão muito semelhantes, que os outros dramaturgos à sua época. Suas peças não são, de forma alguma, pobremente compostas. *Zamor et Mirza*, em especial, pelo seu conjunto, demonstra ter sido pensada com acuidade técnica e literária, com boa lida no que diz respeito aos limites formais do teatro sério. O tratamento das unidades é um bom exemplo disso. A peça apresenta uma progressão e um encadeamento verdadeiramente fluídos e objetivos, o que a torna dinâmica e em nenhum momento enfadonha. Além disso, Olympe não deixa de tensionar alguns dos limites do modelo teatral setecentista, de modo a tornar evidente o seu domínio sobre a dramaturgia. A exemplo disso, percebe-se o expediente de ruptura que aplica à unidade de espaço, que ocorre entre o primeiro e o segundo ato. Ele é dado de forma justificada e equilibrada, isto é, o ambiente torna-se outro, entretanto, o clima e o espaço tropical se mantêm. Enfim, não é fortuito que algumas das peças de Olympe de Gouges tenham sido elogiadas, ou, quando não foram, chegaram mesmo assim a serem representadas em palcos importantes da cidade de Paris.

Como não se tem direto acesso às montagens, mas apenas a informações esparsas sobre bilheteria, não é fácil determinar o porquê, ou mesmo se, uma peça de fato obteve sucesso naquele momento. Entretanto, pode-se aventar que parte da aclamação que obteve Olympe de Gouges dramaticamente seja oriunda do sobressalto causado pela ousadia e pelas pautas postas em cena. A dinâmica entre os temas do direito das mulheres francesas e do direito à humanidade dos escravizados aponta para uma tensão que é até hoje existente.

---

do gênero teatral é, não obstante, um assunto abordado com um pouco mais de demora nos capítulos anteriores dessa tese.

[354] A propósito, o entendimento do teatro como um vetor de moralização era uma unanimidade no período do século XVIII na França. (ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 63-64.)

Para além disso, o tratamento dos negros, as relações pouco ou não politizadas junto aos colonizadores, pode gerar estranhamentos quando observados leigamente. Enfim, em meio a um século em que se criou uma dependência econômica da exploração humana e das colônias para a manutenção dos custos da monarquia francesa e em que o debate sobre a humanização do povo escravizado era objeto de enorme polêmica e repressão, é fundamental pensar e considerar a leitura de textos que tratam essa temática de forma cautelosa e atípica se considerados os valores atuais sobre o assunto.

5.2. Contexto político, religioso e racial da peça

Ler um texto do século XVIII que trata a escravização impõe, à primeira vista, o seguinte desafio ético eminente: diante da animosidade e tirania que provocaram tantas consequências aos povos colonizados, até que ponto se deve relativizar e licenciar o pensamento europeu da época? Hodiernamente, as produções acadêmicas e a difusão de ideais decoloniais, se, por um lado, oferecem a compreensão de estigmas raciais e a libertação de uma dinâmica de hierarquia cultural, em que uma se impusera como superior à outra, por outro, cristalizam critérios de tolerância e intolerância que dificultam e tensionam demasiadamente uma leitura adequada de textos situados em épocas muito anteriores a tais pensamentos. Sendo assim, sem desconsiderar os importantes avanços rumo à autonomia do pensamento dos novos-continentes, é crucial que se medite um pouco sobre em que medida se pode invalidar, aplaudir ou relevar o teor racial que se manifesta nos discursos dessa temática ao longo dos períodos imperialistas e colonizadores. Ao final das considerações que se seguem, ficará demonstrado que, dentro do espectro ético possível ao século XVIII no que diz respeito aos direitos humanos e de equidade racial, Olympe de Gouges pode ser vista como uma mulher muito à frente de seu tempo e que propôs passos importantes rumo à libertação dos povos escravizados.

Antes de tudo, o que a escritora tem em vista é claro: interpelar a classe dos escravizados a fim de despertá-los e integrá-los dentro de uma discussão que nascia ali, a do antiescravagismo e dos direitos humanos. O clamor pode parecer uma chamada a uma união das subjetividades reprimidas, isto é, entre as mulheres

e os escravizados, o que não deixa de ser verdade. Aqueles, atirados nas colônias contra a própria vontade, constituíam uma massa humana de porte e poderiam, sim, endossar o discurso libertário das mulheres, requerer paulatinamente os direitos de cidadania e, apontando incongruências, tornar evidentes as hipocrisias assinaladas por Olympe na *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789. Contudo, há de se ressalvar que a abordagem de Gouges para com as mulheres difere muito em questão de disruptividade. A escritora se dirige ao seu sexo em tom de rebeldia, a fim de provocar a união e a revolta das que estão ao seu lado, em um discurso que vai para além da conscientização. No que diz respeito aos escravizados, esse passo não é dado, ou é dado com grande resguardo, muito provavelmente em razão de que rebelar os escravizados seria provocar a ira e o massacre de outros homens, o que, por si só, também resultaria em uma incoerência para alguém que defende sem concessão alguma os direitos humanitários. Ora, embora o tom mais combatente seja adotado por Olympe, por parte das mulheres, essa revolução seria feita de forma política e desarmada, por meio de ações em conjunto, textos, e de uma reforma cultural, algo desde muito tempo temido pelo sexo oposto.

A falta de organização de luta entre as classes nas colônias, devido à ausência de políticas reguladoras ou direitos para os escravizados, impede a emergência de um conflito real entre elas. A conscientização sobre direitos humanos básicos poderia ser um ponto de partida, mas a falta de compromissos aceitos por ambas as partes resulta em uma relação apolítica entre colonizadores e escravizados, caracterizada por interações marcadas pelo distanciamento subjetivo. Há uma relação de domínio dos colonos para com os escravizados. Contudo, àquela altura, não são estruturadas relações suficientes entre as duas classes, nem processos sociais e de relações de organização com concessões entre as partes de modo a formar uma estrutura tipicamente política. Portanto, no contexto tratado, não há diálogo que permita romper com esse domínio e estabelecer uma relação mais politizada.

A forma contemporânea de pensar as questões pautadas pode facilmente atraiçoar o bom rumo da leitura ou da análise da peça *Zamor et Mirza* de Olympe de Gouges. Com o desenvolvimento dos estudos pós-coloniais e da

filosofia política associada a raça, gênero e etnia, impõe-se naturalmente uma visão demasiadamente tardia por parte do público recente que pode decorrer em erros de interpretação sobre um contexto no qual o feminismo era um conceito até então impensado tal como se vê em termos vigentes hoje.

Tão importante quanto localizar esse debate na linha do tempo dos estudos e da compreensão sobre a igualdade entre os sexos masculino e feminino, o mesmo procedimento se impõe fundamentalmente com relação à questão racial. E, neste caso, por mais que a opressão de uma etnia sobre outra fosse algo abominável pela ética e pela filosofia de alguns — como para a própria Olympe —, o movimento antiescravagista se encontrava ainda em estágio embrionário e, por conseguinte, não se caracterizava ainda exatamente como antirracista. Portanto, a formação do discurso contrário à escravização surge repleto de concessões e não nega a – hoje sabidamente falsa – superioridade natural de um povo sobre outro. Assim, os ataques contra o sistema escravocrata são motivados por outras razões que não a absoluta igualdade entre negros e brancos, isto é, primordialmente, o argumento mais forte é o da simples humanidade. Sendo assim, cria-se que, embora seres humanos, os povos colonizados não teriam sido capazes por diversas razões, como o clima, por exemplo, de atingir o desenvolvimento humano que se fez na França.[355] Só que, por outro lado, o fato de serem "selvagens" e "menos desenvolvidos", segundo as concepções da época, não os subtraía de humanidade e da potencialidade de serem instruídos. Então, por isso, por se tratar de seres tão humanos quanto os franceses, de forma alguma o tratamento atroz que lhes era aplicado podia deixar de ser considerado uma afronta e uma crueldade. Um povo humano não pode ser posto ao jugo de outro com a finalidade do lucro a despeito de seu sofrimento.

---

[355] A crença de que o clima tropical era um fator determinante para a falta de desenvolvimento dos povos do Novo Mundo foi amplamente difundida por muito tempo, por importantes acadêmicos inclusive, e perdurou mesmo durante os séculos XIX e XX. Essa visão eurocêntrica e colonialista atribuía a superioridade europeia a fatores ambientais e biológicos, desconsiderando as complexas realidades sociais, culturais e econômicas dos povos colonizados. Mesmo ao tentar de certa maneira desconstruir esse pensamento, importantes intelectuais como Gilberto Freyre ainda recorreram a essa associação entre clima e antropologia para justificar aspectos culturais (conferir FREYRE, G. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971 e FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Global Editora, 1933).

A exploração e o lucro sobre outro ser humano vêm a ser, em soma a esses fatores humanistas, mas inclusive antecedendo-os, um impasse aos valores pessoais quando se tem por base formadora os moldes judaico-cristãos, a cultura ocidental que é enraizada nessa origem. Atravessando os mitos fundadores da nossa cultura e passando por pensamentos cristãos mais e menos modernos, sempre houve como reprovar por essa religião a exploração do trabalho e do cativeiro de um homem pelo outro.

Embora na peça *Zamor et Mirza* os escravizados e os indígenas apareçam de maneira um tanto indistinta, à época dos séculos de colonização, os povos tradicionais e os negros não foram abordados igualmente. A Igreja, ao mesmo tempo que presou pela expansão de sua fé com a catequização de homens do chamado novo-mundo, demorou séculos ainda para aceitar que os negros da África eram detentores de alma e dignos de vida humana e cidadã. Disso, decorreram aceitações sobre as formas de interação desumanizada daqueles por parte do colonizador que perduraram por mais de trezentos anos.

De forma mais ampla ainda, a própria "descoberta" de novos continentes implicou em um problema teológico, já que, segundo a tradição bíblica, a humanidade foi dividida entre os filhos de Noé após o Dilúvio. Sem, Cam e Jafé foram considerados os ancestrais das nações da Ásia, África e Europa, respectivamente, conforme descrito na Tabela das Nações no livro de Gênesis.[356] Assim, o surgimento das Américas aos olhos da cultura europeia judaico-cristã gerou um impasse, uma vez que a existência de novas grandes porções de terra e de povos não se encaixava na divisão tripartida do mundo conhecida até então. Esse fato evidenciou uma limitação na compreensão da totalidade do mundo por parte do texto bíblico e da religião cristã, desafiando a consistência da visão eurocêntrica e a sua suposta completude do conhecimento geográfico e teológico da época. Afinal, se a religião cristã junto a seus textos se pretendia como universal e detentora de uma verdade totalizadora, esse episódio histórico inevitavelmente acusou uma incongruência nesse pensamento. Entretanto, de uma forma ou de outra, a Igreja atuou de maneira bastante responsiva de modo a entender esses

[356] Gênesis 10.

povos e territórios como oportunidades de conquista e de fortalecimento de sua cultura.

Então, mesmo por conta disso, o caso da religião cristã no que se refere à escravidão é complexo. O tratamento dado aos negros, força produtiva importante ao longo dos séculos XIV e XVII, demorou a ser questionado por esse viés religioso. Se a negação da escravização indígena teve uma pronta resposta já no século XVI, ano de pujança e instauração colonialista, a refutação do direito à escravização dos negros por parte da Igreja ocorreu em um processo ambivalente. Apelou-se ao cristianismo tanto como fundamento para a escravização quanto para sua crítica e posterior abolição. As autoridades da doutrina apoiaram o uso de escravos negros, muitas vezes recorrendo a interpretações literais e desviadas do texto bíblico, como por exemplo, a maldição de Cam, filho de Noé, que foi transformada em mandamento bíblico para escravização de povos inimigos.[357] Mas, por outro lado, a mesma religião, por meio de conceitos igualmente enraizados, como amar o próximo e a ideia de redenção universal, ofereceu um campo fértil para a contestação do mesmo sistema tão presente nas Américas.

Um exemplo emblemático que evidencia a distinção no tratamento dos indígenas e negros foi mencionado por Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* (1992),[358] mostrando que o jesuíta italiano Antonil, autor da obra *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas* (1711),[359] apesar de escrever com

---

[357] A "maldição de Cam" é uma passagem bíblica presente no livro de Gênesis (9:20-27) e refere-se a um episódio em que Noé, após o dilúvio, planta uma vinha, se embriaga com o vinho e fica nu em sua tenda. Cam, um de seus três filhos, ao lado de Sem e Jafé, vê seu pai nessa condição e conta aos seus irmãos. Estes, ao contrário de Cam, cobrem o pai sem olhar para sua nudez. Quando Noé desperta e descobre o que aconteceu, ele não amaldiçoa diretamente Cam, mas sim Canaã, o filho de Cam, dizendo: "Maldito seja Canaã, seja servo dos servos para seus irmãos". Essa maldição, conhecida como a "maldição de Cam" ou, mais precisamente, a "maldição de Canaã", foi interpretada historicamente como uma justificativa religiosa para a escravidão africana. Durante os períodos coloniais, alguns teólogos e defensores da escravidão argumentavam que os africanos eram descendentes de Cam e, portanto, estavam condenados à servidão, usando esse mito para legitimar o uso de mão de obra escravizada. Essa interpretação, no entanto, é amplamente rejeitada hoje, visto que a Bíblia não faz referência alguma à cor da pele de Cam ou de seus descendentes, e a maldição é limitada a Canaã, não abrangendo outros povos (RIBEIRO, M. O. *Aethiopia praveniet manus eius deo*: genealogia, etiologia e a justificativa da escravidão negra em Alonso de Sandoval. 2020. Tese de Doutorado em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020, p. 78-80).

[358] BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[359] ANTONIL. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Introdução e notas de Andrée Mansuy Diniz Silva. São Paulo: USP, 2007.

críticas sobre os excessos da exploração sobre os escravos e defender um tratamento menos brutal, não contesta a escravidão em si. O que vem ao caso é que Antonil alertava que os negros deveriam ser bem tratados, contudo, transparecia muito flagrantemente que essa relação atenuada deveria se dar mais por conta da importância da escravidão enquanto força motriz e em nome da manutenção da sua boa produtividade do que em razão de qualquer humanismo ou compaixão de fato. A obra de Antonil reflete a tensão concernente à tentativa de compatibilizar a fé cristã com a realidade econômica e social do Brasil colonial, onde a escravidão era a base da economia. Bosi destaca como Antonil, mesmo percebendo a crueldade do sistema escravagista, se conciliava com ele como se fosse algo natural, vendo que o progresso local estava gravemente atrelado ao trabalho escravo, revelando, assim, as contradições morais propiciadas pelo cristianismo colonial. Neste sentido, o cristianismo ajudou coincidentemente a justificar e a desafiar a escravidão. Ao longo do tempo, de uma forma ou de outra, vieram a se manifestar com crescente veemência os argumentos antiescravagistas, com base nos princípios cristãos mais básicos, o que contribuiu para reformular a religião como uma ferramenta de libertação. Entretanto, esse processo em direção ao abolicionismo ocorreu apenas ao longo do século XIX, ou seja, cerca de 400 anos após o início das dinâmicas coloniais.

Em contraposição, os indígenas, ao avesso do que ocorreu com os escravizados, eram vistos como uma classe humana passível de catequese e, por isso, não deveriam ser tratados enquanto seres inumanos, sem racionalidade e organização. Essa ideologia impediria o avanço da fé católica em novos povos e nos novos continentes. No seiscentos, esse discurso fica bem evidente com a bula *Sublimis Deus* do papa Paulo III, de 1537 – anterior em dois séculos ao século XVIII, inclusive anterior ao período colonialista francês – na qual o representante critica e condena de forma clara a escravidão dos seres descobertos nos novos continentes. Destaca-se o seguinte trecho:

> Nós que, embora indignos desta honra, exercemos na terra o poder de Nosso Senhor e procuramos com todas as nossas forças trazer de volta as ovelhas colocadas fora do seu rebanho, no aprisco de que somos responsáveis, consideramos, porém, que

> os índios são verdadeiramente homens e que não só são capazes de compreender a Fé Católica, mas que, de acordo com nossas informações, estão muito ansiosos por recebê-la. Desejando providenciar a estes males os remédios apropriados, definimos e declaramos por esta carta apostólica, ou por qualquer tradução que possa ser assinada por um tabelião público e selada com o selo de qualquer dignitário eclesiástico, ao qual será dado o mesmo crédito o original, que seja o que for que se tenha dito ou se diga em contrário, **os ditos índios e todos os outros povos que venham a ser descobertos pelos cristãos não podem, em caso algum, ser privados da liberdade** ou da posse dos seus bens, mesmo se permanecerem fora da fé de Jesus Cristo; e que eles podem e devem, livre e legitimamente, gozar da liberdade e posse de seus bens e que em nenhum caso devem ser reduzidos à escravidão; acontecendo isso apesar de tudo, essa escravidão seria considerada nula e sem efeito.[360]

Afora o tratamento dado aos indígenas, os defensores da escravidão moderna, todavia, encontram em um conceito presente na *Política* de Aristóteles, no primeiro livro, no capítulo que trata a servidão, o conceito de servidão por natureza. Com base nessa mesma argumentação, no *Sermão da Primeira Oitava de Páscoa*, Padre Antônio Vieira, por entrelinhas, acaba fazendo uma aproximação crítica das mulheres com a classe de pessoas dita sem alma por autoridades cristãs, tendo como pressuposto o dito argumento, dizendo com ironia: "(...) as mulheres – cujas almas não faltou quem dissesse que não foram criadas à imagem e semelhança de Deus".[361] De fato, Aristóteles, na parte mencionada, coloca, lado a lado, em termos de subordinação natural, as mulheres e os escravos.[362] À medida que pondera ser não apenas "natural" como também "salutar" a condição subordinada de ser humano ao outro, inclusive de mulheres a homens, Aristóteles parece dar os alicerces necessários e desejados para que se edificasse uma teoria justificativa da escravização. Por mais que o período colonialista e a antiguidade grega sejam bastante afastados, tal pensamento aristotélico se reafirma e

---

[360] PAUL III. *Bulle pontificale Sublimis Deus* 1537 : Sur l'interdiction de l'esclavage des Indiens d'Amérique. Disponível em: <https://laportelatine.org/formation/magistere/bulle-sublimis-deus-1537>. Acesso em 20 de outubro de 2022. Texto traduzido livremente a partir da versão francesa, destaques meus.

[361] PADRE ANTÔNIO VIEIRA. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998.

[362] ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 13-14.

encontra reiterações ao longo do tempo, fazendo-se presente e ressoando ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Entretanto, de uma vez por todas, o que sedimenta e motiva o estabelecimento dessa ideologia, que é fruto de uma mescla e reinterpretação de diversas outras reflexões esparsas no fio do tempo, é a eminência do capitalismo, que, em sua lógica de acumulação e expansão, encontrou na exploração de corpos subjugados a base econômica para seu desenvolvimento. A necessidade de mão de obra barata e abundante para as plantações e minas nas colônias impulsiona a legitimação de sistemas de escravidão, reforçando o pensamento de que alguns grupos humanos seriam naturalmente destinados à subordinação. Assim, o conceito aristotélico de servidão natural não apenas é resgatado, como é moldado para servir aos interesses de uma economia em ascensão, que exigia a desumanização do outro como condição para seu crescimento.

Ao se observar as constatações feitas a partir das colocações gregas, evidencia-se um erro de interpretação. A escravidão de que fala Aristóteles no livro I da *Política* estava relacionada a um padrão de servidão que advém de parte de sua visão sobre a organização social na Grécia antiga. Segundo o que colocou na obra mencionada, algumas pessoas nasceram naturalmente propensas à subordinação, já que não podiam exercer plenamente, como outros, sua liberdade física e mental. Aristóteles argumentou que a desigualdade era uma parte vital da pólis, onde alguns deveriam servir aos mais aptos a governar. Naquele contexto, a escravização se aplicava a uma pessoa como resposta a dívidas ou se ela nascesse de pais já escravizados. Portanto, a teoria de Aristóteles da "escravidão por natureza" era sobretudo uma racionalização filosófica de algo que já era uma parte importante da sociedade. Assim, a escravidão aristotélica envolvia prisioneiros de guerra e pessoas que, segundo ele, possuíam uma predisposição natural para a servidão, mas esse jugo jamais foi imposto de maneira atrelada à cor da pele ou à etnia de alguém.

Por outro lado, é verdade também que Aristóteles, no mesmo texto em que discorre sobre a política e a organização social, acaba defendendo a indistinção entre os escravos e os bárbaros – estrangeiros – a partir do fato de que,

segundo ele, nenhum nem outro tem a natureza ou o instinto de se autogovernar.[363] Dessa argumentação resultaram diversos silogismos que levaram os defensores da escravização a sustentar teoricamente tanto a escravidão de negros africanos quanto dos povos nativos das Américas. Coube, em contrapartida, para apontar a fragilidade dessa sustentação teórica, o questionamento sobre se indígenas poderiam ser considerados ou não "bárbaros" no sentido em que empregava a palavra Aristóteles. Essa questão, como se nota, envolveu problemáticas várias, ganhando importância e polêmica em vários setores do pensamento, como a teologia, a antropologia e a metafísica, indagações que Michel Fabre sintetizou da seguinte maneira:

> Em relação à identidade dos índios, os opositores dispõem de várias abordagens. Teológica: seriam eles demônios, seres rejeitados por Deus, ou filhos de Deus? Metafísica: seriam eles seres humanos como nós, ou, ao contrário, seres de uma humanidade inferior, como os 'escravos por natureza' de Aristóteles? Um espectro antropológico: seriam eles animais, uma espécie de macacos? Selvagens, bons selvagens, como acreditava Colombo no início de sua exploração? Ou bárbaros cruéis que se entregam a todo tipo de atrocidades, em especial aos sacrifícios humanos? Não seriam, afinal, homens iguais a nós, nem melhores, nem piores? Da qualificação dos índios dependerá seu tratamento: como devemos agir na colonização? E, até mesmo, o que justifica a conquista dessas terras distantes? A controvérsia adquire, de fato, o caráter de um diagnóstico.[364]

Enfim, o colonialismo europeu, embasado tanto em justificativas teológicas quanto filosóficas, vê na racionalização de Aristóteles um respaldo intelectual suficiente para a manutenção de uma hierarquia social rígida, onde o escravo, o indígena e a mulher ocupam lugares de menor valor e são instrumentalizados como peças desse sistema emergente. As elites coloniais, então, utilizaram esse arcabouço teórico para perpetuar o *status quo*, dando a essas práticas a aparência de naturalidade e necessidade, consolidando uma

---

[363] *Ibid.*, p. 3.

[364] FABRE, M. La controverse de Valladolid ou la problématique de l'altérité. *Le Télémaque*, v. 29, n. 1, p. 7-16, mar. 2006, p. 8. Tradução minha.

ideologia que perduraria por séculos e que seria fundamental para o sucesso das economias baseadas na escravidão.

Isto posto, é interessante ressaltar que, portanto, Olympe de Gouges não é pioneira em querer concatenar mulheres e escravizados ou povos subalternizados. Tendo feito isso Aristóteles, Agostinho, e talvez outros mais, a escritora, entretanto, é, sim, quem primeiro propôs esse alinhamento não em desfavor dessas categorias, mas em prol do humanismo e do reconhecimento cidadão. Mais especial do que isso é ter suscitado esse desejo de união e tê-lo ilustrado por meio literário em um texto teatral.

Ainda no tocante à questão colonial e sua dinâmica e envolvimento jesuíta, historicamente, é de amplo conhecimento o importante papel que a evangelização cristã teve para a educação no período de colonização das Américas. No caso da peça a ser analisada, Olympe de Gouges evita propositalmente esse tema, em um gesto de rejeição ao cristianismo e à influência religiosa, algo muito típico da sociedade intelectualizada do século XVIII e do próprio período de forma mais geral. No texto dramático, o que é colocado, em vez de referências diretamente cristãs, são menções ao Ser supremo, sendo que a palavra “Deus”, de fato, surge apenas ocasionalmente e em expressões idiomáticas de espanto ou lamentação. Ao fazer isso, Olympe joga com a verossimilhança que prometeu no prefácio da peça, lançando uma provocação religiosa e gerando um estranhamento. Por outro lado, há também um teor de idealização que é incutido nesse caso de substituição do cristianismo pelo Sol, o ser supremo. Tal como em *Le bonheur primitif*, Gouges delineia um ambiente sem essa influência colonial-cultural no início da peça. Com efeito, ao trazer a ilha onde Zamor e Mirza habitavam para perto do conceito edênico que projetou no seu romance filosófico, Olympe desloca seu texto do retrato verossímil para um retrato do seu ideal de colônia e de desprezo da religião cristã.

A menção do culto ao ser supremo em crítica clara à cultura cristã se insere em um veio de visão utópica predominante nos séculos XVII e XVIII, períodos marcados fortemente pelo humanismo e pela crença na capacidade do homem de criar seus próprios valores éticos e religiosos. Nesse contexto, a proposta da Revolução Francesa de instituir uma religião de Estado, concebida como neutra e

politicamente construída, reflete uma tentativa de substituir a tradicional religiosidade cristã por uma fé deísta, ancorada na razão e na moral laica. Essa lógica de desenvolvimento artificial de uma religião não só se delimita ao século XVIII como se distancia muito da postura antropológica do século XX e XXI, que adota uma postura muito contrastante, reconhecendo a inevitabilidade dos padrões culturais e valorizando a aceitação das diversas culturas e crenças. O culto ao ser supremo, então, representa não apenas uma nova forma de religiosidade, mas também é um reflexo de uma utopia humanista de controle e criação de valores sociais e espirituais, sustentando-se na ideia de que o homem poderia moldar sua realidade ética sem depender da divindade tradicional.

Em um olhar atualizado sobre o drama, quando é posta uma referência ao culto do Ser supremo na fala de Zamor, acabou-se produzindo uma incoerência um tanto quanto esdrúxula, uma vez que tal culto ficou absolutamente limitado àquele período do setecentos, enquanto a escravidão e o imperialismo foram muito mais amplos. Cabe dizer, quanto a essa espécie de religião, que ela se definiu como a decorrência de uma necessidade cultural advinda do movimento revolucionário de descristianização, cujo fim era unificar o povo por meio de suas lacunas religiosas de forma a colocar esse costume e espiritualidade em favor do patriotismo e da Revolução. Não obstante, esses cultos populares, ou festas religiosas, melhor dizendo, ficaram muito limitados à década de 1789 até a virada do século, depois acabaram sendo proibidos.

Então, “o culto à razão” ou “o culto ao Ser supremo” aparecem no contexto do período do terror como um modo de ocupar o espaço deixado pelo enfraquecimento do cristianismo diante da pungência do racionalismo iluminista, mas também como uma forma de vislumbrar uma França em que a religião seria subjacente aos interesses do Estado. Logo, em retorno à peça, observar a menção ao culto do Ser supremo a partir da voz de Zamor, o escravo instruído, faz supor a existência de um alinhamento da educação proporcionada nas colônias com os ideais revolucionários e patrióticos, ao passo que também ilustra provocativamente a queda da força da religiosidade cristã.

Concretamente, em um rápido levantamento linguístico, a falta de ocorrências da palavra “Deus” no texto, com poucas associações diretas à

entidade mística, disfarça a presença e o interesse da Igreja pela expansão do cristianismo como também sublinha essa ideia de decadência da fé cristã. Então, segundo o pano de fundo e o discurso difundido na peça, tudo acontece bem como se "Deus", tanto a palavra quanto a deidade que assim é denominada, tivessem ficado marcadas apenas linguisticamente, tendo supostamente perdido sua influência no cotidiano religioso e na educação.

A se considerar um prisma contraposto, há margem suficiente para que seja possível ainda ler a peça de forma a enxergar fé por meio das mesmas expressões que ocorrem e que inspiram à ordem religiosa. De qualquer maneira, aparecendo com alguma iteratividade, tais referências compõem falas de quase todos os personagens, Valère, Mirza, Betzi, Coraline e Mme. de Saint-Frémont. Assim, é viável observar a religião como um tema latente na peça. Todavia, para pautar a leitura da peça por esse caminho, seria preciso desconsiderar o prefácio, pois, lá, a escritora inequivocamente direciona a leitura para o distanciamento em relação à fé cristã.

A propósito, a crença difusa em um ser superior, seja ele Deus ou não, constituiu uma vaga importante no século em questão, ao lado do naturalismo e ateísmo típicos de Diderot, outro modo de relação com a fé, em alta entre os filósofos do setecentos. Uma delas, o deísmo, propicia uma espécie de via de espiritualidade que, mesmo desligada do cristianismo, permanece ainda vinculada à crença monoteísta. Essa via de compreensão do texto evidencia mais uma semelhança entre a autora e Rousseau, que foi o grande expoente do pensamento deísta. Diga-se de passagem, é de um trecho de *Émile ou de l'éducation*, o Vicaire savoyard, que surte a inspiração de Robespierre, que foi quem, por sua vez, propôs e trabalhou para que se realizasse a festa do Culto do Ser Supremo.

Ora, o que resulta dessa constatação é que, muito embora o tema da religião apareça de maneira mais sutil e destacada de outros assuntos mais enfatizados por Olympe na dramaturgia de *Zamor et Mirza*, é justamente nessa discrição que reside o teor revolucionário quanto a essa questão. A dramaturga, enfim, ficciona o contexto colonial de forma a distorcê-lo de sua verdade histórica, apagando a substância do marcante traço das missões de evangelização no novo

mundo, ao passo que propõe uma máscara de neutralidade ao incutir nos discursos aspectos que remetem vagamente a Deus.

Enfim, a relevância da esfera religiosa não é camuflada da mesma forma se observada a peça a partir de uma visão um pouco mais ampla, uma vez que, também no prefácio, esse tema surge autenticamente à medida que Olympe faz seu discurso citando explicitamente o Culto ao Ser Supremo. Precisamente, ela faz essa menção quando devaneia sobre a realização de uma sociedade idealizada nos moldes do *Contrato social* ou do *Le bonheur primitif* – ou vislumbra a mera existência dessa possibilidade –, dizendo "(...) o Sol seria o verdadeiro Deus que os homens evocariam".

Como se observa, o universo discursivo colonialista mescla em debate o direito à escravidão e a subalternidade das mulheres e dos outros povos, seja *via* própria religião cristã ou *via* teórica aristotélica. Tendo isso em mente, Olympe acerta em reivindicar os direitos à liberdade dos escravizados junto aos das mulheres, uma vez que ambos foram, como demonstrado, pensados conjuntamente em diversos momentos na história e privados da cidadania por razões semelhantes. Em suma, os pretextos que se engrandecem e formam argumentos se resumem à prevalência de seus corpos, de sua biologia, a despeito de seus poderes cognitivos. Assim, tanto o sexo feminino quanto os escravizados e os índios tiveram sua sensibilidade humana sobrepujada por seus traços físicos aos olhos daqueles que criam na supremacia da "força" fisionômica nesses povos e no sexo feminino,[365] como se, por isso, por terem os traços físicos que têm, estivessem naturalmente prejudicados em razão e em capacidade de auto-organização.

Portanto, quando Olympe decide retratar em sua peça *Zamor e Mirza* negros e mulheres lado a lado como protagonistas, ela provoca uma perturbação em tais conceitos pré-estabelecidos. Nessa ocasião, a dramaturga torna onerosa a racionalidade do homem, pois, em decorrência à sua posição hierárquica e

[365] O termo "força" aparece destacado, pois, como se acreditava, dizia-se que, nas mulheres, havia uma força, ou até mesmo uma "violência" interior advinda de sua biologia contra a qual as mulheres tinham que travar uma luta constante para se manterem equilibradas, enquanto os homens seriam seres naturalmente racionais (Ver citação de Diderot extraída do texto *Sur les femmes*, na página 149 dessa tese, nota 171).

racionalidade, vem a faltar-lhe a sensibilidade necessária para resolver impasses importantes que definem o nó central da narrativa e que poderiam levar a peça a um desfecho trágico ou feliz. A trama é resolvida apenas quando tal personagem é tocado sentimentalmente e liberto da prisão racional a que se submeteu. Os responsáveis para dar conta disso são justamente os colonizados e a jovem francesa. Em uma palavra, o encadeamento de cenas de protagonismo dos escravizados fugitivos e da francesa demonstra que negros e escravizados não são apenas tão humanos quanto os homens colonizadores, mas são também racionais, capazes de solucionar problemas e atuar firme e assertivamente diante de impasses éticos.

Não obstante essa leitura seja subversiva e apresente um lado fortemente reformador no que concerne à parte moralizadora da peça de Gouges, o texto teatral não se resume a ela e possibilita leituras críticas, por outro lado, que apontam passos ainda não dados à época no que diz respeito à compreensão do colonizado e à sua maneira de vida e de resposta. Assim, mesmo com uma importante ressalva temporal, ora, não cabe ignorar algumas reflexões mais contemporâneas, inevitáveis, e fruto de uma observação mais atualizada de seu texto. Pensadores anticoloniais da época recente, do século XX, como Frantz Fanon (1925-1961) e Françoise Vergès (1952-) colocam luz sobre a relação entre o processo colonial — e decolonial — e a tomada de liberdade dos povos racializados ao longo da história.[366] No destrinchar do texto de Olympe de Gouges, a luz de teorias pós-coloniais possibilita uma ampliação da leitura e um mapeamento que permite notar em que ponto o século XVIII se situa perante os caminhos do desenvolvimento do pensamento antiescravagista que viria a se tornar, muito tempo depois, antirracista.

Sendo assim, diante da experiência progressiva de uma crescente difusão do conhecimento, de tomada de consciência dos povos e do progresso das ciências humanas quanto a essa pauta nos últimos três séculos, a observação do tratamento dos negros por personalidades antiescravagistas anteriores ao século

[366] Nomeiam-se racializados aqueles que têm consciência de sua raça e que são reconhecidos socialmente antes de tudo por ela (VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020).

XIX pode ser contrastante e surpreendente – quando mesmo chocante – se se tiver em mente como base sólida aquela que se lê hodiernamente. Enfim, se a pauta ultra-subversiva de Gouges e dos *amis des noirs* no século XVIII era o anti-escravagismo, contemporaneamente, isso já não é o bastante e a agenda que se emprega é, hoje, de antirracismo, algo, à época dos setecentos, impensável. Ou seja, mesmo que a abordagem de Gouges possa, talvez, provocar em alguns momentos uma leitura e entendimento de igualdade entre os povos, não é essa a via de compreensão sincrônica ao seu tempo. Há, sim, é verdade, contrariamente a isso, um sentimento de superioridade que se projeta, mesmo daqueles antiescravagistas, em direção aos povos então recentemente descobertos pelos países colonialistas.

Então, tomando como ponto de partida um local temporal distinto daquele europeu setecentista, agora então da corrente teórica mais recente e com um olhar filosoficamente regressivo até o século XVIII, percebe-se inevitavelmente que a crítica de Gouges em seu prefácio, do começo ao fim, daria indícios de uma consciência racial branca-europeia que ainda engatinhava. Com efeito, mesmo que se faça referência a nações distintas, com povos fenotipicamente distintos, Olympe, ao referir-se à nação europeia, acaba, por exemplo, designando seu povo como neutro — ou normal —, bem como se aqueles do velho continente não tivessem raça, traços fisionômicos identitários ou não se submetessem a nenhuma circunscrição em termos de características. Entretanto, repita-se, entendida a relação inicial que a filosofia e a antropologia estavam estabelecendo com o tema étnico e racial,[367] não cabe ler o teatro do século XVIII com uma lente através da qual já se acirra, desde o início, o debate racial e já aponta, diante do menor indício, um racismo que até então não se aplicava nem como conceito nem como problema, sob pena de mitigar a compreensão do real valor transgressivo que teve o ativismo político dos atores da época. Nesta medida, deve-se considerar, hoje, uma leitura atualizada de Olympe de Gouges, mas que seja, antes

[367] A Antropologia propriamente, diga-se de passagem, passou a ser compreendida como ciência em uma categoria própria apenas no mesmo século XVIII, e evoluiu para o conceito moderno que se tem sobre a área de estudos somente com as reflexões de Kant, já no século XIX. (WEBER, F. *Brève histoire de l'anthropologie*. Paris: Flammarion, 2015.)

de tudo, ciente do ponto de amadurecimento quanto às pautas humanas à sua época, de forma que, por fim, empregue-se um olhar cônscio de tal prematuridade do movimento antirracista e que, por isso, seja dissolvente de imperfeições discursivas no tocante a esse tema sob o prisma do século XXI.[368]

Enfim, expressa tal naturalidade com que se tratam a cultura e os corpos europeus, as ideias expostas por Olympe de Gouges — como também pelos outros antiescravistas do século das luzes — tomam em conta os pensamentos franceses de forma centralizada a ponto de as leis e valores que resultam deles serem explanados como se fossem a única forma e a mais natural possível de formar organização social. Há, portanto, tanto historicamente quanto pontualmente, em decorrência disso, um efeito de sentido que faz transparecer um sentimento de introversão cultural, isto é, uma forma de se colocar para o mundo que não permite a recepção de outra cultura de maneira agregativa ao progresso da própria forma de pensar. É nítida, porquanto, a existência de uma insensibilidade ao que surge do lado de fora do hexágono ao passo que os europeus, ao se colocarem em contato com os povos recém-descobertos, não veem neles qualquer vantagem moral com relação à sua organização político-social. Mais absolutamente ainda, o colonizador nem sequer enxerga facilmente, como dito, nos povos negros e índios, sujeitos sociais e políticos. Enfim, a entrada europeia na América se dá, metaforicamente, como se as luzes de lá devessem resplender e chegar ao novo continente para que o público dito selvagem fosse esclarecido, contudo, sem qualquer troca ou movimento inverso, supondo que os últimos viviam tão somente na escuridão e no clima quente e úmido dos trópicos.

A crítica desse ideal difusor de conhecimento e dessas concepções éticas autocentradas é consistente e pode ter sua pertinência verificada ao longo da peça sem demora. Não obstante, são feitas concessões em desfavor dos oprimidos por parte da autora e essa protocrítica ao eurocentrismo também não é feita por completo. Olympe de Gouges ainda parece medir a falta de cultura e os

[368] O seguimento dessa reflexão carregaria o presente trabalho aos estudos identitários em literatura, de forma que fugiria do escopo projetado para este estudo. Contudo, uma análise conjunta dos textos de Olympe de Gouges em um diálogo adequado com referências mais modernas parece ter seu interesse e relevância.

meios do povo colonizado a partir da métrica iluminista, bem como se o que lhes faltasse fosse justamente os elementos formadores da cultura do seu continente. Isso pode se constatar a partir da postura de Zamor na peça que será analisada ou, senão, em um trecho presente no próprio prefácio, que cito a seguir:

> É a vocês, atualmente, escravos, homens de cor, a quem eu vou falar; talvez eu tenha direitos incontestáveis para repudiar sua ferocidade: cruéis, ao imitar os tiranos, vocês os justificam. A maioria de seus senhores era humana e benevolente, e em sua cega raiva vocês não distinguem as vítimas inocentes de seus perseguidores. (...) Ah! Como vocês provocam o gemido daqueles que desejavam preparar, por meios moderados, um destino mais suave, um destino mais digno de desejo do que todos esses benefícios ilusórios com os quais os autores das calamidades da França e da América os enganaram.[369]

Em poucas palavras, desconsiderando as terríveis condições de defesa que o povo colonizado tem contra a opressão — que são, aliás, corporais, porque é, de fato, o que lhes resta, o próprio corpo —, tudo se passa como se a dramaturga, mesmo contrária à violência e ao escravismo, acabasse encontrando parcialmente alguma coerência na violenta opressão exercida pelos colonizadores. Essa visão parte sobretudo do pretexto de que a população escravizada se comporta de forma demasiadamente "agressiva", sendo que a classe deveria, segundo ela, aguardar a providência divina ou esperar que as leis coloniais daquele continente mudassem.[370]

No que caiba mencionar outros momentos em que a escravidão fora abordada por pensadores da corrente iluminista, mesmo que para situar o trabalho

---

[369] *Zamor et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos : Independent Publishing Platform, 2017, p. 7.

[370] Isso se expressa sobretudo pela voz do protagonista da peça *Zamor et Mirza*, em um momento chave da peça, na cena onze, último ato, quando ele diz o seguinte direcionando-se aos seus pares escravizados:

> ZAMOR: (...) (Aos Escravos, especialmente) E vocês, meus queridos amigos, ouçam-me em meu último momento. Estou deixando a vida, morrendo inocente; mas temam se tornarem culpados para me defender: temam especialmente esse espírito de facção e nunca se entreguem a excessos para sair da escravidão; temam quebrar suas correntes com muita violência; esperem tudo do tempo e da justiça divina, substituam-nos junto ao Sr. Governador e à sua respeitável esposa. Paguem-lhes com seu zelo e sua lealdade por tudo o que lhes devo. (*Ibid.*, p. 53-54.)

de Gouges ou comparar seu valor e eloquência, vale indicar três casos que são particularmente representativos da posição iluminista – à qual Olympe chega inclusive a fazer referência.[371] Helvétius (1715-1771) em *De l'esprit* (1758) diz, por exemplo, que "não há barrica de açúcar que chegue na Europa que não tenha sangue humano",[372] e Montesquieu (1728-1755), anteriormente, em *De l'esprit des lois* (1748), denunciou a ideologia escravagista. E, por último, Voltaire, que tocou nessa ferida ao escrever *Candide* (1759).[373] Embora esse último seja um romance repleto de ironia e levante diversos fatos históricos, a novela filosófica chega a expor em alguns diálogos o custo ético que havia por trás do consumo de açúcar na Europa e a condição vivida pelo negro, utilizando o contexto do Suriname para isso. Dentre os trechos, destaca-se o seguinte:

> Ao se aproximarem da cidade, viram um negro estendido no chão, tendo apenas a metade da roupa, isto é, um calção de pano azul; faltavam a esse pobre homem a perna esquerda e a mão direita. "Ah, meu Deus!", disse-lhe Cândido em holandês. "O que fazes aí, amigo, no estado horrível em que estás?" "Estou esperando o meu patrão, o senhor Vanderdendur, o famoso negociante", respondeu o negro. "Acaso foi o senhor Vanderdendur que o deixaste nesse estado?" "Sim, senhor", disse o negro, "é o costume. Dão-nos um calção de pano azul como única roupa, duas vezes por ano. Quando trabalhamos nos engenhos de açúcar e a mó nos pega o dedo, cortam-nos a mão; quando queremos fugir, cortam-nos a perna: eu me encontrei nos dois casos. É a esse preço que vós comeis açúcar na Europa. Entretanto, quando minha mãe me vendeu por dois escudos patagões na costa da Guiné, ela me dizia: 'Meu filho, abençoa os nossos fetiches, adora-os sempre, eles te farão viver feliz, tens a honra de ser escravo de nossos senhores brancos, e faz com isso a fortuna do teu pai e da tua mãe'.

---

[371] Na peça encenada em 1789, Olympe, de forma mais ou menos direta, em sua maior parte por meio de falas de Zamor, difunde excertos que lembram outros publicados por Diderot et Raynal em 1780 em *Histoire des deux Indes*. Embora ambos os escritores partilhem de um posicionamento sobretudo radicalizado no que diz respeito à reação dos colonizados aos colonizadores diante da grave tirania à qual são submetidos – ou seja, com violência –, Olympe concorda com eles no que diz respeito ao horror da inumanidade com a qual os povos são tratados e à injustiça da escravidão. Isto é, segundo Diderot, Raynal e também Gouges, a escravização e a usurpação de terras de um povo humano e inocente é injustificável. Assim, é provável que a última tenha trazido parte do discurso dos enciclopedistas para o seu texto teatral para efeitos de endossamento de tal discurso.

[372] HELVÉTIUS, C-A. « De l'ignorance », capítulo III. In *Œuvres Complètes d'Helvétius*. Paris: Serviere, 1795. Tradução minha.

[373] Voltaire pautou esse problema ético em *l'Essai sur les mœurs* (1756) inclusive. (TARIN, R. L'Esclavage des noirs, ou la mauvaise conscience d'Olympe de Gouges. In *Dix-huitième Siècle*, n. 30, 1998. La recherche aujourd'hui. p. 373-381).

> Lamentável! Não sei se fiz a fortuna deles, mas eles não fizeram a minha (...)".[374]

Diga-se de passagem, o personagem identificado como "Vanderdendur" carrega no nome um jogo de palavras que reforça, por meio do humor, a crueldade e a implacabilidade do explorador colonial. O trocadilho se constrói a partir da semelhança entre o verbo francês "vendre", vender, e "dendure", que evoca a expressão "dente duro", remetendo a alguém inflexível e inescrupuloso. Esse uso cômico, típico do estilo de Voltaire, reforça a crítica social ao associar diretamente o comerciante de escravos a uma personalidade implacável e desumana, reiterando a sátira à exploração e à ganância dos colonizadores europeus e, em particular, holandeses, que tiveram um papel importante na produção de açúcar na época.

Diderot, por sua vez, apesar de não ter dedicado muito de sua literatura ou de seus textos reflexivos à questão ética e antropológica dos escravizados, adotou um posicionamento radical contrário à colonização, de forma mais voltada a reprimir a invasão e o uso de terras que são por origem e tradição de outros povos, chegando, inclusive, a incitar o ataque dos colonizados contra os colonizadores em *Histoire des deux Indes* (1770), no seguinte trecho que é atribuído a ele:

> Fujam, pobres Hotentotes, fujam! Escondam-se em suas florestas. Os animais ferozes que vivem lá não são tão terríveis quanto os monstros sob o império dos quais vocês cairão. O tigre os dilacerará talvez; mas só lhes tirará a vida. O outro lhes arrebatará a inocência e a liberdade. Ou se vocês tiverem a coragem, tomem seus machados, curvem seus arcos, chovam sobre os estrangeiros suas flechas envenenadas. Que não sobre nenhum para carregar a notícia do desastre a seus cidadãos![375]

---

[374] VOLTAIRE. *Cândido ou o Otimismo*. Tradução de Mário Laranjeira com notas de Theo Cuffe. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, capítulo 19, não paginado. Segundo Cuffe, Voltaire, que era um amante do açúcar, teria chegado a saber sobre o trabalho escravo que envolvia a produção do insumo por meio de uma nota de Helvétius em *De l'esprit* (1758). Então, horrorizado, decidiu expor tal situação nesse romance.

[375] RAYNAL. *Histoire des deux Indes*. 3e édition, tome I, livre II, chapitre 18, 1780, p. 205-206. Tradução minha. Embora o livro tenha sido publicado de forma anônima e em Amsterdam, atribui-se a Diderot o excerto citado, e cerca de um terço de todo o texto, sobretudo as páginas que tratam de filosofia. O livro intitulado *L'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, que ficou conhecido apenas por *Histoire des deux Indes*, foi idealizado por Abbé de Raynal (1713-1796) no intuito de documentar a colonização inglesa – à qual se refere, a propósito, o trecho citado –, francesa, espanhola e holandesa, denunciando a

É preciso pontuar ainda que, apesar de a exposição de Voltaire ter sido feita não muito antes da de Olympe de Gouges, trinta anos antes, e a de Abbé Raynal com Diderot, vinte; naqueles momentos, vivia-se relativamente uma menor ebulição política do que quando Olympe de Gouges escreveu e publicou sua peça. O fator determinante para isso é o momento de terror, bem como a tomada da Bastilha, evidentemente, mas também a subsequente votação e aprovação da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (26 de agosto de 1789) pela Assembleia Nacional Constituinte. Fato significativo esse, uma vez que, no que concerne à Declaração, tal documento passava a institucionalizar que todos os homens fossem livres e iguais em direito.[376] Com isso, a escravidão e a exploração dos negros entravam em cheque, sendo diretamente afrontados pelo texto idealizado pelos revolucionários, contradição notória que foi exposta e reafirmada por Olympe de Gouges inúmeras vezes em diversas oportunidades.

Nesse ínterim, ressalta-se que o ano da tomada da Bastilha acaba condizendo, finalmente, com a apresentação da peça de Olympe, *Zamor et Mirza*, no dia 29 de dezembro de 1789. E por fim, somam-se ao contexto tumultuoso na própria França as insurreições de colonos e escravos que já se experimentavam na Martinica e em São Domingos, fatos conhecidos do povo francês e noticiados no *Moniteur* em alguns de seus números.[377]

Portanto, não obstante as ressalvas feitas anteriormente, é preciso ressaltar que Olympe de Gouges decidiu tomar a palavra e defender os negros no

---

escravidão. A terceira edição, lançada em 1780, dez anos depois da primeira, foi condenada pela censura francesa. Todavia, o livro foi um grande sucesso dentro e fora do hexágono. (ROSAT, J-J. « Quand les Lumières radicales appelaient à la révolte anticoloniale : Diderot et l'Histoire des deux Indes », *Agone*, vol. 61, no. 1, 2017, p. 41-52).

[376] Artigo 1º. Cf. Anexo, Figura 1.

[377] *Le Moniteur universel* (1789-1901) foi um periódico fundado em 1789 por Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) – editor da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert – que serviu de órgão oficial do governo francês para publicar notícias de fora da França e para sobretudo transcrever e assim registrar os debates parlamentares. Quanto à Martinica, o jornal chegou a noticiar de forma direta uma ameaça proferida por escravos insurgentes no número de 9 de janeiro de 1790, colocando as seguintes palavras: "Sobre a Martinica. Nós sabemos que o rei nos deu a liberdade, e se resistirem a nos dar a nossa liberdade, nós atearemos fogo e jorraremos sangue em toda a colônia, ninguém passará impune, salvo o governo e as casas religiosas. Assinado por todos nós, Negros". (Capa, n. 9, sábado, janeiro de 1790, disponível em: >https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/09-janvier-1790/149/1285395/1<. Tradução minha.)

momento mais desfavorável possível, sendo declaradamente contra a perpetuação da escravatura e a favor da liberdade de todos os povos em prol de que os tópicos aprovados da declaração dos direitos do homem — e da mulher — fossem de fato seguidos e não apenas utilizados a pretexto de derrubar a monarquia ou constituir uma nova assembleia. Em poucas palavras, embora outros filósofos e escritores já tivessem abordado o tema da opressão de povos e exposto a aberração ética que isso representa, Olympe não só representou os negros textualmente defendendo-os, mas também os retratou no palco teatral por meio da redação e da montagem de uma peça dirigida sobretudo a estabelecer um diálogo de interesse deles e a expressar abertamente por meio teatral que todos têm direito aos seus corpos por natureza.

Em contrapartida, esse olhar humanizado e libertador proposto em direção aos negros escravizados torna-se ambíguo ou fortemente mitigado por conta do tema do feminismo, que concorre com o primeiro e toma amiúde de assalto a centralidade do drama. Pelo senso comum ou mesmo segundo algumas análises da peça, o feminismo em *Zamor et Mirza* é dito como um tema secundário ou senão uma pauta não abordada.[378] Na contramão dessa leitura, a análise dramática a seguir pretenderá ter demonstrado ao seu termo que, como pano de fundo, o feminismo é a problemática que molda o drama e que se revela, aos poucos, com o decorrer da ação, a questão central a ser tratada por Olympe de Gouges. Por sinal, a escritora, antes de ser antiescravista é feminista, e, assim, essa é a pedra angular de sua ideologia por meio da qual ela chega à problemática da libertação dos escravizados. Por fim, junto a uma leitura devidamente detida, e

[378] Virguier, em seu artigo, por exemplo, embora trate o humanismo e interrelacione o enredo do drama com a vida de Olympe de Gouges, não aborda a questão feminista e suas implicações na peça (VIGUIER, Audrey. Paratopie humaniste et variantes sémantiques d'Olympe de Gouges dans Zamore et Mirza ou L'Esclavage des Noirs. *Nottingham French Studies*, v. 53, n. 3, p. 314-328, dez. 2014). Por sua vez, a Wikipédia, portal importante de informação para o público leigo, que, aliás, conta com o artigo mencionado para desenvolver a página sobre a peça *Zamor et Mirza*, diz exatamente: "O feminismo não é o ponto central da peça, apesar do fato de Olympe de Gouges ser uma pioneira dessa causa"
(*Zamore et Mirza ou l'Esclavage des Noirs*. Wikipédia, l'encyclopédie libre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Zamore_et_Mirza_ou_l%27Esclavage_des_Noirs#Gregory_Brown2001>. Último acesso em set. 2024).

com a forma como as questões político-sociais são tratadas na peça, é possível de se notar que há uma superposição de uma questão sobre a outra.

5.3. Do texto teatral: *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage*

A peça *Zamor et Mirza* de Olympe de Gouges talvez tenha sido concebida com a intenção de condensar suas pautas éticas mais importantes. Bem como se poderá averiguar mediante a observação do resumo e de análise, isso é algo que ela realmente parece se preocupar em fazer, colocando, é verdade, certo destaque no antiescravagismo. Por outro lado, é importante pontuar desde cedo que essa importância oferecida à pauta dos negros e do escravagismo não surge de maneira autêntica por parte de Olympe de Gouges, ou seja, o debate sobre o antiescravagismo não é posto a palco como é pelos *Amis des noirs*, por exemplo, pois, no caso da escritora, o abolicionismo se dá por meio do humanismo e pelo questionamento da posição das mulheres no mundo. Embora os grandes temas abordados sejam recorrentes em toda a bibliografia da escritora, é muito possível que *Zamor et Mirza* tenha sido uma das poucas peças da literatura em que se tentou retratar a sociedade tal como ditava o imaginário intelectual ao final do século XVIII. Olympe tece o desenvolvimento dessa figuração a partir do núcleo social mais primário, uma família formada por um homem e uma mulher em ambiente isolado e natural, algo que é pintado no início do primeiro ato, quando o casal protagonista ainda habitava sozinho na ilha deserta. A peça ainda se destaca por completar essa ilustração cênica do desenvolvimento do conjunto humano ao trazer ao drama e levar a palco a concorrência entre seres humanos, o jugo imposto de um ao outro e a vida em sociedade no contexto particular da colônia, um assunto delicado e que começava a ser polemizado, vindo a constituir uma problemática central da França setecentista.

O texto teatral se divide em três atos, com figurino e cenário determinados, no prefácio, como fiéis representações da verdade do clima americano.[379] Entretanto, a localização da peça é efetivamente imprecisa. Embora

[379] "Quando o público ler este drama, concebido em uma época em que poderia parecer um romance extraído de antigas fábulas, reconhecerá que ele é um retrato fiel da situação atual das Américas." Em francês: "*Quand le Public aura lu ce Drame, conçu dans un temps où il devait*

a palavra América tenha cinco ocorrências ao longo do texto de abertura analisado, sugerindo que o drama se localizará no novo continente, quando o texto teatral se inaugura, de fato, junto à exposição dos personagens e do cenário, os personagens e o local são adjetivados como índios.[380] Isso se observa em especial na seguinte passagem: "A cena se passa, no primeiro ato, em uma ilha deserta; no segundo, em uma grande cidade das Índias, próxima a essa ilha; e no terceiro, em uma propriedade perto dessa cidade."[381]

Por certo, essa alternância entre América e Índias provoca em primeiro lugar uma abrangência. Mas, seja ao se referir ao continente americano ou ao se referir ao continente oriental, a escritora emprega algum dos dois termos de uma maneira generalista, cujo uso pode remontar ao tempo do descobrimento e das embarcações. Com efeito, sabe-se que, historicamente, os europeus usavam o termo "Índias", *Indes*, em francês, para se referir tanto às Índias Orientais, na Ásia, quanto às Índias Ocidentais, nas Américas, já que Cristóvão Colombo acreditava ter chegado às Índias quando descobriu a América.

Por conseguinte, quando Olympe de Gouges menciona "Américas" no prefácio em questão, é provável que ela se refira ao contexto geral da colonização europeia e à escravidão nas colônias do Novo Mundo. Em contrapartida, não há nada que não faça pensar que, na abertura da peça teatral, ao usar os termos "Indes" e "Indien", ela estaria se referindo realmente ao subcontinente indiano, ou àquela que era amplamente conhecida como "Índias Orientais", cuja economia também dependeu do escravismo. Apesar de a presença francesa ter sido relativamente menor lá se comparada à imposição inglesa, por exemplo, aquela região foi submissa à exploração por várias potências europeias, incluindo a França. O cenário descrito – uma ilha e uma grande cidade indiana –, tendem a corroborar a localização da peça em alguma das colônias francesas na Índia, como Pondichéry. Enfim, outra possibilidade que deve ser aventada é que essa

---

paraître un Roman tiré de l'antique féerie, il reconnaîtra qu'il est le tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique." (GOUGES, O. *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 7, tradução minha.)

[380] Para observar com maiores detalhes como os personagens são expostos e adjetivados, ver Apêndice B desta tese: Personagens e cenas de destaque da peça *Zamor et Mirza, L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*.

[381] *Op. cit.*, p. 10. Tradução minha.

ambiguidade geográfica pode ter sido uma escolha pretendida, já que tal abrangência ao abordar temas universais de escravidão e opressão ajudam a transcender especificidades no que diz respeito ao *modus operandi* de uma nação em específico para tocar criticamente um paradigma de colonização que se aplica a mais de uma nação.

Nesse universo, a história se inicia ao narrar um encontro inesperado entre um casal de jovens franceses, Valère e Sophie, e dois negros fugitivos, logo após os primeiros naufragarem em uma ilha deserta. Zamor e Mirza, o par que dá nome à peça, vivem sozinhos na ilha e se mobilizam para socorrer os dois brancos assim que se dão conta do naufrágio. Em seguida, após um certo estranhamento, que parte principalmente do fato de Zamor ser instruído e falar um bom francês, os personagens são apresentados uns aos outros, de forma a dar a saber a eles mesmos e ao leitor – ou ao espectador – o passado que há por trás do protagonista, fundamental para estabelecer o conflito central da peça.

Naquelas primeiras cenas, não obstante a peça pouco demore para introduzir o naufrágio do navio de Valère e Sophie, delineia-se um pano de fundo com abundância de frutas, água e um verdume que inspira boa hospitalidade e paz contando apenas com a presença do casal fugitivo. O ar sublime que toma as primeiras cenas é reafirmado pelo fato de que o drama toma certo tempo até trazer à ciência do espectador e leitor que o casal está em condição foragida. Assim, chama a atenção que, nesse primeiro momento, se nota a cooperação entre homem e mulher, com alguma divisão harmônica de tarefas. Algo que se entende brevemente quando Mirza vai em busca de frutas enquanto Zamor ruma à praia para entender o que de fato acontecia por ali.

Então, até a cena nove do primeiro ato, quando os agentes da colônia os encontram na ilha, observa-se entre Zamor, Mirza, Valère e Sophie uma relação nitidamente horizontal e pacífica, de sorte que, em que pese a diferença de origem, há confiança de um para com o outro, há compartilhamento de alimento, oferecimento de hospitalidade e até mesmo troca de elogios entre eles. Tal cenário se contrapõe ao que se descreve paralelamente, o da capital da colônia, que se compõe de forma socialmente mais complexa e hierarquizada, no qual há a implicação de alguns embates e impasses, isto é, conflito entre as autoridades e

os escravizados, havendo, portanto, sujeição de um ao outro, e entre a justiça e as autoridades. Esse contraste entre a ambientação e o tom distinto que é dado em cada ato é nítido, bem como se Gouges tivesse reservado a primeira parte da peça para delinear, de uma só vez, suas idealizações sobre as relações entre os homens e suas projeções sobre o que teria sido uma sociedade primeva. Por outro lado, à outra parte, teria sido destinado o protesto contra as contradições da colonização.

A encenação não demora, com efeito, para apresentar a problemática que vai guiar o drama até o final. Entretanto, os personagens são apresentados aos poucos. Zamor e Mirza se fazem presentes desde a abertura das cortinas, Valère aparece pela primeira vez na terceira cena e Sophie, sua esposa, na quinta. O encadeamento da ação se constrói de forma paulatina e personagens fundamentais, como o juiz e o governador, embora esse último seja citado bem antes, demoram mais para aparecer, ganhando voz apenas na última metade do texto teatral. A propósito, são esses dois os responsáveis por encarnar a vilania na peça.

Mesmo que esses personagens ganhem fala apenas nos dois últimos atos, a ação não tem dificuldade de avançar sem eles, o que faz indagar sobre o verdadeiro motor da trama. De fato, as cenas fluem e carregam o casal de foragidos ao desfecho trágico com ou sem a presença das duas autoridades referidas, o que leva a pensar que o vilão da trama não está propriamente na personalidade do juiz ou do governador, mas reside em algo que os sobrepõe, que seria, na verdade, o racionalismo e o pragmatismo das leis, ou senão, de maneira ainda mais ampla, a cultura imperialista e desumanizadora sobre a colônia e os escravizados, a qual se vê difundida entre todos os outros personagens da peça à exceção do casal protagonista, Sophie, Valère e a mulher do governador. Por sinal, a condenação ao aprisionamento de Zamor ocorre muito antes do segundo ato e a peça começa já com o escravizado em condição de foragido, o qual é encontrado e preso na virada da primeira à segunda parte.

De toda forma, o personagem do juiz e mesmo o do governador da ilha podem ser ditos vilões à medida que são as autoridades detentoras do poder necessário para fazer com que o fato trágico se concretize. Entretanto, bem como o próprio texto comunica, os dois simplesmente parecem tentar cumprir as tarefas

a que são encarregados. Ou seja, o drama é montado de forma que o fato trágico pareça ser o destino mais natural dentro daquele contexto, ao passo que os personagens que trabalham em prol do desfecho positivo parecem lutar contra todos os outros e o mundo. Isso se ilustra por algumas das falas do juiz, que, ao mesmo tempo que fortalece a corrente rumo ao efeito trágico, isenta-se da plena responsabilidade de fazê-lo, o que se nota, em especial, em duas ocasiões com as falas: "Eu apenas dou ouvidos à lei e ao meu dever."[382] e "As leis os condenam como homicidas, não há nada que você possa fazer."[383]

Ao passo que as réplicas dessa autoridade servem para a sua própria apresentação, entende-se diante do teor delas que a dramaturga colocou nele, junto ao personagem do major, a posição de vilões do drama. Não obstante sejam personagens de poucas falas e de participação reduzida, é a eles que cabe o avançar da trama e da intriga trágica. O juiz, tal como se depreende a partir da primeira fala citada, apresenta-se ao palco como a encarnação cega e surda da lei, fazendo correntemente alusão direta e indireta ao pragmatismo da ordem e da jurisprudência da época. Em seguida, servindo-se de seus meios físicos, que se concretizam no próprio major e os soldados, o juiz procura aplicar os valores ditos impessoais e inequívocos até então executados, o que, no contexto do conflito proposto, leva à exclusão do direito de defesa, ao impedimento da ponderação, da interpretação da lei e, por conseguinte, ao cumprimento da ordem trágica delineada. Ressalta o valor vilanesco dos personagens a forma como Sophie se opõe a ambas as autoridades públicas e, com efeito, como os dois, em especial o juiz, reagem a ela.

Aparentemente, Olympe de Gouges constrói esses personagens como uma espécie de "falsos vilões" justamente para poder alvejar o que está por trás deles. É através dessa isenção de responsabilidade ou de intencionalidade que se observa no governador, no juiz ou mesmo no Major, seu subalterno, que se consegue atacar a cultura e a desumanização que se manifestam por meio dessa obediência cega às leis e aos protocolos da colônia. Em uma leitura

---

[382] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 46.
[383] *Idem*, p. 49.

contemporaneizada, é difícil de deixar de lembrar do notório caso do *Eichmann em Jerusalém* (1963), em que quando se esperava ter no julgamento antinazista um ser humano maléfico e perverso, o que se viu foi um funcionário dedicado e cumpridor de metas. É verdade que o caso da peça teatral que aqui se coloca como objeto de análise se dá cerca de 200 anos antes da publicação da série de artigos que redigiria Arendt, no entanto, constata-se a mesma estrutura de protocolização das tarefas impostas por força maior.[384]

Entende-se que Olympe, ao erigir esses personagens com base nessa noção de falsa vilania, concretiza no governador e no juiz um compulsório gesto esvaziador de sentido – reificador – sobre os personagens réus. A dedicação ao trabalho, obediência e protocolamento, ou seja, a atuação de maneira imponderada, maquinizada e desumanizada sobre as tarefas devidas, são aspectos fundamentais que levariam Arendt, muito mais tarde, ao conceito de banalidade do mal. Todavia, essa mesma banalização da vida é o que Gouges tenta escandalizar na dinâmica entre um escravizado e um senhor da colônia. Para isso, bastou, no caso, colocar a autoridade em sua posição de trabalho e dar ao escravizado a condição de instruído e de falante de francês. É por meio dessa modelação do relacionamento real entre colonizador e escravizado que a escritora espera despertar a humanidade de seu leitor ou espectador.

Enfim, se os aparentes vilões são, na verdade, apenas meros funcionários obedientes à lei e às práticas desde sempre instauradas, o mal da desumanização e da falta de reconhecimento humano se colocam em uma esfera superior a eles. Assim, a observância da apatia desses personagens diante da aparente maldade é apenas um sintoma dela. Portanto, a problemática real

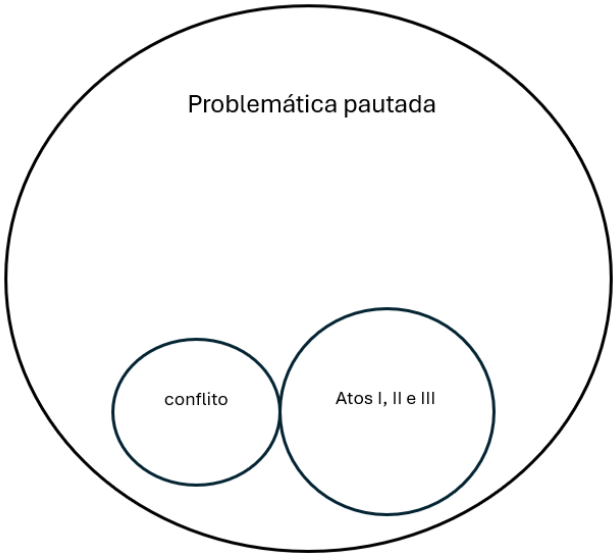
---

[384] Adolf Eichmann foi um burocrata nazista que administrou a logística da "Solução Final" – o extermínio em massa de judeus. Durante seu julgamento de 1961, coberto por Hannah Arendt, ele não se enquadrava no estereótipo de monstro cruel que se esperava de alguém da sua função e posição. Em vez disso, ele parecia ser um homem comum, que simplesmente obedecia a ordens superiores. Arendt argumentou que o mal cometido por Eichmann não era extraordinário ou demoníaco; era "banal" porque fazia parte da burocracia rotineira. Ele não pensava nas consequências de suas ações, mas apenas seguiu ordens e completou suas tarefas sem questionar. Esta falta de reflexão crítica e de responsabilidade pessoal é central para a sua teoria da banalidade do mal. Inicialmente, as observações de Arendt sobre o julgamento de Jerusalém foram publicadas numa série de artigos na revista *The New Yorker*, que mais tarde se tornou a base para o seu famoso livro citado (ver ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013).

começa antes e não é resolvida ao termo da encenação, mesmo que o conflito da peça em questão tenha um final feliz. A clemência que os dois escravizados protagonistas obtêm se coloca nesse sentido apenas como uma exemplificação de salvação. Dito de outra forma, o perdão de Zamor é propriamente uma ressalva à praxe do julgamento de escravizados e não resolve nem reforma, longe disso, a cultura violenta das colônias.

Essa condição em que o herói se vê em posição contrária e oprimida pela cultura que se aplica de forma ampla sobre seu ambiente e modo de vida remete diretamente à vida de Olympe de Gouges, que se encontrava precisamente nessa mesma situação, sem outra perspectiva possível a não ser dar a própria vida às suas pautas de militância, entregando-se de corpo e alma e morrendo ao tentar reformar o modo de vida e a cultura francesa a qualquer custo. Com a peça *Zamor et Mirza*, Olympe objetiva essa relação dela com o mundo ao criar Zamor e o microcosmo daquela ilha e daquela colônia. E, a partir desse contexto criado, a escritora consegue, aos que se dão a ler ou a assistir à peça, forçar uma relação de empatia com os escravizados e observar, à força do pragmatismo do juiz e da hesitação do governador da ilha, que o racionalismo apenas não basta para guiar a sociedade, e que é preciso estabelecimento horizontal de fraternidade, e, quando preciso, coragem para enfrentar a tirania traduzida e institucionalizada na lei.

Enfim, de maneira estrutural, Olympe organiza a gramática de sua dramaturgia de maneira a situá-la entre três esferas que não se interseccionam e se esquematizam da seguinte forma:



A problemática pautada está, assim, desde sempre constituída, trata-se da filosofia colonizadora e do respectivo *modus operandi* que a França estabeleceu, o que Olympe de Gouges faz é apenas escandalizá-los e utilizá-los como problema de pano de fundo. Mas o conflito particular da ação, de modo mais peculiar e em uma esfera inferior à problemática central, gira, por conseguinte, em torno de um embate ocorrido entre Zamor e as autoridades da ilha. Fato sobre o qual se apresentam alguns pontos de vista divergentes com o decorrer da trama, mas que também escapa do espaço dramático representado ao longo dos três atos, já que se passa teoricamente antes do intervalo entre a abertura e o fechamento das cortinas.

Embora o conflito que dá o nó principal da ação não se situe na linha do tempo efetivamente encenada, ele é crucial para a estruturação do que se segue. A propósito, o embate em questão é reafirmado e referido repetidas vezes do começo ao fim da peça, e a ação ganha prosseguimento com base nos testemunhos e nas crenças construídas a partir desse conflito ocultado do leitor e do espectador.

Segundo o próprio Zamor, que apresenta o ponto de vista aparentemente defendido pelo drama, o que ocorreu foi que, em dado momento, ele se viu obrigado a se defender do intendente da colônia, o qual teria avançado contra ele por desejar sua companheira, Mirza, e por não ter aceitado que a mulher escravizada o tivesse rejeitado em prol do amor que tinha por Zamor. Esse duelo

resultou na morte do intendente. Contra os dois sobreviventes, pesa o crime de assassinato que as autoridades e os comandantes da ilha tentam a todo custo imputar-lhes, tendo como base a justificativa de sua suposta raça e natureza incivilizada.

O fato que delineia o conflito da peça chega a conhecimento do leitor/espectador já ao final do primeiro ato por meio de um diálogo entre Zamor e Valère, o francês que acabara de ser resgatado pelo primeiro. Traduzo aqui tal trecho:

> **VALÈRE:** Qual crime vocês cometeram? Ah, sim! Você é instruído demais para um escravo, sem dúvida, sua educação deve ter custado caro a quem te deu.
>
> **ZAMOR:** Senhor, por favor, não traga sobre mim os preconceitos dos seus semelhantes. Tive um Mestre a quem eu estimava; teria sacrificado minha vida para prologar seus dias; mas seu Intendente era um monstro e eu o purguei da terra. Ele amava Mirza; mas seu amor foi desprezado. Ele percebeu que ela preferia a mim, e no seu furor, ele me fez provar de tratamentos tenebrosos; mas o mais terrível foi exigir de mim que me tornasse instrumento da sua vingança contra a minha cara Mirza. Rejeitei com horror tal tarefa. Irritado com a minha desobediência, ele correu em minha direção com a espada descoberta; evitei o golpe que ele iria me infligir; eu o desarmei, e ele caiu morto a meus pés. Só tive o tempo de pegar Mirza e de fugir com ela para um bote.
>
> **SOPHIE:** Lamentável. Que infeliz! Por mais que ele tenha cometido um assassinato, seu assassínio me parece digno de graça![385]

Em três réplicas, ou menos de uma página, veem-se muitos temas sendo expostos. Em primeiro lugar, a recriminação de Zamor a Valère por ele supor que o que estaria em jogo seria a imputação de um crime a quem teria instruído um escravo. Prontamente, essa ideia é coibida bem como se o que a dramaturga quisesse demonstrar é que criminalizar o ensino ou a educação, seja a quem for, é um desatino e só pode ser fruto de preconceito. Em segundo lugar, a forma como Zamor coloca o confronto em palavras leva a crer que a morte do intendente é

[385] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 19.

resultado de uma reação e não de uma temeridade do escravizado fugitivo. Nesse sentido, as suas palavras o colocam como uma vítima que se defende e não propriamente como um assassino, muito embora, pela fala de Sophie, o próprio discurso reconheça, de imediato, a morte da autoridade nesses termos. Com o uso dessa palavra "*meurtre*" – assassínio ou assassinato, em português –, Olympe de Gouges leva a discussão a outro grau, deslocando a grande centralidade da peça para o direito à defesa sem deixar que a polêmica esteja no debate sobre se fora ou não um assassinato. Em último lugar, ambos os naufragados franceses em momento algum colocam em xeque ou inquerem o protagonista sobre o embate descrito de modo a querer apurar o fato ou a verificar a plausibilidade do que fora contado, bem como se, a despeito de sua "natureza" e do que outros fariam talvez, a palavra de Zamor fosse indubitavelmente digna de fé e credibilidade.

Em nenhum momento da peça o discurso de Zamor é posto em questão. Muito embora a luta tenha ocorrido fora do plano cênico, a dramaturgia não parece deixar margem para que o espectador ou leitor tenha meios para acreditar na existência de múltiplas perspectivas possíveis do duelo. Efetivamente, o expediente de tirar algo da concretude da atuação e do palco para narrá-lo da boca do personagem ou, como se fazia no teatro antigo, colocá-lo por meio do coro, é um recurso que, justamente por não ter o apelo visual a contraponto do restante da encenação, permite maior vazão à imaginação do espectador/leitor, o que o leva, muito frequentemente, a cogitar variadas vicissitudes. Entretanto, a forma como esse expediente é lançado mão nessa ocasião leva a crer que, no caso dessa peça em questão, o resultado é precisamente o inverso. Sophie e Valère dão tanto valor à palavra de Zamor e o próprio desenrolar da ação parece posicionar o casal como as vítimas de uma possível tragédia que, ao leitor, não resta outra possibilidade senão creditar a Zamor o estatuto de herói da peça. Assim, a escolha pela não encenação da luta sugere ser um recurso para impedir que o espectador, por meio de interpretação visual, acabe tomando parte do intendente ou que sua torcida pelo bem do protagonista seja apenas parcial.

Contrariamente ao que é levado a quem assiste ou lê o drama, no ambiente literário interno à peça e aos seus personagens, a ausência do testemunho do fato em discussão por uma autoridade ou por algum personagem

levado a palco é fundamental para estabelecer uma ambivalência sobre quem teria sido realmente a vítima do caso. Ter deixado esse acontecimento importante do lado de fora da representação faz com que o que esteja em jogo seja puramente a palavra dos escravizados contra a palavra dos colonos, que, mesmo sem terem testemunhado o confronto, tomaram a posição do intendente sem hesitação. Fora da esfera da culpabilidade, seja como for, parece que o que é comunicado com essa lacuna, e que é reforçado pelo decorrer da ação é justamente que o que importa não é a fatualidade do ocorrido, mas sim o que ocorrerá como julgamento por todas as partes envolvidas. Assim como os leitores e espectadores, ninguém presenciou o conflito corporal de Zamor e o intendente.

O desenvolvimento a partir dessa aparente falta de ponderação entre as partes torna possível, por conseguinte, um debate sobre os direitos à defesa daqueles que estão em posição hierarquicamente desfavorecida. Em suma, o fato de não haver testemunhas oculares por parte do intendente e mesmo assim Zamor e Mirza terminarem diante das flechas que os entregariam à morte confirma a opressão por parte dos colonizadores, e os colonizados ou escravizados, por sua vez, como o elo mais fraco da dinâmica estabelecida nas colônias.

Nesse pano de fundo, os dois franceses – em especial Sophie –, nitidamente gratos pelo salvamento e comovidos com a história de Zamor, tentam reverter o destino que se desenha, ao passo que também desejam voltar à ilha principal da colônia para tentarem voltar ao seu país de origem. Assim, Sophie e Valère pensam na possibilidade de conversarem diretamente com o governador da ilha, imaginando que conseguiriam, por meio do diálogo e por o governador ser francês, conquistar a graça dessa autoridade e então evitar a morte de seus dois salvadores. Entretanto, antes mesmo que eles pudessem pensar de fato em tomar alguma atitude, o enredo os atropela, havendo a caça e a apreensão do casal de fugitivos.

Há uma quebra muito significativa de unidade nessa passagem do primeiro ao segundo ato.[386] Algo que se depreende pela didascália de Olympe, que

[386] Essa quebra é algo que se ressalta desde antes do início da peça. Antecedendo o título que leva ao anúncio do primeiro ato, Olympe escreve, marcando em itálico, tal como se faz em didascália, após a página de apresentação dos personagens, o seguinte: “A cena ocorre, no primeiro ato, em

é razoavelmente precisa na descrição. Abaixo, leem-se traduzidas as indicações cênicas de abertura do primeiro ato seguidas de seu fechamento e início da próxima etapa, assim, poder-se-á observar tal contraste:

> **ATO PRIMEIRO.**
> *O teatro representa a praia de uma ilha deserta, rodeada e ambientada entre rochas escarpadas, através das quais vê-se o mar aberto ao longe. Em um dos lados à frente, está a abertura de uma cabana rodeada de árvores frutíferas típicas; do outro lado, há, na entrada, uma floresta que parece impenetrável. No levantar da cortina, uma tempestade agita a maré: vemos um navio que vem bater na costa. Os ventos se acalmam e o mar se tranquiliza pouco a pouco.*[387]
>
> *Levam Zamor e Mirza; os outros personagens os seguem e todos embarcam. Um instante depois, vê-se passar o navio que os leva. Fim do primeiro ato.*
>
> **ATO II.**
> *O teatro muda e representa um Salão mobiliado à moda indiana.*[388]

O Salão, em francês, *Salon de Compagnie*, cômodo e ambiente de convivência muito cristalizado no século XVIII como lugar de debates e discussões, é o local que a dramaturga escolhe para dar lugar às ocorrências do segundo ato. Para além desse destaque, por mais que haja muita movimentação de personagens, não há troca de representação do local até o final dessa parte. É interessante notar que, se, por um lado, em primeiro lugar, Olympe provoca muito estranhamento e consegue, sem dúvida, chamar a atenção para a ambientação exuberantemente tropical, ela propõe, em seguida, um cenário muito familiar ao público, um salão mobiliado, não obstante a mobília dita exótica, que, por sua vez, é o elo de coerência que se traça com o primeiro ato.

Essa localização do espaço cênico ressalta vivamente que aquele lugar não é a França, ao passo que, também, no que diz respeito ao primeiro ato, aproxima, ou ao menos faz lembrar, do contexto de origem da sociedade ou dos primórdios humanos, contexto minuciosamente trabalhado pela mesma autora no

---

uma ilha deserta; no segundo, em uma grande cidade das Índias, vizinha dessa ilha, e, no terceiro, em uma propriedade próxima a essa cidade." *Ibid.*, p. 10.

[387] *Idem*.

[388] *Ibid.*, p. 24.

seu ensaio narrativo publicado naquele mesmo ano (*Le Bonheur primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques*, 1789). Ao carregar esse conjunto tropical, contando com floresta e árvores frutíferas, ao salão, o público, certamente familiarizado com tal espaço, ver-se-á desde o primeiro instante do ato segundo convidado a supor que essa parte consistirá em debate e elucubração retórica. Para além disso, a ambientação cênica do segundo ato se dá como um vínculo importante que Olympe resguarda com o gênero sério e com as exigências de gênero para que o espetáculo tivesse boa aceitação por parte dos leitores e do público. Ao que parece, se a cenografia não fosse trocada e permanecesse em um local muito externo ao que o espectador francês estivesse ambientado, talvez isso representasse uma ruptura demasiada com relação à praxe teatral da época.

O ambiente se renova novamente ao passar ao terceiro ato, onde figuram os responsáveis pela execução da pena – um conjunto de escravizados armados –, os prisioneiros, os soldados e os demais personagens. Deste modo, uma vez que os atos de abertura e fechamento da peça distanciam-se do que se vê cotidianamente na cidade, que é o local de vigência em termos de representação cênica nesse final de século, o Salão do ato segundo se torna crucial para situar o drama de Olympe de Gouges no gênero sério e não fazer com que *Zamor e Mirza* fosse tomado como um texto teatral disparatado.

O encadeamento entre os fatos da peça é dinâmico e fluido. O segundo ato, que se passa na cidade colonial, corre de forma ágil entre idas e vindas de Sophie e Valère tentando convencer as autoridades ao mesmo tempo que tentam defender o casal de prisioneiros. Nessa altura da representação, nota-se que o texto fica bem encaminhado ao seu clímax ao mesmo tempo que dá pistas de uma possível reviravolta, um grande lance teatral – como diria Diderot –, ou uma peripécia, como colocaria Aristóteles, à medida que se forma uma relação assaz estranha entre o governador da ilha e Sophie, como se, de alguma forma, a jovem se conectasse ao passado até então pouco conhecido do governador. Essa relação até essa altura curiosa que se revela aos poucos entre Sophie e o governador é construída especialmente em três ou quatro réplicas que atravessam todo o texto dramático. Logo na última parte do primeiro ato, Sophie diz a Valère:

> **SOPHIE**: Não sei por que minha curiosidade sobre esse Governador. A história de suas aflições oprime meu coração; ele é generoso, clemente; ele pode perdoá-lo. Irei, eu mesma, jogar-me aos seus pés. Como ele se chama? Se nós pudéssemos sair dessa ilha.
>
> **ZAMOR**: Ele se chama Monsieur de Saint-Frémont.
>
> **SOPHIE**: Ai de mim! Esse nome me é familiar! Mas pouco importa (...)[389]

Mais tarde, na altura da cena dez do segundo ato, uma pista da relação de filiação entre o governador e Sophie é dada por parte da personagem da mulher do governador, que diz o seguinte de passagem enquanto pede um favor à sua criada: "Vejo nos traços dessa Estrangeira uma semelhança... Que loucura! (*Alto*.) E você, Coraline, chame o secretário do M. de Saint-Frémont.".[390] E, por fim, esse sentimento de estranheza que é delineado entre o trio madame de Saint-Frémont, o governador e Sophie, se perfaz já nas últimas páginas da peça, logo antes do momento de grande reconhecimento do segundo, que o leva a barrar a execução do casal de protagonistas e então prisioneiros. Tal efeito de comoção se dá na seguinte passagem:

> **SOPHIE**, *voltando-se a ela* [Madame de Saint-Frémont], *e se jogando aos pés do M. de Saint-Frémont*.
> Ah, Senhor! Morrerei sofrendo aos seus pés se o senhor não der sua graça. Ela está em seu coração e depende do seu poder. Ah! Se eu pudesse tocá-la, daria minha vida! Perdemos tudo. Privada de mãe e de minha fortuna, abandonada pelo pai desde os cinco anos, tento me consolar salvando duas vítimas caras ao senhor.
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT**, *à parte, na mais viva agitação*.
> Que lembrança... que traços... que época... sua idade... Que inquietação surge em minh'alma. (*A Sophie.)* Ah, senhora! Responda prontamente, posso perguntar-lhe o nome daqueles que a trouxeram à vida?
>
> **SOPHIE**, *apoiando-se em Valère*.
> Ai de mim!
>
> **VALÈRE**.

---

[389] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 20.
[390] Idem, p. 38.

> Oh, minha cara Sophie!
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT**, *mais vivamente*.
> Sophie... (*À parte*) Sophie foi o nome dado a ela. (*Alto*) Que nome disse... Fale, responda-me, por graça, Senhora, quem foi sua mãe?
>
> **SOPHIE,** à *parte*.
> Que inquietação se agita quanto mais investigo... (*Alto*.) A pobre Clarisse de Saint-Fort foi minha mãe.
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT**.
> Oh! Minha filha, reconheça-me. A natureza não me enganou. Reconheça a voz de um pai há tanto tempo separado de ti e de tua mãe.
>
> **SOPHIE**.
> Oh! Meu pai! Não vou suportar. (*Ela cai nos braços dos soldados*.)
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT.**
> Oh, minha filha! Oh, meu sangue![391]

Em verdade, esse é o momento determinante para que o casal de escravizados ganhe a graça do governador, e, possivelmente, toda a composição desde o primeiro ato tenha sido construída para chegar a esse diálogo, o que se demonstra justamente pela gradatividade com que a informação da relação familiar entre o governador da ilha e Sophie é entregue ao leitor espectador. Entretanto, esse suposto mistério não se sustenta até o final em uma leitura moderna.

O que se vê, portanto, em questão de conflito da ação, é uma concorrência entre o drama familiar de uma filha separada do pai até então secundário à história e o nó desde antes apresentado que toca a situação de convivência na colônia, que remete ao tratamento horizontal entre os seres humanos, à escravização e ao direito à fala e à defesa. Essa primeira pauta, da filha e de seu drama familiar, que começa sublimada, toma um escalonamento intenso e rouba o protagonismo do que seria a proposta principal da peça nas últimas cenas.

---

[391] *Idem*, p. 54-55.

A concorrência entre os temas mencionados ocorre, por uma via de leitura, factualmente. Por mais que o casal a ser punido fatalmente continue presente em cena, a centralidade do palco é tomada de assalto na transição da cena XI para a cena XII, cujo trecho se lê abaixo:

> **ZAMOR**, *aos escravos armados*.
> Meus amigos, façam o seu dever. *(Ele pega Mirza em seus braços e sobe com ela no rochedo, onde se colocam de joelhos. Os escravos ajustam suas flechas.)*
>
> **Cena XII.**
> Os precedentes, Mme. DE SAINT-FRÉMONT, com seus escravos, granadeiros e soldados franceses.
>
> **Mme DE SAINT-FRÉMONT.**
> Parem, escravos, respeitem a mulher do seu governador. (*Ao seu esposo.*) Graça, meu caro, graça![392]

A última fala da mulher do governador é o monólogo que inicia e encerra a penúltima cena da peça. A partir daí, o desenrolar da trama evolui para a identificação de Sophie como filha do governador e a sua subsequente comoção e, enfim, o acordo de graça ao casal posto de joelhos diante das flechas dos que fariam a função de carrascos.

Embora discreta até então, a personagem da mulher do governador tem a sua importância já que é ela propriamente quem tem o ímpeto de barrar a execução da pena ao casal e possui o poder de tomar a atenção do seu marido, o governador. Se uma leitura possível é de concorrência entre temas e de que a força da mulher, como ilustrada pela dramaturga nesse drama, apaga de alguma forma o protagonismo de ambos os escravizados que intitulam a peça, tal como se Olympe de Gouges tivesse tecido a evolução dos episódios de forma a poder dar lugar à representação da força e da imprescindibilidade da mulher, outra leitura é de confluência, justamente. A tomar-se em conta que a representação se encerra com um ballet e com o bem-estar geral, entende-se, de uma forma ou de outra, que tanto o casal proporcionou a Sophie encontrar seu pai quanto Valère e a francesa fizeram com que Mirza e Zamor fossem perdoados de uma pena capital.

[392] *Ibid.*, p. 53.

Certamente, bem como se pode averiguar com a leitura da obra de Olympe de Gouges, o que a escritora deseja é efetivamente, ao avesso da concorrência entre negros e brancos, a confluência deles, especialmente entre escravizados e mulheres, para que, lado a lado, pleiteiem o direito à cidadania.

Olympe, ao escrever, incute nos personagens femininos uma coragem tipicamente dela junto a uma sensibilidade e consciência humana pela qual a escritora também milita. Dessa forma, como se lê nos trechos citados acima, são os personagens femininos que dominam as cenas finais de *Zamor et Mirza*, de modo a deixarem evidente a importância do reconhecimento humano entre todos os povos e o poder da cooperação entre homens e mulheres. À medida que tais valores são mobilizados, é defendido subsequentemente que todos têm direito à defesa judicial e que a lei estrita – vista de forma absolutamente racional – nem de tudo dá conta.

O desfecho da peça se encaminha quando o governador – M. de Saint-Frémont – se emociona ao perceber traços fisionômicos semelhantes aos seus em Sophie, o que traz a ele, logo em seguida, a iluminação de que ela seria a criança perdida fruto de um antigo relacionamento seu, ressentimento que o aborrecia há muito tempo. Quando isso ocorre, o governador finalmente se comove pelo pedido da francesa e acaba se movimentando em prol do bem comum e da saúde do casal de negros foragidos. A peça se encerra com um balé e com a promessa de organização de um casamento para Zamor e Mirza.

A partir desse breve resumo, é possível perceber que a peça é nitidamente um resultado mais ou menos ficcional oriundo de cruzamentos entre os valores políticos, filosóficos e a biografia de Olympe de Gouges. Essa observação se constata logo com os personagens. Sophie carrega em si, primeiro em termos de percurso, o drama de ter sido uma criança abandonada e de ter vivido como ilegítima por culpa de um pai que a deixou por ter outros compromissos, tal como é a história da escritora.

O tema da criança abandonada, da aceitação familiar, é tão bem abordado pela dramaturga quanto o da educação durante a sua carreira como escritora. Na versão final da peça estudada aqui, em particular, a pauta da formação e do arranjo familiar vem à tona a partir das falas de Mme. de Saint-

Frémont. Sophie não tem qualquer laço sanguíneo com a mulher do governador, muito pelo contrário, ela é, na verdade, fruto de um amor perdido, um relacionamento anterior do governador. Entretanto, a senhora aceita-a mesmo assim e de bom grado, poupando sua família de um conflito possível e proporcionando, pois, a felicidade a ela e aos outros integrantes.

Constrói-se, dessa forma, alguns paralelos diretos e evidentes com o que ocorreu na história de vida da dramaturga. A ação coloca em diálogo a realização do reconhecimento paterno e a adoção da filha perdida na família de seu pai legítimo, algo tão idealizado pela escritora. Ademais, outra correlação possível é entre o companheiro de sua mãe, Pierre Gouze, e Mme. De Saint-Frémont, já que ambos a aceitaram e o primeiro ainda a educou mesmo que dentro de seus limites.

Por outro lado, a cena em questão é construída em torno de uma inversão importante no que diz respeito à sua vida particular. Se Olympe de Gouges, ela mesma, é quem vai em direção ao pai, buscando-o, para forçar que ele a reconheça, na peça, em um gesto inverso a esse, é M. de Saint-Frémont que acusa a filiação e que manifesta, mesmo que discretamente, ao longo dos atos, a saudade da filha perdida. Isso é, em resumo, a tradução literária da idealização da escritora, que escreve o drama e o personagem do governador da ilha de modo que ele deseje Sophie enquanto filha e não o contrário. Assim, ressalta-se, Sophie não estava em busca de seu pai.

Efetivamente, o desejo de um devir é comum enquanto motor de produção literária, de forma que o escritor, à medida que dá vasão a essa vontade aplicando tinta à pena em papel, realiza, mesmo que apenas na concretude da matéria escrita, sua idealização. Outrossim, para além de sua satisfação egóica, Olympe, por esse meio, demonstra, tal como procura fazer com diversas outras pautas às quais se dedica, um caminho culturalmente aprimorado, segundo ela, que acarretaria maior harmonia social.

Literariamente, tal como a temática do reconhecimento paterno e da aceitação familiar, a da criança abandonada é também muito ampla e perpassa toda a história literária, entretanto, ela parece ter um de seus ápices no século XVIII. Os fatores para isso são sociais e variados, que vão desde derivações de dificuldades financeiras que implicam na impossibilidade de dar educação,

condições de vida a um recém-nascido, até problemas que advêm dos próprios pais, tais como a morte da mãe durante o parto, o filho ser fruto de um relacionamento ilegítimo, entre outros. Sabe-se que, no setecentos, mais de trinta porcento das crianças nascidas na França eram abandonadas.[393] Embora não se possa afirmar se Olympe de Gouges era ciente ou não da gravidade desse problema social, ela combateu diretamente essa questão ao lutar pela existência de maternidades e pelo direito de os filhos naturais requererem legalmente a identificação ou a legitimação da paternidade. Enfim, muito embora Olympe, ela mesma, não tenha sido de fato abandonada, já que sua mãe foi importante e esteve presente ao longo de sua criação, ela ainda, de qualquer forma, fora deixada pelo pai. Então, a figura da criança abandonada encontra dupla correspondência em sua obra, na própria autora e na sua literatura. Realmente, embora a figura da criança abandonada suscite uma série de indagações a respeito da narrativa que há detrás dela, e isso tenha sido desde sempre fortemente explorado literariamente e continue sendo até os dias mais atuais, não se trata de uma originalidade das poéticas do século XVIII ou de algo incomum. Muito pelo contrário, a essa altura, a figura da criança deixada na porta de uma casa ou estabelecimento qualquer já se dava como uma representação bastante cristalizada tanto literariamente quanto na concretude cotidiana, visto que se tratava de um problema urbano comum.

Embora Olympe não tenha de fato convivido com seu pai, ela retrata em seu romance autobiográfico, como vale lembrar, ter semelhanças fisionômicas incontestáveis no que se refere aos traços de seu provável pai, Jean-Jacques Lefranc. A dramaturga transporta esse fato ao momento mais crucial da peça, instante que acarretará a não concretização da tragédia que se desenhava desde o ato anterior. É interessante notar, inclusive, que é a partir dessa semelhança física que Sophie consegue tocar a humanidade do governador a ponto de fazê-lo repensar seus princípios tão enraizados sobre a organização social da ilha e sua obediência ao rigor da lei.

---

[393] SETH, C. *L'enfant trouvé ou comment combler les lacunes de l'histoire*. (W. Marx, Ed.). In: NOUVELLES RECHERCHES SUR LA LITTÉRATURE. Collège de France, 17 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRQGvLX_hJw&t=10s>. Acesso em 27 nov. 2023.

É sobre esse impasse ético que a peça se concentra enfim, a saber, em impor objeções à soberania legislativa e em responder a uma pergunta essencial para o desenvolvimento do poder judiciário, colocando a racionalidade – das leis – contra a identificação humana e o humanismo fraternal entre os homens, isto é: o racionalismo e o pragmatismo da aplicação das leis são suficientes e humanamente justos para dar conta da sociedade e fazê-la viver em harmonia? Quem desencadeia esse debate de modo mais claro é o personagem do juiz, que se faz crucial à peça com algumas poucas réplicas entre as cenas cinco e dez no último ato (III):

> **O JUIZ**, *severamente*
> Eu apenas dou ouvidos à lei e ao meu dever.
> (...)
> **O JUIZ**, *ao Major*.
> Senhor, tirem essa mulher audaciosa daqui: você não está cumprindo o seu dever.[394]

No caso citado acima, o responsável pelo julgamento pede a retirada da jovem e impede a continuação da sua arguição em favor da liberação e absolvição do casal apreendido. Decerto, a segunda fala citada reforça a devoção da autoridade ao ofício do seu posto. Mas, além disso, por mais que a mesma réplica citada do juiz não seja endereçada a Sophie, mas sim ao Major, ela também suscita, mesmo que discretamente, a pauta da determinação biológica das funções sociais, bem como se cada um tivesse um dever próprio determinado a ser cumprido, e, no caso, Sophie, tal como o Major, não estivesse cumprindo o seu.

De uma forma ou de outra, a reprimenda ao Major se estende a Sophie à medida que o primeiro opta pelo emprego de "audaciosa" enquanto forma de adjetivar a personagem – *audacieuse*, em francês –, palavra que denotativamente imputa a alguém a característica de inovar e confrontar os hábitos e as maneiras em vigência.[395] Essa admoestação representa um constrangimento com o qual

---

[394] *Ibid.*, p. 46-47.

[395] Segundo o dicionário francês Robert, "Procédé nouveau, innovation qui va à l'encontre des habitudes, des goûts du jour." Ou o dicionário português Caldas Aulete: "Qualidade, índole ou ímpeto de romper com lugares-comuns ou padrões aceitos em benefício de inovações, de ideias e conceitos de vanguarda; o que foi assim concebido e/ou realizado (...)" Ambas as significações citadas são encontradas em suas segundas acepções em seus respectivos verbetes.

Olympe de Gouges teve que lidar pessoalmente em grande parte de sua vida e que, inclusive, figurou em sua notícia de execução penal. Todavia, ao que se observa em sua peça, a sua luta contra a cultura de atribuição de deveres de acordo com o sexo aparece de forma menos manifesta. Como se pode notar pelo discurso do juiz, essa tentativa de atar as mulheres à sua fisiologia aparece apenas de forma semântica e indireta: em vez de o Juiz dizer à própria Sophie que ela é uma mulher insolente e que ela não cumpre o seu dever de mulher, ele o faz por meio de um eufemismo e em interlocução ao seu subordinado.

Nesse momento, o que se lê a partir dos posicionamentos do personagem que faz a autoridade penal é uma crítica clara e uma exposição sobre os problemas do racionalismo. O conjunto das leis, tanto na peça como na fatualidade histórica, se sobrepunha a um juízo mais complexificado e à sensibilidade e ao desejo dos homens. Essa é uma lógica observada no contexto histórico pós-Revolução que parece ser replicada por Olympe em *Zamor et Mirza*. Da perspectiva do juiz, ponderações derivadas da fraternidade e empatia humana são cessões inadmissíveis na definição de uma pena ou de uma inocência. Essa ideia de justiça, que desconsidera a interpretação do contexto nem leva em conta as complexidades de cada momento, é, desde sempre, amplamente criticada pela dramaturga. As réplicas do juiz que sugerem isso são as seguintes:

> **JUÍZ:** Você está abusando da compaixão do Governador: isso já foi discutido. As leis os condenam como homicidas, não há nada que você possa fazer.
> **VALÈRE:** Não; mas poderíamos amenizá-las por se tratar de um crime involuntário.
> **JUÍZ:** Acha mesmo? Amenizá-las em favor de um escravo! Aqui não é a França, precisamos dar exemplo.[396]

Assim, de acordo com o personagem da autoridade, além de poder-se dizer que, para ele, a lei fala por si, leva-se muito em consideração o contexto de vida dos réus a ponto de invalidá-los inteiramente na discussão e não caber nenhum recurso diante do fato de terem ocasionado a morte de uma personalidade importante dentro da colônia. A ocasião do debate que acarretaria a condenação à

[396] *Idem*, p. 49-50.

morte de Zamor e Mirza é resolvida entre os personagens “dignos da fala”, isto é, as autoridades da ilha e os franceses que ali naufragaram, mesmo que os últimos em nada tivessem ligados ao fato supostamente criminoso. Então, diante dessas réplicas e do comportamento do juiz, sobretudo tendo em vista o desprezo pelos réus, enxerga-se que há, nele, uma certa vontade que ultrapassa os limites da justiça cega, mas que acaba até mesmo denotando certa crueldade. Enfim, a atuação do juiz dá margem à interpretação de que ele tenha exercido sua função não só motivado pela crença na desumanidade dos réus, mas também por vingança, seja por proximidade hierárquica ao intendente falecido ou por ter perdido alguém do seu valor social em troca da vida de um escravizado fugitivo.

Em vista desse contexto, por mais que a cena do julgamento tenha se formado com base em uma conjuntura muito específica, a das colônias, o ritual legal retratado na peça reflete, sim, um teor de realidade, e forma um paralelo significativo com os julgamentos observados amiúde nos anos de terror pós-queda da Bastilha, em especial os que ocorreram com o tribunal revolucionário (1792-1795), mas, inclusive, desde antes dele. Vale lembrar que Olympe de Gouges se ofereceu para fazer a defesa do rei Luiz XVI diante do tribunal e teve o seu pedido indeferido.

Por outro lado, o que se observa de transgressor à realidade parisiense no final da peça é a tomada da cena pelas duas mulheres, a mulher do governador e Sophie, então anunciada filha legítima da maior autoridade local, o governador. Destarte, por mais que o juiz tenha uma opinião forte e impositiva durante as últimas cenas da peça, seu posicionamento fica reduzido às duas falas já citadas e é absolutamente posto de lado pelas duas mulheres insurgentes, que vêm a isentar os dois réus da pena por meio da comoção do governador, quem de fato tinha o poder de decidir.

Se, até esse ponto, Olympe se inspira na cultura social na qual se vê inserida para desenvolver a trama e levá-la ao clímax, ela se serve da própria utopia para arrefecer o rumo trágico e deslocar a peça a um final feliz. O universo utópico em questão é aquele do *Bonheur primitif de l’homme* mencionado no prefácio da peça. Em nome de livrar seu texto teatral da tragicidade, ele é emprestado daquele

texto e aplicado derradeiramente no drama, acarretando aceitação, clemência e igualdade entre os gêneros.

Logo nas primeiras páginas, Olympe descreve uma condição em que há "leis sábias e humanas que eu", diz Olympe, "estabeleci naquele contrato social".[397] Por leis sábias e humanas, compreende-se a possibilidade de interpretação das leis e flexibilização de acordo com o seu contexto de aplicação, utilizando, para o juízo, mais do que a legislação estrita, mas também as especificidades de cada instância e a equidade entre todos os homens e mulheres. Quanto a isso, a importância da mulher e a viabilidade de reconhecimento de si no outro são valores muito bem ilustrados na solução do conflito central da peça, que passa fundamentalmente pelo esclarecimento do governador com relação a Sophie.

A tomada da voz e da atenção pelas mulheres traz para peça em seu momento mais alto a pauta de igualdade entre os sexos, algo tão reiteradamente abordado por Olympe de Gouges. Nesse sentido, a peça se reforça enquanto uma ilustração ao seu texto filosófico mais substancioso, entretanto tão negligenciado quanto vários outros de seus textos, *Le bonheur primitif de l'homme, ou Les rêveries patriotiques* (1789).

5.4. *Zamor et Mirza* e estratégia dramática antirrousseana

A ligação da peça de Olympe ao *Le bonheur primitif de l'homme* sugere, por conseguinte, um reforço do diálogo que ela estabelece entre as suas ideias e as de Rousseau, as quais atravessam valores muito caros a ela mesma, como o feminismo, o lugar e a função de cada um na sociedade. A par desse debate, sublinham-se as especulações que são ilustradas no início da peça no que diz respeito à origem da sociedade e à configuração do ser humano em seu estado natural.

Todavia, remontando aos termos épicos, a narrativa da peça começa *in media res*, isto é, quando os franceses se salvam do naufrágio, o fato supostamente criminal envolvendo Zamor e o intendente da colônia já havia

[397] *Préface*, p. 8-9.

ocorrido e causado a fuga do casal para a ilha deserta. Isso traz complexidade ao fio da ação e impede que se possa dizer que o ponto de partida da peça é puramente edênico. Contudo, mesmo assim, com um rompimento importante do primeiro ao segundo ato, as partes parecem pintar dois momentos distintos e contrastantes. E, por esse lado, podem ser pensados como etapas da formação social humana segundo os preceitos de Olympe em diálogo com os de Rousseau e Montaigne, tal como vislumbrados na apresentação do mesmo texto e pensados em *Bonheur primitif*.[398] Em um primeiro momento, que remete de alguma forma ao Éden e à harmonia, não há organização social complexa formada. Contudo, posteriormente, a partir do segundo ato, essa organização é toda delineada, com todos os seus respectivos vícios e virtudes. Essa passagem sugere que, com o avanço da história e da sociedade, a humanidade se extraviou e incorreu em horrores como são o jugo de um ser humano pelo outro e a opressão entre povos.[399]

Assim, na peça *Zamor et Mirza*, é possível identificar a tese de Olympe de Gouges de elogio à simplicidade a partir de uma análise comparativa entre os personagens, uma visão para a qual a peça conduz o leitor. Chega-se a esse entendimento observando a posição que os personagens de alta instrução e de baixa instrução ocupam em termos de virtuosidade e felicidade.

Nesse sentido, opondo Zamor e Mirza ao governador e ao juiz, percebe-se que a maior proximidade do estado natural dos dois primeiros os coloca em uma posição privilegiada em termos de virtude, de maneira a serem personagens mais destacadas do que as dos outros dois nesse sentido, ou seja, mais capazes de

---

[398] O tema do bom selvagem remonta até mesmo a reflexões anteriores ao século XVI, entretanto, é geralmente atribuído a Michel de Montaigne (1533-1592), uma vez que ele trata diretamente do assunto dos "homens selvagens" em seus capítulos *Des Cannibales* e *Des Coches*, em *Essaies* (1580). Contudo, ele mesmo, ao fazer seu desenvolvimento, comparando os tupinambás brasileiros aos europeus, em favor dos povos tradicionais do novo mundo contra os colonizadores, revela filiações ainda anteriores. Todavia, de uma forma ou de outra, é o filósofo do século XVIII que, em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), se apropria da ideia humanista para construir sua metáfora que enseja seu discurso de formação da sociedade em etapas. (DE LUTRI, J. R. "Montaigne on the Noble Savage: A Shift in Perspective". *The French Review*, v. 49, n. 2, p. 206–211, 1975.)

[399] Avançando nessa reflexão, poder-se-ia dizer, inclusive, carregando oportunamente essa discussão para o debate literário e filosófico do *mal*, que, na filosofia de Olympe de Gouges, o *mal* está no fator desvirtuante da vontade de poder e na consequente opressão e sujeição de um ser humano por outro, disso decorrem o agenciamento da fé e a busca insaciável pelo desenvolvimento científico, nocividades humanas, segundo ela.

empatia e de estabelecer, consequentemente, relações mais horizontais e fraternais com os outros. Fora isso, também mostraram ter uma postura antagônica àquela de gestos agressivos, tal como aquela manifestada pelos colonos, ou mesmo pelo juiz, que, independentemente de análise, queria a morte do casal.

Então, o que fica nitidamente defendido pela dramaturga é que a igualdade e a fraternidade são virtudes inatas do homem, ao passo que o que pode ser desenvolvido, em contrapartida, junto ao progresso científico, são os vícios. Isto é, de forma conjunta, com o seguimento dos anos e o consoante crescimento da sede pelo conhecimento e poder, o homem se perde dessa origem virtuosa. Assim, parte da lição de moral pedagogicamente incutida na peça passa por querer dizer que tais aspectos primitivos devem ser rememorados, valorizados e sobrepostos às racionalizações filosóficas, no caso, representadas pelas leis e pela ordem social.

Essa posição de Olympe de Gouges de projetar na peça de teatro homens e mulheres em condição dita "natural" e em pé de igualdade humana, de virtude, com Sophie e Valère, por exemplo, é a direta tradução em encenação dramática de seu pensamento e estratégia de discurso antirrousseauista. A retomar brevemente o posicionamento de Rousseau quanto à formação social humana, há uma dualidade que atravessa o seu pensamento acerca do estado de natureza e da sociedade civilizada. Em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, o filósofo traça uma linha nítida entre o que ele entende por homem natural e o homem social. O primeiro, que habita o plano mítico da origem, é, como ele próprio sugere, um ser que vive em isolamento, movido principalmente por um amor a si mesmo, uma forma pura que se atrela instintivamente à sua autopreservação. Esse homem seria dotado primariamente de uma bondade essencial, mas que é destacada da sua moral social, já que ele é guiado por impulsos individuais e não tem contato com as complexidades das relações humanas. Ao contrário, o homem social rousseauista nasce no seio da sociedade e, com isso, é progressivamente corrompido pelas convenções e pela criação de laços hierárquicos.

Para Rousseau, a gênese da desigualdade está justamente nesse processo de desenvolvimento das estruturas sociais, que geram relações de concorrência e minam a liberdade e a igualdade primitivas, introduzindo as divisões de riqueza, poder e prestígio. Contudo, esse movimento histórico não é negativo por completo. Rousseau acredita na perfectibilidade do homem, ou seja, em um ponto de vista positivo do ser humano na história. Apesar da corrupção moral causada pela civilização, o ser humano possuiria, segundo ele, a capacidade de se aperfeiçoar continuamente, de refinar suas virtudes e avançar em direção a um progresso coletivo. Essa é a antropologia, diga-se assim, de Rousseau.

Por conseguinte, o processo histórico desempenha um papel central no pensamento de Rousseau, pois é a cultura que confere ao homem a oportunidade de superar suas limitações iniciais e evoluir. Entretanto, no seu esquema, e isso é fundamental para ensejar a contraposição de Olympe de Gouges, o homem selvagem é um ser solitário, desvinculado de uma origem comunitária que inclua a mulher de modo significativo. O "bom selvagem", por estar isolado em sua luta pela sobrevivência, não oferece espaço para a participação feminina em seu estado de pureza. Deste modo, a renegação da mulher a uma função alheia a esse desenvolvimento histórico do homem e a subsequente separação de gêneros que se depreende desse sistema levam as mulheres a um papel subalterno segundo as hipóteses do escritor.

Esse é um ponto crucial que marca a dupla diferença em relação ao pensamento exposto na peça da escritora aqui estudada, cujas concepções parecem confrontar essa invisibilidade feminina e essa origem introvertida. Quando Olympe de Gouges coloca em uma ilha deserta um homem e uma mulher em suposta condição de natureza e igualdade, o que salta aos olhos imediatamente é justamente a ruptura com esse imaginário rousseauista de que o homem tem uma origem solitária e desassociada à mulher. O mito de origem da sociedade nas hipóteses de Olympe de Gouges é uma narrativa social, mesmo que essa sociedade se delineie a princípio de forma rudimentar, com apenas um homem e uma mulher. Trata-se, de uma forma ou de outra, de uma primitividade que não é tão cedo corrompida ou que, ao menos, não tem o poder, a ganância, a escravidão, como ingredientes de sua composição formadora.

Olympe acaba ilustrando, com isso, por meio de ação e diálogos uma linha de raciocínio filosófica contrária àquela da perfectibilidade humana desenhada por Rousseau. Como já discutido anteriormente, permeia o pensamento da dramaturga não só que a virtude humana está desatrelada ao desenvolvimento científico, mas que o homem e a mulher já nascem com todos os seus vícios e suas virtudes desde os seus primórdios e que, por isso, aqueles homens e mulheres primitivos se vinculam aos cidadãos de seu tempo sem prejuízos quanto a esses termos. Na verdade, o que ocorre é algo mais extremado do que isso. Muito pelo contrário, Zamor, um homem, segundo Olympe de Gouges, mais natural, se encontra mais próximo da perfectibilidade humana do que o governador da ilha e seus intendentes na peça. Tal é a ideia de negatividade histórica que Olympe de Gouges defende teoricamente em seu texto filosófico mais substancioso. Agora, o reflexo e argumentação em drama desse pensamento manifestam-se na ocasião da peça em questão.

Enfim, essa revisão mitológica da origem da sociedade ao mesmo tempo que corrige o pensamento rousseano, também dá vazão ao enquadramento da estratégia feminista de abordagem de Olympe de Gouges, de forma, portanto, a incluir a mulher socialmente desde o seu início. Oportunamente, não é, como se nota desde a abertura das cortinas, Sophie e Valère, dois franceses, que inauguram a figura primeira da sociedade. Olympe de Gouges entrega aos dois escravizados, Zamor e Mirza, a importância de simbolizar literariamente essa primordialidade, para, em seguida, haver o encontro com os naufragados que se unirão aos primeiros.

Confrontando a alta e baixa posição hierárquica, contrastando culturas e expondo contextos de cooperação harmônica entre os sexos masculino e feminino, Olympe consegue valorizar a si mesma como escritora e pensadora, visto que desenvolve de forma séria uma reflexão que desassocia a instrução científica da virtude. Mas, mais que isso, não deixa de afirmar literariamente seus argumentos anticientificistas, o que figura tanto em *Le bonheur primitif* quanto em Zamor et Mirza. Esse pensamento erigido cumpre, enfim, um papel, com a licença do termo, feminista e antipatriarcal, uma vez que ele enfraquece, por sua vez, a ideia falsa e equivocada de que a organização social deveria se constituir de acordo

com uma hierarquia de conhecimento, à qual, ressalta-se, apenas os homens tinham acesso.

5.5. *Zamor et Mirza* e as estratégias feministas

O modo como Olympe de Gouges entrelaça a crítica antiescravista e a defesa de uma postura feminista no teatro é merecedora de uma análise particular. Nessa peça, Gouges ilustra em diálogos o conflito entre as leis rígidas e a empatia humanizadora, conferindo às personagens femininas uma centralidade que as diferencia da passividade tradicionalmente atribuída a mulheres na dramaturgia de sua época. As figuras de Sophie e Madame de Saint-Frémont emergem como vetores de resistência contra a injustiça, enquanto o papel masculino, representado pelo governador e o juiz, representa a dureza impassível da estrutura patriarcal e colonial. Desse modo, a obra engendra um discurso que, ao explorar a opressão racial, aproveita o ensejo de injustiça para trabalhar abertamente a exclusão feminina nos processos de decisão e ação.

Tendo em mente o restante do texto teatral, a problemática da atribuição dos deveres ou do trabalho de acordo com os sexos é no cerne da família e em seu cotidiano de divisão de tarefas é representada a princípio de maneira discreta. À exceção de Sophie, a única personagem mulher fora da condição de escravo é a esposa do governador, que é, diga-se assim, subalternizada dentro da trama até a chegada das últimas cenas. Portanto, as personagens femininas, geralmente postas em condições que não permitem a associação direta a um sexo, não dão muita margem para que esse tema seja explorado. Soma-se a isso que os ditos vilões da trama não fortificam o discurso sexista de modo tão aberto, fazendo da temática sexista algo apenas inteligível por meio de interpretação ou de análise mais detida. Outro ponto que leva à conclusão de que a vinculação entre função social e sexo, uma praxe biograficamente tão combatida por Olympe, não é um tema explorado em sua minúcia na peça é que as tarefas da casa, o dever da primeira educação e o cuidado com crianças não aparecem no contexto da mulher do governador nem no de Mirza, ao início do drama.

Entretanto, o tema da vinculação da mulher ao lar e a sua censura sobre o espaço público e a política vem à tona de outra forma, já que Gouges propõe

cenicamente a falta de liberdade e a prisão ao lar por meio da cena final do segundo ato. Àquela altura, o governador manda trancar as portas de seu domicílio para que sua mulher não consiga intervir sobre o imbróglio da colônia junto ao julgamento de Zamor e Mirza. Madame de Saint-Frémont se vê aflita à medida que fica literalmente presa dentro dos cômodos da casa. Todavia, o segundo ato se fecha com as seguintes falas da mulher do governador e de Coraline, uma manifestação de tenacidade e irreverência das mulheres:

> **CORALINE.**
> Não sei precisamente com qual regimento ele está: o exército está todo dispersado. Dizem só que M. de Saint-Frémont leva calma e põe ordem em todo lugar por onde passa. Seria muito difícil encontrá-lo nesse momento. O que podemos fazer é só ir até o residencial, isso se não tiverem se adiantado a nós. Mas os caminhos estão obstruídos ou fechados. Difícil de imaginar que tenham conseguido causar tanto estrago em tão pouco tempo.
>
> **Mme. DE SAINT-FRÉMONT.**
> Pouco importa. Não temo nem o perigo nem o cansaço quando se trata de salvar o destino de dois desafortunados.
>
> Fim do segundo ato.[400]

Com ajuda de sua criada Coraline, Mme. De Saint-Frémont opta por tentar escapar do local em que estava trancada por meio de uma rota alternativa, enfrentando o medo e o perigo, expressões da força feminina e da convicção de que Zamor e Mirza tinham direito à vida. Avessamente ao seu marido, que se mostrava comovido pelo sofrimento do escravizado que instruiu, não obstante ainda se colocava de forma decidida a não atenuar a sua pena, a madame põe em ação toda a sua vontade de proteger e salvar os dois desafortunados.

A montagem do último ato, antepondo cenas em que as mulheres, Sophie e Madame de Saint-Frémont, mostram incredulidade com relação ao fato trágico que estaria prestes a acontecer a passagens em que o governador e o juiz parecem irredutíveis sobre a execução capital de Zamor e Mirza, perfaz a defesa do posicionamento político feminista a que o espetáculo se propunha a apresentar. O

---

[400] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos : Independent Publishing Platform, 2017, p. 40.

fato de os homens, na peça, parecerem entregues à racionalidade e ao pragmatismo das leis sublinha o poder de ponderação das personagens femininas em questão de balancear o mesmo rigor lógico dos homens com um humanismo fundamental.

Em contínua e direta oposição ao Juiz, de forma a corroborá-lo enquanto motor da tragicidade, o próprio texto dramático vai revelando seu lado diante do nó da ação de modo um tanto quanto paulatino. Um ponto em que isso se deixa notar é quando Sophie é dita, de forma verbalmente expressa, via didascália, heroína da peça, algo que se lê na seguinte passagem:

> **O JUIZ.**
> Execute então as ordens que lhe foram dadas.
>
> **SOPHIE,** *com heroísmo.*
> Esse excesso de crueldade me dá coragem. (Ela corre ficar entre Zamor e Mirza, segura os dois pela mão, e diz ao juiz.) Bárbaro! Ouse assassinar-me junto a eles; eu não os deixarei! Nada poderá tirá-los de meus braços.[401]

Factualmente, é possível que esse debate sobre o lado que a peça toma diante da trama não seja nem sequer pertinente, uma vez que o texto desde prefácio adota um tom retórico e até, arrisca-se dizer, politicamente panfletário, de modo que jamais tenha sido cogitado que, com o desenvolvimento da peça, se construísse certa ambivalência de compreensão entre qual seria o posicionamento mais virtuoso ou correto dentro do embate político-filosófico tratado ali. Mesmo que a palavra "herói" em "heroísmo", *héroïsme*, em francês, escape ao espectador e se ofereça apenas ao leitor, à altura do último ato, o humanismo e a gentileza do casal de fugitivos construídos junto a Valère e Sophie impede que haja outra interpretação possível a não ser, justamente, que o que é certo é a decisão pela inocência de ambos os escravizados. Desde a prontidão de Zamor e Mirza para socorrer os naufragantes até a sua resiliência diante da incriminação fazem com que eles se posicionem na trama de modo a carregar consigo o suporte do leitor espectador, que, quando se dá por si, está tomado de

[401] *Ibid.*, p. 46.

piedade, desejando a reversão do destino terrível que se desenha ao casal posto de joelhos sobre o rochedo.

Todas as cenas que contrapõem a pressa do juiz e a tentativa de ganhar tempo por parte dos protagonistas franceses traduz um problema jurídico muito presente e vivenciado por Olympe. Para além da discussão do valor da lei e sobre até que ponto tais convenções legislatórias devem ir, o que é posto em jogo é o direito à defesa, à autodefesa e à escuta do acusado, de forma que, ao negá-lo, no caso, ao casal de negros, retira-se a possibilidade de haver um julgamento com a devida imparcialidade e justiça.

Em pormenor, observa-se que a posição do juiz – *Le juge* – é muito simplificada. Ou seja, o personagem age a partir de fatos dados como notórios de forma tal que dispensa a defesa dos réus e não possibilita a fala dos últimos, sobretudo movido pela natureza dos dois, que são negros escravizados. Esses, por sua vez, como se observa nessa parte, não estabelecem um conflito a fim de lutarem pelo seu direito de voz. Ao contrário disso, respeitam a hierarquia e o seu lugar nela, dirigindo a palavra apenas aos dois franceses, que agem como intermediários e terminam realizando as defesas dos escravizados de forma extraoficial.

Olympe de Gouges prega o antibelicismo de forma absoluta, sendo uma das críticas dela aos escravizados justamente a agressividade deles em direção aos colonizadores. Essa ideologia de resiliência que a escritora deseja aos escravizados e colonizados se traduz de forma clara no seguinte monólogo de Zamor junto às réplicas do Governador que se realizam às vésperas de sua própria execução:

> **ZAMOR.**
> Escravos, Colonos, escutem-me: eu matei um homem, eu mereci a morte. Não lamentem o meu suplício, ele é necessário para o bem da Colônia. Mirza é inocente. Mas ela estima o seu finamento. *(Aos Escravos especialmente.)* E vocês, meus caros amigos, escutem-me nesse meu último suspiro. Eu deixo a vida, morro inocente, mas preocupem-se em não se incriminarem para me defender: preocupem-se, sobretudo, com esse espírito de facção, e jamais se excedam em nome de sair da escravatura. Temam romper seus grilhões com demasiada violência. Esperem o tempo e a justiça divina. Substituam-nos pelo Governador e sua

> respeitável esposa. Paguem-nos com zelo e apego por tudo o que eu lhes devo. Ai de mim! Morrei em dívida com eles. Estimem esse bom Mestre, bom pai, com uma ternura filial, como eu sempre fiz. Morria contente se eu pudesse crer que ao menos ele se lamenta por mim! *(Ele se joga aos pés do Governador.)* Oh! Meu caro Mestre, posso ainda chamá-lo assim?
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT,** *com grande dor*.
> Essas palavras apertam meu coração. Que infelicidade! O que fizeste? Vá, saia! Já sofro o bastante pelo fatal dever que estou a cumprir.
>
> **ZAMOR,** *inclina-se e lhe beija os pés*.
> Oh! Meu caro mestre, o horror da morte não existe mais para mim. O senhor ainda me estima. Morro contente. *(Ele pega suas mãos.)* Que eu beije essas mãos pela última vez!
>
> **M. DE SAINT-FRÉMONT,** *enternecido*.
> Deixe-me, deixe-me, está cortando meu coração.
>
> **ZAMOR,** *aos Escravos armados*.
> Amigos, façam o seu dever. *(Ele segura Mirza em seus braços e sobe com ela sobre o rochedo, onde colocam-se de joelhos. Os escravos ajustam suas flechas.)*[402]

Em uma primeira leitura, Olympe parece replicar sua repulsa pelo aspecto reacionário e violento dos jacobinos do contexto da Revolução na dinâmica da colônia. Nesse caso, os escravizados seriam o equivalente político do povo francês de terceiro escalão, que, segundo ela, deveriam atuar de modo absolutamente moderado. Entretanto, quando se toma em conta que, no que diz respeito aos franceses e francesas, segundo ela, essa atuação deveria se dar de modo discursivo, essa equivalência entre os contextos da metrópole e da colônia se perde, pois, nem assim os escravizados parecem poder se defender ou lutar por qualquer direito. Enfim, não há precedente que explique a humilhação a que Zamor se submete diante do seu antigo Mestre, ainda mais quando se tem em vista que é o próprio governador o responsável pelo cumprimento ou não da pena capital do casal. A relação de Zamor para com M. de Saint-Frémont flerta com a idolatria, o que chega de certo modo a rebaixar ainda mais a condição humana dos escravizados perante o colonizador europeu. Além disso, trata-se de uma sorte de

[402] *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos : Independent Publishing Platform, 2017, p. 52-53.

gratidão capaz de manter uma relação demasiadamente afetiva e de admiração com aquele que escraviza, condena e mata, ou senão com alguém que é, de alguma forma, conivente com o regime colonial. Enfim, a instrução e o tratamento humano recebido pelo escravizado parecem ter formado uma ressalva sobre o caráter do Governador que é capaz de relevar de forma incondicional e eterna qualquer gesto desumano.

Dramaticamente, esses diálogos entre Zamor e seu mestre, ao passo que tangenciam uma autocomiseração e sentimentalismo excessivos, elevam o teor trágico da peça ao seu máximo grau antes de seu arrefecimento. Junto a isso, o prolongamento da cena citada, em que Zamor não implora pelo livramento da pena, mas se joga ao chão beijando os pés do governador expressando seu amor e gratidão, reforça a nova praxe de decoro em vias de estabelecimento nesse contexto próximo à virada ao século XIX no teatro. Bem como Diderot insistiu para que se instaurasse, já perto dos últimos dez anos do setecentos, o decoro teatral parece finalmente ter se reformado. Reforçado nesses diálogos em questão, isso se observa com bastante nitidez nesse drama de Olympe de Gouges, que se compõe de vários gestos dramáticos tais como o de Zamor. Beijar de mãos, lançadas aos pés, queda aos braços, desmaios, acolhida nos braços de um pelo outro, entre outros, são os gestos que dão o movimento nas cenas da escritora e que descentralizam a ação dos diálogos e da poética escrita. Diga-se de passagem, esse recurso, ao lado, é claro, da própria representação de personagens negros e escravizados e da cenografia, coloca o teatro de Olympe de Gouges muito em contraponto àquele do século XVII, o qual Diderot vivamente enfrentou.

A despeito do comportamento de Zamor junto ao seu mestre, seja com a fala e investida heroica de Sophie ou com o apelo à autoridade de ser a mulher do governador da ilha, cabe às mulheres interromper o exercício dito abusivo e desumanizador do juiz e dos intendentes. É neste ponto que o deslocamento de centralidade temática se dá de forma mais esclarecida e o antiescravismo é posto à sombra da importância e do direito das mulheres.

A princípio, não é difícil observar a relevância das atuações de Sophie e Mme. De Saint-Frémont, importantes personagens da trama que se mobilizam pela instituição da justiça e para impedir que o casal de negros fugitivos fosse apenado

com uma sentença capital aparentemente indevida. Uma vez que a mulher do governador chega triunfante na décima segunda cena exigindo respeito e a obstrução da pena, ganha-se tempo e passa a ser possível que Sophie intervenha e traga à consciência do governador que ela é a sua legítima filha. Essa revelação faz com que ele logo atenda o seu clamor pela salvação do casal em apuros. Portanto, a defesa do réu, a preservação da vida de um casal provavelmente inocente e a felicidade à qual se chega ao termo da representação passam estritamente pela ação feminina, sem a qual nenhuma prosperidade seria possível.

É com essa passagem que Olympe interliga e ilustra como o tema do distanciamento paterno se conecta com as pautas de interesse das mulheres de modo que a resolução dessa situação, ou seja, a reaproximação dos dois, pode resultar na harmonia e no bem maior. O efetivo reconhecimento por parte do pai de uma filha que fora deixada durante a infância, algo tão desejado por Olympe, ela mesma, dá a margem necessária para que as mulheres tomem a centralidade da cena e tenham, com isso, o momento mais determinante da peça.

Contudo, mais significativa do que essa correlação é a intercedência de Mme. De Saint-Frémont, cuja ação transcende o mero papel de esposa submissa do governador e ganha contornos de uma figura central no desenrolar da peça. É importante sublinhar que o conflito real que é posto em ação nesse último ato não envolve a própria mulher do governador da ilha, pai de Sophie. Entretanto, Olympe de Gouges confere a ela uma postura política e assertiva, não mediada pela figura masculina, o que subverte a lógica patriarcal tão comum à literatura como um todo, mas sobretudo ao teatro de sua época. Diferentemente das representações tradicionais de mulheres que competem entre si ou se anulam em função de um homem, Mme. De Saint-Frémont e Sophie demonstram uma solidariedade genuína. A ausência de uma intermediação masculina entre Mme. De Saint-Frémont e Sophie é, portanto, um gesto deliberado de Olympe de Gouges para destacar a capacidade das mulheres de agirem como agentes políticos e morais, dotadas de uma autonomia que transcende as expectativas sociais de seu tempo. A força dessa relação entre as duas personagens sugere que o poder de transformação, tanto no âmbito pessoal quanto no social, não precisa necessariamente passar pela figura masculina. Ao romper com o paradigma

tradicional da competição e do ciúme entre mulheres, a autora oferece um modelo de cooperação e solidariedade feminina que subverte e desafia as narrativas patriarcais de sua época.

O ponto crucial para isso é que essa relação entre as duas mulheres não se baseia em uma lógica maternal, não deriva de qualquer laço de sangue, nem se constrói em torno de uma submissão a valores pré-estabelecidos, como é mais frequente de se observar. Ao contrário, Olympe de Gouges concebe eticamente uma relação entre elas com um teor puramente político. A atuação de ambas as mulheres se dá de maneira direta, ativa e pacífica entre uma e outra.

É uma aliança que, em sua base, tem o senso de justiça e de resistência contra as arbitrariedades de um sistema patriarcal que se manifesta, principalmente, nas figuras masculinas de poder, como o governador. A intervenção de Mme. De Saint-Frémont não só está na origem que levará ao impedimento da execução injusta do casal fugitivo, mas também estabelece um espaço de articulação feminina que redefine a política familiar e social no contexto da peça. Mesmo que situada no âmbito doméstico, essa ação feminina reflete um ideal de transformação social, na medida em que desafia as estruturas opressivas e cerceadoras, ilustradas em partes pelo gesto de bloqueio das portas da propriedade no início da mesma cena em que ela interrompe a execução capital dos protagonistas. Sendo assim, é a repercussão da atuação de Mme. De Saint-Frémont com relação a isso que abre caminho para um desfecho de conciliação e reconhecimento familiar que seria impossível sem a sua intervenção. Essa resolução marca o ápice da peça como também redefine as noções de autoridade e justiça não como prerrogativas masculinas, mas como valores também próprios às mulheres.

Essa construção de personagem e essa dinâmica, mais especialmente, entre Mme. De Saint-Frémont e Sophie são fundamentais como estratégia de emancipação das mulheres e para a estruturação de um discurso antibelicista que se dá com a resolução da peça. Olympe de Gouges, em vez de incitar a reação dos escravizados contra o governador da ilha, o juiz e os intendentes, opta por uma dissolução pacífica do conflito que passa pela sinergia da atuação feminina. Se, por um lado, esse desfecho vai ao encontro do humanismo radical da escritora e

ilustra certa libertação do seu sexo da subordinação culturalmente estabelecida com relação aos homens, por outro, ele aprofunda a relação alienada que o protagonista, Zamor, estabelece com seus companheiros, uma vez que o escravizado, ele mesmo, continua dependente de uma atuação alheia a si para obter liberdade. Na verdade, os personagens escravizados continuam, tão distantes da libertação quanto estavam ao abrir das cortinas no início do espetáculo. Nas cenas derradeiras do drama, de uma forma ou de outra, Zamor continua dependente de clemência, o que, por si só, já supõe uma relação de sujeição. Destarte, mesmo que o feminismo desenhado na peça seja fortemente subversivo em inúmeros aspectos, ele não se traduz enquanto uma ideologia alinhada efetivamente à libertação dos escravos da sua dinâmica de opressão.

Nesse sentido, por mais que a peça se afirme antiescravista e Olympe de Gouges verbalmente garanta a interlocução com a classe escravizada, o drama se revela, em sobreposição a isso, mormente feminista. Enfim, essa interlocução que dignifica e humaniza os homens e mulheres negros encontra o seu limite junto à politização desse mesmo povo oprimido, pois, muito embora ele seja abordado de forma a transgredir a base de tratamento que lhe é imposta, essa moralização não carrega consigo um ideal verdadeiramente libertário, não impulsiona os negros à sua liberdade a qualquer custo. Por fim, se a peça de fato tivesse sido escrita em prol da abolição da escravatura, o seu termo, que traria consigo a sua lição moralizadora, não terminaria com Zamor e Mirza sendo devolvidos à mesma dinâmica em que os personagens já estiveram na ilha, a saber, como escravizados mantidos aos cuidados e à sombra de M. de Saint-Frémont. Apesar de esse destino ser efetivamente muito mais brando do que o de perseguidos e mortos, não é ainda em desfecho de autonomização.

Esse final, em sua sutileza, torna claro que a subversão da lógica patriarcal não ocorre sem tensões ou limites. Ao enfatizar uma libertação parcial dos escravizados e uma libertação moral e intelectual das mulheres, a peça reflete as contradições e complexidades dos ideais de Gouges. Essa tensão entre ideais humanistas e as realidades limitadoras do contexto colonial e patriarcal acaba marcando a peça como um passo significativo e ao mesmo tempo contraditório em

direção à crítica da escravidão, mas principalmente como uma defesa contundente da ação feminina em um espaço que lhes era amplamente negado.

5.6. Recepção

Em conclusão, nessa peça, Olympe de Gouges consegue traduzir em diálogos boa parte de suas pautas, concentrando nos três atos a importância da harmonia entre homens e mulheres, a ideia de horizontalidade entre os seres humanos e, de forma mais prática, a contestação da lógica opressora de um ser humano com relação a outro, mesmo que essa última se dê com ressalvas. Em questão de gênero textual, a escritora maneja exemplarmente os recursos dramáticos de seu século de forma a conseguir atar os atos com coerência, muito embora tencione ao máximo os níveis de tolerância quanto à ruptura de unidade espacial. Como exemplificado, e vale repetir, o Salão onde se passam os atos dois e três, que conta com elementos ditos "exóticos" que remeteriam ao contexto colonial,[403] é fundamental como elo de coerência ao ato de início do espetáculo ao passo que estabelece também uma conexão importante com o espectador/leitor, uma vez que rende à peça um quê de familiaridade necessário para que a ação se coloque em uma condição de identificação e familiaridade com aqueles que assistem a ela.

Deste modo, mesmo tencionando alguns termos da gramática teatral vigente e propondo ao palco ideias inéditas, é inegável – e até mesmo ululante – que o verdadeiro foco da dramaturga resida na tentativa de tradução de sua ética em dramaturgia. Assim, o brilho de seu texto está justamente em ter logrado não deixar escapar nenhuma de suas pautas durante o manejo de sua pena, fazendo de seu texto um verdadeiro modelo de sua ética pessoal. Por sinal, o fato de ter conseguido levar de fato a cabo a montagem cênica de *Zamor et Mirza* em um palco francês, fazendo com que, à força de sua insistência, é verdade, os diretores e os atores superassem as diferenças pessoais com relação à dramaturga, corrobora o sucesso que Olympe obteve em adaptar seu ativismo de cartazes e panfletos em uma obra artística teatral. Para a própria escritora, sem dúvida, a peça ter sido

[403] Em didascália, Olympe diz "mobília à moda indiana". (*Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017, p. 24.

representada e levada a público, independentemente da recepção obtida, significou uma primeira vitória no que diz respeito à sua luta para que as mulheres também pudessem ter seu espaço e fossem reconhecidas como um sexo que também pode criar e escrever.

Hoje, de forma ampla, o lado ético da peça estudada, a forma como o feminismo é articulado em conjunto com a pauta da racialidade e do colonialismo é o que faz com que o drama de Olympe ainda ressoe mesmo mais de 200 anos depois e tenha tanto interesse para uma leitura contemporânea. Muito diferente de temas que parecem tanto desgastados hoje e que formaram a corrente de vigência do teatro sério e burguês no século XVIII, como os triângulos amorosos, paradigmas familiares e as provas que o amor impõe aos seres humanos, o teatro de Olympe de Gouges, junto ao seu desenvolvimento filosófico, propõe mergulhos em questões ainda a serem resolvidas e pensadas nos dias de hoje.

Em contrapartida, seja pelo modelo teatral escolhido, seja pelo teor moralizante e político da peça, o drama contém visivelmente fragilidades no que diz respeito ao realismo pretendido e na previsibilidade da trama. Tal como em uma telenovela de nosso século, em cujo gênero os dramas familiares encenados já são demasiadamente repetidos e com os quais o público, sobretudo brasileiro, está verdadeiramente familiarizado, é muito provável a suspeição sobre a filiação de Sophie desde o fim do primeiro ato de *Zamor et Mirza*. Outrossim, é importante ressaltar, o impacto dessa informação toma diferentes valores se pensada a leitura sincrônica ao tempo de publicação da peça em comparação com a leitura hodierna. Sendo o tema familiar o cerne do teatro sério, e, seu núcleo, os dramas que atravessam a sala de estar, e, por fim, somado a isso, a novidade que é tal gênero na segunda metade do século XVIII, o reencontro de um filho ou de uma filha perdida por um pai, nesse plano histórico e literário, é capaz, sim, por si só, de compor a centralidade do que seria uma boa trama dramatúrgica.

Nesse sentido, a peça de Olympe se aproxima muito daqueles moldes pensados por Diderot e já observados em termos genéricos por meio de dramaturgias feitas por outros autores que inauguraram esse gênero intermediário. De qualquer forma, com tamanho desgaste desse gênero voltado à vida familiar e com as sucessivas reformas que a instituição da família tomou ao longo dos

séculos, e, com isso, a falta de ineditismo da descoberta de filiação, pesa ainda o subsequente enfraquecimento do teor chocante que a descoberta de um pai por uma filha tem nos dias de hoje, que, por essa via de compreensão, não é um fato de tamanha relevância. Assim sendo, tanto a peça de Olympe de Gouges como todas as outras moldadas na gramática do teatro sério são construídas e tomam vários atos para chegar em uma resolução que, por si só, não trazem consigo grande efeito de surpresa ou atraem a atenção de um povo culturalmente desenvolvido após o século XIX. Daí a notável pobreza e esgotamento estético que se observa no teatro sério setecentista sob uma perspectiva leiga situada no século XXI.

Todavia, o que salvaria o interesse da peça de Olympe de Gouges no senso espontâneo moderno e a separa das de Diderot e de seus pares nesses mesmos termos é que, para além da revelação da paternidade do governador da ilha, há a eventualidade trágica da morte de dois escravizados fugitivos sob a censura de seu direito de defesa. Um assunto factualmente inédito a tal altura no século XVIII, como também uma pauta ainda questão de debate e polêmica (!) já passadas mais de duas décadas depois dos anos 2000.

Não é fácil mapear a recepção de Olympe de Gouges e o acolhimento de seus escritos dramáticos, porque, diferentemente de Diderot, as peças da escritora foram menos estudadas ao longo do tempo e os teatros onde suas peças foram representadas, à exceção da Comédie-Française, não deixaram registros.[404] Entretanto, sabe-se que sua obra tem ganhado crescentemente atenção nas últimas décadas. A fácil acesso, é possível encontrar relatos sobre uma montagem do espetáculo *Zamor et Mirza* nos anos 1980, que se manteve em cartaz por mais de um ano e correu diversos palcos, atraindo mais de 15.000 espectadores e

[404] Por essas razões enumeradas e pela menor circulação dos dramas de Olympe de Gouges, não foi dedicado um subcapítulo para análise de sua recepção nesta tese. Por outro lado, a recepção de Diderot pelo público é mais complexa, o acolhimento de suas peças é até hoje visto como controverso. Soma-se a isso, por outro lado, o fato de suas obras terem influenciado o teatro europeu como um todo, ultrapassando as fronteiras da França. Por isso, no que diz respeito a esse escritor, poderá ser encontrado mais adiante um item em que esse assunto será trabalhado com mais demora.

recebendo uma remontagem em 2008.[405] Fora isso, vale lembrar que seu busto fora colocado na Assembleia dia 19 de agosto de 2016, marcando um importante gesto simbólico em nome da ativista, mas também de todas as mulheres que tiveram suas histórias apagadas ao longo da história da França.

Com relação ao universo latino-americano, isto é, do lado de cá do Atlântico, a reverberação de Olympe de Gouges encontrou eco singular na figura de Nísia Floresta (1810-1885), pioneira do feminismo e da educação no Brasil. Nísia, cujo nome verdadeiro era Dionísia Gonçalves Pinto, assimilou as ideias revolucionárias da francesa e as adaptou ao contexto brasileiro do século XIX, também marcado por profundas desigualdades sociais e de gênero. Em sua obra *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens* (1832), Nísia traduziu e comentou a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* de Gouges, tornando-a acessível ao público brasileiro e estabelecendo um diálogo transatlântico entre duas vozes que desafiaram as estruturas patriarcais de suas épocas. Essa apropriação não foi mera reprodução, mas uma releitura engajada, que incorporou as especificidades da realidade brasileira, como a escravidão e a exclusão das mulheres dos espaços públicos e intelectuais.

Ademais, a influência de Olympe de Gouges em Nísia Floresta não se limitou à esfera teórica; manifestou-se também em sua prática educativa e literária. Ao fundar colégios para meninas no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro, Nísia materializou o ideal de Gouges de emancipação feminina por meio da educação, entendida como ferramenta essencial para a conquista da autonomia intelectual e moral. Mais ainda, em textos como *Opúsculo Humanitário* (1853), Nísia proporcionou uma ampliação do debate sobre os direitos das mulheres, articulando-os a questões como a abolição da escravidão e a reforma social, numa clara reverberação do pensamento de Gouges, que já havia associado a luta feminista à defesa dos direitos humanos universais cerca de 60 anos antes. Dessa forma, Nísia Floresta difundiu as ideias da dramaturga e ativista

[405] LAURÈNE MAZIER. À l'affiche : " L'esclavage des nègres" – OI>Film VOD. Disponível em: <https://mag.oi-film.com/nouveautes/captation/a-l-affiche-l-esclavage-des-negres/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

francesa no Brasil, reinventando-a, conferindo-lhes novos contornos e significados em um contexto marcado por desafios próprios.[406]

A mediação de Olympe de Gouges por Nísia Floresta evidencia a potência transnacional das ideias e a capacidade de adaptação do legado de Olympe a realidades diversas. Ao longo de sua trajetória, Nísia, ao mesmo tempo em que homenageia o pioneirismo de Gouges, demonstra como o pensamento feminista pode transcender fronteiras temporais e culturais, inspirando gerações de mulheres a lutar por igualdade e justiça. Essa conexão entre duas figuras geograficamente distantes reforça a importância de Olympe de Gouges para além de seu valor enquanto ícone do feminismo francês, mas como uma voz cuja ressonância pode ecoar em diferentes épocas e espaços.

Por sinal, o interesse pela escritora tem se estendido nos últimos tempos, de modo que a sua "redescoberta" entre os séculos XX e XXI resultou na renomeação do teatro de Montauban, cidade de nascença de Olympe de Gouges, que passa a carregar o nome de Théâtre Olympe de Gouges a partir de 2006. O palco é localizado na praça que leva o nome do seu provável pai desde 1881.[407] Mais do que isso, o mesmo teatro, além de apresentar o nome da escritora em sua fachada, promove uma bienal dedicada à dramaturga montalbanesa, levando ao público geral montagens teatrais e obras dedicadas à escritora e às pautas que ela defendia desde a sua reintitulação.[408] Muito diferente de Diderot ou de outros grandes nomes do Iluminismo que vem sendo estudados há trezentos anos e que vez ou outra aparecem ao grande público como conteúdo acadêmico, Olympe de Gouges ainda ganha pelo ineditismo, já que se apresenta hoje, mesmo mais de 200

---

[406] GUSMÃO, E. M. Debates sobre educação feminina no século XIX: Nísia Floresta e Maria Amália Vaz de Carvalho. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v. 25, n. 50, p. 269–289, dez. 2012.

[407] O site do teatro municipal Olympe de Gouges oferece informações sobre a sua própria história >https://spectacles.montauban.com/les-salles/theatre-olympe-de-gouges<.

[408] A propósito, além de leituras, exposição de esculturas, apresentações musicais e até infantis inspiradas na obra da escritora, constou na programação da bienal "Journées Olympe de Gouges", neste ano de 2024, um monólogo intitulado "Olympe", cujo texto fora redigido a partir da reunião da obra e das correspondências deixadas por Olympe de Gouges. Tal encenação seguiu, mais tarde, a Avignon, em um dos festivais teatrais mais prestigiados do continente. (*Olympe de Gouges prend des airs de Guadeloupe avec la pièce "Olympe", interprétée par Firmine Richard*. Disponível em: <https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/olympe-de-gouges-prend-des-airs-de-guadeloupe-avec-la-piece-olympe-interpretee-par-firmine-richard_6393409.html>. Acesso em: 12 ago. 2024.)

anos após a sua morte, como uma novidade ao público brasileiro, que muitas vezes se vê identificado e engajado pelas mesmas pautas pelas quais a escritora setecentista deu a vida.

Por sua vez, se Olympe se dedicou em seus textos a traduzir suas reflexões éticas que tratavam do convívio humano e, para conseguir que suas ideias circulassem, foi obrigada a se render a ideais de gênero artístico de atores e diretores contra os quais ela tinha inúmeros apartes, Diderot, de modo equivalente, 50 anos antes, também tentou mobilizar o objeto artístico para traduzir em retórica teatral sua filosofia. Entretanto, em vez de se dar a pautas sociais ou éticas como a escritora, o filósofo destinou seus dramas a uma espécie de redação metalinguística, isto é, pretendia, com seus diálogos, inaugurar uma gramática teatral amplamente reformada, e ao levá-la a público, convencer seus pares, seus leitores e espectadores de que o seu edifício teórico sobre o gênero teatral sério se sustentava.

Assim sendo, a análise do teatro de Olympe de Gouges junto ao de Diderot, que será encaminhada a seguir, é capaz de servir, em primeiro lugar, como um ponto de corroboração sobre a vastidão da ingenuidade artística que pairava sobre o século XVIII, cuja intelectualidade era persistente em acreditar na possiblidade de manipular o objeto artístico em prol retórico. Por mais que esse ideal tenha raízes tanto burguesas quanto reais – da realeza –, nem Olympe de Gouges nem Diderot escaparam dela, o que demonstra o largo escopo desse ideal educador. A primeira se serviu dele em nome de uma retórica ética, político-social, enquanto o segundo encarnou-o em direção à estética, tentando produzir uma prova definitiva de seu experimento de gênero dramático. Enfim, longe da proposta de um estudo comparativo, a análise dessa parte específica da obra de Diderot, que é, por si, um mergulho no estudo de gênero teatral do século em que ele se localiza, consiste em um contraponto interessantíssimo às reflexões desenvolvidas sobre Gouges.

Considerações finais

Ao longo das páginas desta tese, intencionou-se fazer um amplo panorama do teatro do século XVIII, oferecendo especial atenção às ideias e perspectivas de Denis Diderot e Olympe de Gouges. O setecentos, ao mesmo tempo que manteve as raízes teatrais do século anterior, também bem apresentou profundas transformações tanto em suas filosofias quanto nas práticas de encenação. Ao longo das décadas, em paralelo ao escalonamento efervescente da política, surgiram inovações artísticas que desafiaram convenções, enfrentaram resistências e moldaram novos paradigmas sobre o papel social e moral do teatro.

Nos palcos, as dificuldades técnicas, entre elas as limitações do espaço cênico, a intransigência dos atores, a manipulação dos textos pelos diretores de teatro, e as dificuldades também sociais, como a censura, o impasse gerado pelo ganho de acesso ao teatro pela população ampla, foram superadas por veios criativos que influenciaram e ditaram gerações futuras, refletindo os ideais de um período de intensas mudanças políticas e culturais. Em resumo, as considerações finais buscam consolidar essas observações, destacando o impacto duradouro das contribuições de Diderot e Olympe de Gouges. Através de uma análise comparativa, entre aproximações e distanciamentos, é possível compreender como seus estilos teatrais retratam momentos distintos do cenário artístico do século XVIII e por quais meios os dois escritores em destaque escreveram seus nomes no palco político-literário de sua época.

Por mais que as formas dramatúrgicas se interpolem ao longo de todo o século, há uma prevalência de modelos teatrais mais preocupados com o retrato da verdade e da virtude até os anos 1760 e, depois disso, de dramas sobretudo dedicados à moral social. Assim, nota-se que, mesmo que a ética seja o grande foco do teatro no século, observa-se uma nítida distinção em sua abordagem, que se divide e pode ser resumida em dois eixos: de um lado, o racionalismo pela virtude; e, de outro, o humanismo e ou engajamento político. Ambas as vias perfeitamente exemplificadas pelas penas de Diderot e Olympe de Gouges.

De um lado, o filósofo dedicou-se longamente a desdobrar a ética humana em termos particulares ao sujeito, tratando-o na sua unidade e pensando a sua virtude consigo mesmo. Essa corrente que se tipificou até meados dos

setecentos teve as peças de Diderot como emblemas dessas temáticas, em especial a peça analisada, *O filho natural*, mas também, igualmente importante, o teatro de Marivaux (1688-1763), que, embora não tenha sido tratado nessa tese, transcorreu e obteve muito sucesso em todo o período. Como é possível notar em análise, trata-se de uma abordagem do teatro que procura pensar o ser humano como indivíduo livre de demais entraves, mas fortemente atado aos seus próprios limites, seus impulsos e desvarios, como a paixão e a ganância, essa última sobretudo marcada por outros dramas de outros autores do dito teatro burguês. Esse eixo temático é constatado como uma resistente matriz desse século ao passo que ele também resume de certo modo uma fundamental preocupação filosófica iluminista, isto é, entender e dominar os obstáculos capazes de impedir a prevalência do racionalismo humano. Diderot, manifestamente versado a reformar e reformular os modos e decoros teatrais, mesmo refazendo os contextos de representação do século anterior, alterando tanto aspectos físicos da cenografia quando a própria *mise en scène*, ainda teceu seus diálogos direcionando-os a questões debatidas já antes dele, como a virtude e a paixão, tal qual se fez nas peças dos anos 1730, tanto de Voltaire, de Marivaux, quanto até mesmo de dramaturgos do século precedente.

Outrossim, é importante que fique constatado o cerne apolítico desse teatro filosófico moralizante, uma vez que ele não se preocupa fundamentalmente em meditar quanto às relações sociais, guardando esse aspecto sobretudo na estética mais superficial do espetáculo. Em pormenores, é na escolha do formato do palco, do figurino, na escolha vocabular, na ambientação das peças, na negação da versificação, que a política se expressa nesse modo de fazer teatro. É verdade, porém, que a escolha dos personagens também é influenciada por essa questão e que essa nova organização política, que faz um amálgama das classes sociais, também se infiltra por entre passagens do texto, trazendo aos diálogos temas absolutamente contingenciais da vida e típicos da burguesia, como um seguro ou a falta de dinheiro para algo. Entretanto, essas pautas nunca são tomadas a fundo ou nunca são abordadas de forma a despertar qualquer tipo de engajamento político. Assim, esse retrato que se faz da camada ascendente, ou da aristocracia decadente, deve ser compreendido mais como um gesto de

aproximação em direção ao público espectador leitor do que um convite a questionamentos políticos ou sociais.

Portanto, dentro das múltiplas reformas que Diderot propôs à fórmula teatral, inclui-se a transformação do público representado, de forma que o teor político que ganha crescentemente espaço até o final do século se inclui apenas nessa alteração de roupagem que se dá entre aquele velho teatro pomposo do século XVII para esse novo teatro intencionado por Diderot. Sendo assim, as profundas alterações que o filósofo transfere da idealidade da sua filosofia à obra cênica ocorrem mormente na estética visual do espetáculo e na forma de representar, mas, a temática do teor da dramaturgia continua sendo aquela do século anterior e do começo do setecentos, ou seja, o âmago humano, seus extravios e a virtude, com mais ênfase nessa última, é verdade. Então, quando Diderot trata a questão de Clitemnestra, é isso que está em jogo: deslocar o *ethos* de uma rainha ao homem burguês, contudo continuar tratando aquele mesmo caráter humano, segundo o escritor, próprio a toda a humanidade e à sua essência.

Muitas das alterações em teatro que ecoaram sob a pena de Diderot são decorrências derradeiras da institucionalização do teatro no começo do século XVIII. A censura real e, junto a ela, a injução do ensino pelo mesmo meio, provocaram uma verdadeira transformação nas artes cênicas e na dramaturgia. Esse ingrediente, a pedagogia moral, adentrou a dramaturgia de forma avassaladora, tendo sido enxergado de três diferentes maneiras: pelos dramaturgos, como o próprio dever de edificação do seu público; pelo público, como utilidade e oportunidade de se cultivar com o teatro, maneira de aproximar-se de uma camada social acima; e pelos escritores de fim de século, como potencial panfletário, esperança de convencimento político.

Na pragmática teatral, uma das transformações provocadas é na estrutura da peça, levando à transformação da tragédia. Escritores mais progressistas passaram a desenvolver gêneros intermediários, como a notada tragédia doméstica, o gênero sério, e todas as variantes do teatro burguês. De forma concisa, esses modelos compartilham a característica de nunca deixar de arrefecer o final trágico e não permitir outro desfecho senão aquele que premie o homem de bem e a virtude humana, tal como pensada por Diderot. Essa

modificação do final dos espetáculos, que passam a não ter mais lugar para a piedade ao herói, tornam-se, então, verdadeiros veículos para as lições de moral. Assim, as peças carregam consigo algum desejo de instrução, que é amiúde verbalizado pelo escritor – geralmente em prefácio – e que se refere a alguma reforma moral. Entre os autores setecentistas, há uma prática unanimidade em vincular a criação de um espetáculo ao objetivo de que o espectador deixe o teatro com seus vícios corrigidos e de algum modo moralmente cultivado.

De outro lado, destacado desse teatro iluminista, Olympe de Gouges, bem como outros dramaturgos do período revolucionário, aborda a ética humana, por sua vez, muito avessamente a Diderot, de forma cultural e social, questionando valores, hábitos dos seres humanos em sociedade. Seus personagens são abundantes e também reduções representativas do todo de suas classes. Com efeito, com o mesmo peso e insistência que Diderot debate a virtude humana e seus deveres para que a honra de cada cidadão e a ordem social se preserve, Olympe discute o feminismo, a compreensão das mulheres, o tratamento da classe dos escravizados, o patriotismo do povo. Seu desejo externado é, ao contrário de Diderot, de vívido estremecimento dos paradigmas sociais. E com isso ela elabora, sem dúvida alguma, um modelo de teatro engajado.

Aparentemente menos preocupada em retratar a verdade sobre o palco, a escritora dá vazão à sua imaginação e à sua vontade de revisão dos hábitos franceses. Esse viés para com a dramaturgia se destaca em sua obra ao longo do período revolucionário desde os seus títulos, exemplo disso são as peças *Le Couvent, ou les voueux forcées* (1788), *Les aristocrates et les démocrates ou le curieux du champ de Mars* (1790), *La nécessité du divorce* (1791), *L'Esclavage des noirs* (1792), *La France sauvé, ou le tyran détrôné* (1792) e *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les vivandiers* (1793). Além de Olympe de Gouges, muito embora ela seja singular no que diz respeito à pungência da representação da classe escravizada e da pauta do feminismo e dos direitos das mulheres, outros escritores ativos no fim do século também seguiram a mesma vertente crítica política e engajada, a exemplo das peças *Le roi et le fermier* (1762), de Pierre-Alexandre Monsigny; *La Mort de Louis XVI* (1793), de Jean-François de La Harpe; *Le Jugement Dernier des Rois* (1793), de Sylvain Marechal; *Charlotte Corday ou Le Fanatisme*

assassiné (1793), de François Benoît Hoffman; *Le Tribunal Patriotique* (1794), de Jean-Baptiste Radet; *Tartufe Révolutionnaire* (1791), de Louis-Sébastien Mercier; *Le Congrès des Rois* (1794), de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, entre outros.

Pensando esse engajamento político, a preocupação sobre a verdade é distinta entre esses dois momentos descritos. Diderot se preocupa com a representação da verdade humana, mas ainda é de alguma forma reticente no que diz respeito ao decoro, isto é, ao tentar se aprofundar imergindo na subjetividade dos personagens, esbarra na camada visual, mais estética do teatro. Ao mesmo tempo que critica vivamente a pompa remanescente oriunda do século anterior, na camada representativa, a aparência de verdade em seus personagens limita-se à figura da mulher descabelada, a gritos e ajoelhamentos, o que não deixa de ser significativo enquanto ruptura visual para o seu século, no entanto. Por outro lado, Olympe leva a palco homens representando escravizados negros, algo mais profundamente transgressor, chocando ao colocar em ação cênica a conduta dos colonizadores diante dos povos do novo mundo.

Sobre outra perspectiva, esse teatro mais engajado não deu lugar a reflexões sobre o gênero literário. No caso de Olympe, essa ausência se justifica por diferentes razões. Em primeiro lugar, devido ao seu sexo. Sendo mulher, e tendo, por isso, que lutar avidamente para ser lida e representada, lançando mão de artifícios mais e menos honestos, como presentes a diretores, pseudônimos, sendo vítima de falsas coautorias, recorrendo a apadrinhamentos entre outros expedientes destacados em sua biografia, ela não parece ter tido o ócio necessário, nem o acesso cultural em termos de construção de repertório, tal como teve abundantemente Diderot, para refletir sobre os gêneros artísticos. Ao contrário disso, como foi dito por ela e repetido reiteradamente pela sua crítica à época, suas frases “têm mais sensibilidade que elegância”.[409]

No caso dela, evidentemente, não houve espaço para arriscar novos métodos cênicos em sua redação, como fez o importante filósofo iluminista. Não havia cenário possível em que Olympe, por si, poderia ter imposto, à força, um novo modo de atuar, um novo cenário, uma nova forma de ler o teatro. Muito pelo

[409] GOUGES, O. *L’Homme Généreux*. In Olympe de Gouges : *Œuvres complètes*, Tome I: Théâtre. Félix-Marcel Castan (org.). Montauban : Cocagne, 1993, p. 6-7.

contrário, como foi observado, ela mesma, absolutamente desafeiçoada e antagonista dos atores da Comédie-Française depois de uma série de desentendimentos e humilhações, obrigou-se a transcender seu orgulho e voltar a procurar meios de construir formas de comunicar-se com os *comédiens* para, quem sabe, ser lida e representada. Isso explica a sua simples adesão ao modelo teatral que vigorou em sua década e a busca pelo domínio dos manuais teatrais vigentes, o que rendeu às suas peças, apesar do seu dito desalinho no que diz respeito à elegância, um quê de conservadorismo em termos de gramática dramatúrgica. Mas, enfim, esse traço de sua dramaturgia não é decorrência de uma opção estética pensada sua, mas sim, para ela, a única possibilidade de chegar até o palco.

Portanto, o caso de Olympe é integralmente contrário ao de Diderot nesse sentido, que, por sua vez, gozava de prestígio internacional e de um amplo capital social, e, assim, não dependia de aceitação de um teatro para ser representado. Esse fato, diga-se de passagem, é um elemento que dificulta a intepretação de sua recepção, já que, modernamente, quando se tenta examinar a repercussão de sua obra teatral, esbarra-se no seguinte questionamento: o sucesso de suas peças é fruto de suas reais apreciações ou de seu prestígio previamente edificado? Essa é uma indagação de difícil resolução, cuja controvérsia sobrevive até hoje na crítica especializada. Quanto a Olympe de Gouges, no entanto, não há hesitação possível a esse respeito, já que, sem gozar de prestígio algum, muito pelo contrário, esbanjando inimigos e tendo sido inclusive perseguida, é fácil concluir se as suas peças atingiram seu objetivo ou não. No caso de *Zamor et Mirza*, por exemplo, a repercussão causada pela encenação provocou a mobilização de autoridades da exploração colonial para que sua peça fosse urgentemente tirada de cartaz. Então, se seu objetivo era provocar, de fato, ela conseguiu de forma inquestionável.

Certamente, a vontade de transformação e de subversão, de uma forma ou de outra, está no cerne tanto da intelectualidade, quanto do povo e da burguesia. O setecentos é sem dúvida simbólico por isso, por essa determinação em alterar os rumos e criar um novo encaminhamento para o futuro humano e novos moldes para a vida em sociedade. Com efeito, a Revolução de 1789 e o

período do terror, para além de terem sido momentos que marcaram a história da Modernidade, formam um intervalo temporal singular no que diz respeito à percepção daqueles que viveram naquela época quanto ao valor histórico daquele momento. Realmente, tanto Diderot quanto Olympe de Gouges tinham consciência e atuaram em vida sabendo que seriam lembrados na posterioridade. Assim, um ponto explorado nessa tese diz respeito a como os dois escritores em questão canalizaram essa força e esse poder de transformação para construírem seus legados.

Tendo sido o principal editor e redator da *Enciclopédia*, a escala e a ambição da obra sugerem que Diderot tinha plena noção de seu impacto duradouro. Fora isso, a forma como ele se coloca em suas correspondências, quando se comunica com grandes personagens da intelectualidade da época como quando escreve a importantes vozes da política europeia, o pensador está frequentemente meditando sobre a passagem do tempo e sobre como o pensamento futuro seria influenciado. Contudo, tendo falecido em 1784, aos 70 anos, suas contribuições e propostas mais inovadoras bastaram-se em seus textos, sem que ele pudesse ter a oportunidade de se posicionar e intervir de maneira mais ativa nos momentos mais acirrados da política de seu país. É verdade, porém, que toda a intelectualidade formadora dos alicerces do Iluminismo fora reinterpretada de forma mais radical e que suas ideias foram, assim, alinhadas e utilizadas para dar corpo aos ideais da revolução. Enfim, de qualquer maneira, Diderot parece sobreviver até os dias mais atuais de forma plana, não tendo sido jamais desde então posto de lado ou tendo seu valor intelectual questionado. Seu legado, talvez como já imaginara, sobrevive desde então nos mesmos ambientes onde ele se imortalizou, nas bibliotecas e academias de dentro e de fora do hexágono.

No que diz respeito a Olympe de Gouges, no entanto, seu caso é tanto mais complexo quanto mais interessante. Pensar si mesmo literariamente e criar personagens de si e de outras pessoas, que tem ou tiveram lugar na concretude do mundo, não é algo incomum no século XVIII, vale lembrar que Diderot mesmo o fez com certa recorrência, inclusive, por exemplo, quando tratava questões teatrais com Dorval. Todavia, Olympe leva essa transgressão da realidade à literatura a

outro patamar, pois além de invadir a literatura com o próprio mundo em si, para revisá-lo, remoldá-lo e revivê-lo, como ocorre em seu romance autobiográfico, ela também faz com que o universo literário imaginado transborde ao seu contexto de vida.

A França tornou-se um palco na segunda metade do setecentos, até mesmo literalmente, dada a importância conferida ao cadafalso e à tribuna. A Revolução foi tomada como o momento em que tudo o que se idealizava e precisava ser feito deveria ser posto em prática. Um momento de enorme ebulição pública e de grandes tentativas de heroísmo, tal é o caso do tão emblemático e controverso Robespierre. Esse momento de violência generalizada em que reviravoltas históricas tornam-se episódios regulares da vida propicia um terreno fértil para a geração de entes dignos de lenda.

Nesse contexto, Olympe adotou vias pouco comuns a uma mulher – ou a qualquer cidadão sóbrio, são ou minimamente ponderado. Esbanjando uma garra típica de quem não teme a morte nem a tragédia, a dramaturga trocou sua vida pela vida de uma Olympe sem precedentes em sua literatura. Assim, radicalizada enquanto moderada, a escritora viveu a sua honra bem como se legasse o seu destino a ser julgado por aqueles que a veriam do futuro. Muito distante dos personagens delineados pelos dramaturgos do gênero sério, a ativista adota junto ao seu nome, ao se rebatizar, uma personalidade a quem não cabe qualquer hesitação racionalista. Por sinal, depois de ter enfrentado importantes autoridades francesas, lançou-se, em um último ato de sua vida, ao sacrifício pelas suas ideias, ao optar por retornar a Paris e morrer pelo que pensava e pelo país que idealizava. Olympe de Gouges não estava disposta a dialogar enquanto isso significasse abrir mão e mitigar seus valores.

Enfim, esse ato sacrificial não pode ser pensado racionalmente. Portanto, bem como se incorporasse traços míticos, a escritora apela a esse universo muito imaginário e pouco real ou racional para servir-se dele e construir em si uma verdade humana que não encontra correspondência na concretude do cotidiano. Olympe de Gouges toma uma roupagem de uma heroína sobre-humana, como diz ela, de alguém que não é nem homem nem mulher, e entrega a sua vida em nome de sua própria história, visando a, quem sabe, permanecer pulsando para

a posterioridade meio como mártir feminino, meio como símbolo da luta pelas mulheres e pelo humanismo.

De fato, a pensadora sobreviveu enquanto ideia e símbolo até os dias mais atuais, contudo, a sua lembrança passou muito tempo desvanecida enquanto seus ideais ainda não tomavam corpo. Dada a crescente do feminismo nesses últimos dois séculos, a escritora vem ganhando pouco a pouco o seu lugar onde os grandes filósofos das luzes sempre marcaram presença. Olympe de Gouges merece, por algumas razões, enfim, tornar-se uma figura bem estabelecida ao lado daquelas grandes personalidades já cristalizadas nas prateleiras, as mesmas com as quais tentou dialogar. Trata-se, sumariamente, de uma mulher que se arriscou a pensar e a escrever em seu tempo, ultrapassando inúmeros obstáculos e oferecendo assim, a olhos mais contemporâneos, um material de vida e literário que possibilita uma rara visão de mundo bem imersa naquele tempo.

De mais a mais, Olympe de Gouges e sua obra de fato enriquecem o pensamento sobre as luzes e sobre o século que modelou a Modernidade. Muito por conta de seu posicionamento humanista, politicamente moderado e, porém, radicalmente engajado, a filósofa se distingue de seus pares que simplesmente buscavam a ascensão por meio de suas publicações. A escritora, ao mesmo tempo que adotou o racionalismo de seu século, negou ao seu modo a tendência filosófica vigente, da mesma forma que também recusou veementemente a devoção religiosa. A leitura de mundo que a obra e o legado de Olympe de Gouges oferecem revela, em última análise, uma visão crítica e desafiadora que jamais se acomodou às correntes dominantes do pensamento, mas buscava incessantemente uma transformação genuína da sociedade e dos papéis nela desempenhados, especialmente em relação aos direitos humanos, aos direitos da cidadã, e à abolição da escravidão, o que a torna uma figura indispensável para a compreensão completa do Iluminismo enquanto um contraponto nada previsível. Olympe de Gouges resume-se como alguém que, com a ajuda de si mesmo, e fazendo política com seu próprio corpo, lançou-se a um palco verdadeiramente hostil, transformando a própria vida em uma representação ousada de suas convicções.

Referências bibliográficas de autoria de Olympe de Gouges, em ordem cronológica:

Obra teatral:

GOUGES, O. *Le Mariage inattendu de Chérubin, comédie en trois actes et en prose*. Digitalizado pela Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art. Paris : Chez Cailleau, 1788.

_____. *L'Homme Généreux*. In *Olympe de Gouges* : Œuvres complètes, Tome I: Théâtre. Félix-Marcel Castan (org.). Montauban : Cocagne, 1993.

_____. *Le Philosophe corrigé ou le cocu supposé*. In *Olympe de Gouges*: Œuvres complètes, Tome I: Théâtre, Félix-Marcel Castan (org.). Montauban : Cocagne, 1993.

_____. *Zamore et Mirza*, ou *L'heureux naufrage: drame indien, en trois actes*. Estados Unidos : Independent Publishing Platform, 2017.

_____. *Molière chez Ninon, ou le Siècle des grands hommes*. Collection Les archives de la Révolution française. Digitalizado pela Bibliothèque nationale de France. Paris : Chez La veuve Duchesne et la veuve Bailly, 1791.

_____. *Les amours de Chérubin, comédie en trois actes et en prose*. Paris : Chez Brunet, 1784.

_____. *Le couvent ou Les voeux forcés*. Digitalizado pela Bibliothèque nationale de France. Collection Les archives de la Révolution française. Paris : Chez La veuve Duchesne et la veuve Bailly, 1792.

_____. *La nécessité du divorce*. In *Théâtre politique*. Tome II. 2 ed. Paris : Indigo & Côté-femmes éditions, 2019.

_____. *Mirabeau aux Champs-Elisées* : comédie en un acte et en prose. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France. Collection Les archives de la Révolution française. Paris : Chez Garnéry, 1791.

_____. *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers* : pièce en cinq actes et en prose. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France. Paris : Chez Regnaud et Lejay, 1793.

Obra política e filosófica:

GOUGES, O. *Les mémoires de Madame de Valmont*. In *Œuvres de Madame de Gouges dédiées au Monseigneur Le Duc D'Orléans*. Paris : Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1788. Acessível em sua forma digitalizada pelo link : >https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546469r.texteImage<.

_____. *Réflexions sur les hommes nègres* (1788). In GROULT, B. *Ainsi soit Olympe de Gouges*. Paris : Bernard Grasset, 2013.

_____. *Remarques patriotiques, par la citoyenne, auteur de la Lettre au peuple* (1788). Acessível em sua forma digitalizada pelo link : >https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96226223/f6.item.texteImage<.

_____. Le *bonheur primitif de l'homme, ou Les rêveries patriotiques*. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France. Amsterdam e Paris : Chez Royer e chez Bailly, 1789. Acessível pelo link : > https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42599j.texteImage<.

_____. *Les comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie françoise pour se faire jouer*. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France, Collection Les archives de la Révolution française. Paris : Imprimerie de la Comédie Françoise, 1790. Acessível pelo link : >https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56689p.image<.

_____. *Déclaration des droits de la Femme et de la citoyenne* (1791). In *Femme, réveille-toi !* : Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Gallimard (Folio), 2014.

_____. *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*. Tradução de Isabel Robalinho. Funchal, Portugal: Nova Delphi, 2010.

_____. *Écrits politiques*, présenté par Olivier Blanc, vol. I (1789-1791), vol. II (1792-1793). Paris : Côté-Femmes Éditions, 1993.

Cartazes, panfletos e outros escritos:

GOUGES, O. *Lettre au peuple, ou Projet d'une caisse patriotique, par une citoyenne*. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France, Collection Les archives de la Révolution française. Paris : Chez Maradan, 1788.

_____. *Remarques patriotiques, par la citoyenne, auteur de la « Lettre au peuple »*. Paris : Hachette BnF, 2020. Acessível também em sua forma digitalizada de 1788 pelo link : >https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96226223/f6.item.texteImage<.

_____. *Action héroïque d'une Française, ou la France sauvée par les femmes*. Digitalizado por Bibliothèque nationale de France, Collection Les archives de la Révolution française. Paris : Chez Guillaume junior, 1789.

_____. *Les droits de la femme* (1791). In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014.

_____. *Le bon sens François, ou L'apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins* (1792). In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014.

_____. *Le bon sens du Français* (1792). In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014.

_____. *La France sauvée ou le tyran détrôné*. In Œuvres complètes. Tome I : Théâtre. Paris : Cocagne, 1993.

_____. Pronostic sur Maximilien de Robespierre par un animal amphibie (1792). In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014.

_____. *En manière de testament* (1793). In *« Femme, réveille-toi ! »* : déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits. Paris : Folio, 2014.

_____. *Une patriote persécutée, à la Convention nationale*. In *Œuvres complètes*. Tome II : Philosophie, dialogues & apologues. Paris : Cocagne, 1993.

_____. *Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet, 18 janvier 1793*. In *Œuvres complètes*. Tome II : Philosophie, dialogues & apologues. Paris : Cocagne, 1993.

_____. *Les Trois Urnes ou le Salut de la Patrie*, juillet 1793, affiche (épreuve corrigée), 53 x 42 cm. Archives nationales, dossier W 293 n°210, feuillet 32, Paris.

Bibliografia geral:

AELION, R. *Euripide, héritier d'Eschyle*. Tome I. Paris : Les Belles Lettres, 1983.

AGENCY, H. *Monvel*. Disponível em: <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/monvel>. Acesso em: 30 out. 2023.

ANTONIL. *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*. Introdução e notas de Andrée Mansuy Diniz Silva. São Paulo: USP, 2007.

ARAÚJO, A.C. "A Cultura das Luzes em Portugal: Temas e Problemas". *Cultura, Revista de história e Teoria das Ideias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

ARENDT, H. *Sobre a revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1910.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

AULARD, A. *Le culte de la raison et le culte de l'Etre suprême* (1793-1794). Paris : Félix Alcan Éditeur, 1892.

ATTINGER, G. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Genève : Slatkine Reprints, 1969.

_____. *La comédie de la Renaissance à Molière*. Genève : Slatkine Reprints, 1970.

ASSIÉ, B. *Lettres à Grégoire sur les patois de France*. Montpellier : Bureau des publications de la Société pour l'étude des langues romanes, 2018. Disponível online através do link : >https://occitanica.eu/items/show/5126<. Último acesso em abril 2022.

BACHELARD, G. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

_____. *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 1943.

_____. *La Terre et les Rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

_____. *La Terre et les Rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BARBIER, J. C. et al. *Les deux arts poétiques d'Horace et de Boileau*. Avec traduction en vers et en prose. Paris: E. Thorin, 1874.

BARBIER, M. A. *Les tragédies et autres poésies de Mademoiselle M. A. Barbier*. Nouvelle édition. Paris: Chez Boudouin Jansson Vander Aa, 1723.

BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil S.A., 2001.

BEAUVOIR, S. O segundo sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

BENOT, Y. *La Révolution française et la fin des colonies*. Paris : La Découverte, 2007.

BERGÈS, S. « Olympe de Gouges versus Rousseau: Happiness, Primitive Societies, and the Theater ». In *Journal of the American Philosophical Association*, v. 4(4), 433-451, 2018.

_____; COFFEE, A. "Cocks on Dunghills – Wollstonecraft and Gouges on the Women's Revolution". *SATS*, vol. 23, no. 2, 2022, p. 135-152.

BÍBLIA. português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.

BLANC, O. *Olympe de Gouges* : une femme de libertés. Édition revue et augmentée. Paris: Syros/Alternatives, 1989.

_____, *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*. Luzech: Éditions René Viénet, 2003.

_____. *Olympe de Gouges* : 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine. Paris : Tallandier, 2014.

BOILEAU-DESPREAUX, N. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo : Perspectiva, 2012.

_____. *Épitre IX*. In *Œuvres complètes*. Paris : Garnier Flammarion, 1969.

BOQUET, G. Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV, p. 435. In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Tome 26, n.3, Juillet-septembre 1979.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOULOISEAU, M. The Jacobin Republic 1792-1794. In *The French Revolution*. v. 2. Nova York: Cambridge University Press, 1983.

BRUNEL, F. *Thermidor*: La chute de Robespierre. Paris: Editions Complexe, 1989.

CEDERNA, C. M. "La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697) : vrai ou faux scandale ?" In *Fabula / Les colloques*, 2018/19. Disponível online através do link: >http://www.fabula.org/colloques/document5820.php<, último acesso em março 2022.

CHARLE, C. *Théâtres en capitales*: Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008.

CLARAC, P. *Boileau*. Paris: Hatier, 1964.

_____. *Nicolas Boileau (1636-1711), Le théoricien du classicisme*. Encyclopædia Universalis. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/nicolas-boileau/2-le-theoricien-du-classicisme/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

COLAS, D. *D'une scène à l'autre* : L'opéra italien en Europe. Wavre : Éditions Mardaga, 2009.

COLE, W. The Salle Des Machines: Three Hundred Years Ago. *Educational Theatre Journal*, v. 14, n. 3, p. 224, out. 1962.

CORNEILLE. *Le Cid*. 3. ed. Paris: Gallimard, 2020.

_____. *Trois Discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires, dossier, bibliographie, glossaire et index par Bénédicte Louvat et Marc Escola (ebook). Paris: Flammarion, 2021.

DE LOMÉNIE, L. Beaumarchais, sa vie, ses écrits et son temps. VII. Le Barbier de Séville : Procès avec la Comédie-Française, les auteurs et les acteurs au XVIIIe siècle. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, v. 2, n. 3, 1853.

DE LUTRI, J. R. "Montaigne on the Noble Savage: A Shift in Perspective". *The French Review*, v. 49, n. 2, p. 206–211, 1975.

DEZEN, R. T. *Estudo dos dispositivos retóricos em La promenade Vernet de Denis Diderot*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) – Universidade do Estado de São Paulo. São José do Rio Preto, 137 p. 2018.

DIDEROT, D. *Le fils naturel*. Paris : Hachette Livre, 2018.

_____. *Pai de família*: uma versão portuguesa do século XVIII. Tradução de Fátima Saadi. 1a ed. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2020.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo : Cosac & Naify, 2005.

_____. ; D'ALEMBERT, J, R. *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 4 – Política. Tradução de Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta e Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Tradução de Thomaz Kawauche. Vol. 5: Sociedade e artes. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2015.

_____. *Obras V*: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. ; GRIMM, F. M. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Tome 8. Paris: Libraire Chez Furne, 1829-1831.

_____. *Essais sur la peinture* ; *Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann, 2007.

_____. *Oeuvres complètes de Diderot* : revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique. Paris: Garnier frères, 1876.

_____. *Diderot* : Sa vie et son œuvre. Traduction de Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur. Collection «Bouquins ». Paris: Laffont/Ramsay, 1985.

_____; VANDEULM. A. D.; NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*. v. 1. Paris: Paulin, 1830.

DOS SANTOS, F. B. O Hipólito de Sêneca: um breve estudo sobre tragédia Latina. *Revista de Letras*, v. 28, p. 129-138, 1988.

DUCHET, M.; FELLOWS, O. *Review of Diderot Studies IV*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, v. 65, n. 2, p. 313–317, 1965.

ERNOUT, A. "Amphitryon dans Plaute et dans Molière". *Neophilologus*. v. 33, n. 1, dez. 1949, p. 113–120.

FABRE, M. *La controverse de Valladolid ou la problématique de l'altérité*. Le Télémaque, v. 29, n. 1, p. 7-16, mar. 2006.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FAUCHEUX, M. *Olympe de Gouges*. Versailles : Gallimard, 2018.

FEUTRY, D. *Rebelles de la Foi* : les protestants en France XVI-XXIe siècle. Paris : Belin, 2017.

FLEURY. *Mémoires de Fleury de la Comédie Française* : 1e Série: 1757-1789. Paris : Hachette Livre Bnf, 2013.

_____. *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française*, deuxième série, chap. IV, Bibliothèque nationale de France : Paris, 1847.

FONTAINE, J. *Nouveaux contes de Monsieur de La Fontaine*. Paris : Chez Gaspar Migeon imprimeur, 1674, p. 111-117. Disponível digitalmente a partir dos arquivos da Bibliothèque nationale de France, por meio do link: > https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k317384z/f115.item<.

FORESTIER, G. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *Molière*. Paris: Gallimard, 2018.

FOWLER, J. *New Essays on Diderot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

FRÉRON, É.-C. (ED.). *Année Littéraire*, v. 3, 1761.

FREUD. *O romance familiar dos neuróticos* In FREUD. *Obras completas*. Volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FURBANK, P. N. *Diderot*: A Critical Biography. London: Faber&Faber, 1992.

GADAMER, H-G. *Verdade e Método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALINARI, M. M. "Logos, ethos e pathos: 'três lados' da mesma moeda". *Alfa: Revista de Linguística* (São José do Rio Preto), v. 58, n. 2, dez. 2014, p. 257–286.

GASTON-MARTIN. *Les Jacobins*. Collection « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 1945.

GIOLITTO, P. *Histoire de l'école*: Maitres et écoliers de Charlemagne à Jules Ferry. Paris: Imago, 2003.

GIRARD, R. *Le bouc émissaire*. Paris: Bernard Grasset, 1982.

GRIHARD, C. *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes*: pièce épisodique, en prose et en cinq actes. Texte présenté, établi et annoté par Céline Grihard. Mémoire de maîtrise – Université Paris IV-Sorbonne. Paris, 2013-2014.

GROULT, B. *Ainsi soit Olympe de Gouges*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

GUSMÃO, E. M. Debates sobre educação feminina no século XIX: Nísia Floresta e Maria Amália Vaz de Carvalho. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v. 25, n. 50, p. 269–289, dez. 2012.

GUTHKE, K. S. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. 6 ed. Stuttgart: Spronger-Verlag, 2016, p. 26-27.

GUTIÉRREZ, J. L. A controvérsia de Valladolid (1550): Aristóteles, os índios e a guerra justa. *Revista USP*, São Paulo, n. 101, p. 223-235, março/abril/maio, 2014.

HAYES, J. Subversion du sujet et querelle du trictrac : le Théâtre de Diderot et sa réception. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 6, 1989.

HAZAN, É. *Une histoire de la Révolution française*. Paris: La fabrique Editions, 2016.

HELVÉTIUS, C-A. « De l'ignorance ». In *Œuvres Complètes d'Helvétius*. Paris: Serviere, 1795.

HESÍODO. *Mito de Prometeu e Pandora*. In *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HOUDARD, S. « Ninon de Lenclos, esprit fort dans la compagnie des hommes ou de la difficulté de concevoir la maître de philosophie ». Online. *Les Dossiers du Grihl*, 2010. Link : >https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/3913 <Último acesso em 23 de novembro de 2021.

HORÁCIO. *A arte poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1910.

JIMENEZ, M. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Gallimard, 1997.

JOHN JONES. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1962.

JONES-IMHOTEP, E. "Imaginaire de la guillotine : Les ratés de la machine et le spectateur sentimental". *Techniques&Culture* [Online]. n. 72, nov. 2019.

Journal Encyclopédique ou Universel, t. 6, parte 1, août 1788.

KANT, E. *Crítica da faculdade de julgar*. São Paulo: Vozes, 2016.

KRISTEVA, J. *Pulsions du temps*. Paris : Fayard, 2013.

LACLOS, C. *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Pierre-Alexis Lemoine et M. Cuchet, 1782.

LAÊRTIOS, D. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução de Mário da Gama. 2a edição. Brasília: Editora UnB, 2008.

LAFLAMME, M. Les formes d'esclavage dans le théâtre politique d'Olympe de Gouges. *Dalhousie French Studies*, v. 107, 2015, p. 57-66.

LANCASTER, H. C. "The Cast and the Reception of Diderot's Pere de Famille". *Modern Language Notes*, v. 69, n. 6, p. 416, jun. 1954.

LA PORTE, J. A. *L'Observateur littéraire*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424221t.image.langFR>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LEFEBVRE, G. *1789*: o surgimento da Revolução francesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

LEITE, R. M. *História do teatro ocidental*: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. Salvador: UFBA, 2020.

LEMAÎTRE, J. *Jean Racine*. Paris: Calmann-Lévy, 1908.

LEROY, C. Entre crise du vers classique et logique(s) de la prose : le genre pastoral en prose français (de la fin du XVIe siècle au premier romantisme). *Études Épistémè*, n. 41, 4 jun. 2022.

LESAGE ; ORNEVAL. *Arlequin barbet, pagode et médecin* : Pièce chinoise, en deux actes, en monologue avec un prologue. Transcrição e edição de Charlotte Guichard e Isabelle Ligier-Degauque. Digitalização da Bibliothèque Nationale de France. [s.n.], [s.l.], 2011.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Dramaturgia de Hamburgo*. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LILLO, G. *The London merchant*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1965.

LLOYD, G. Rousseau on Reason, Nature and Women. *Metaphilosophy*, July/October 1983, Vol. 14, No. 3/4, 1983, p. 308-326.

MANGEANT, J. "Oeuvrer à sa gloire et à celle de son sexe : la carrière littéraire de Marie-Anne Barbier". In: *Cycle de conférences et lectures « Autrices oubliées de l'histoire littéraire, de l'époque classique au XXe siècle »*, 2., 2021, Lyon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jCk-sa0Egic>. Último acesso em set. 2022.

MARTIN, J.-C. *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Paris : Perrin, 2012.

MCDONALD, C. “Le dix-huitième siècle 1715-1793”. In RAID, M. (org.). *Femmes et Littérature*: une histoire culturelle. Tome 1. Édition électronique. Paris: Gallimard, 2020.

MAURIÈS, P. *Le trompe-l'œil* : de l'Antiquité au XXe siècle. Paris: Gallimard, 1996.

MÉAUTIS, G. *L’authenticité et la date du Prométhée enchaîne d’Eschyle*. Genève: Faculté des lettres Neuchatel, 1960.

MERCIER, L. S. “Femmes – Auteurs”. Chapitre DCCCXLV. In : *Tableau de Paris*. Réimpression de l’édition d’Amsterdam (1782-1788). Tome X. Genève : Slatkine reprints, 1979.

MILLET, K. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MOLIÈRE. *L’Avare*. 3ª ed. Paris: Folio, 2016.

_____. *Les Précieuses ridicules*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 2018.

_____. *Tartuffe*. 5ª ed. Paris: Hachette, 2021.

MONGREDIEN, J. « Le Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l’Empire ». In *Napoleonica. La Revue*, n. 7, avril 2010/11.

MUNHOZ, E. M. *'Não há nada entre nós'* : uma (im)possível tradição poética de mulheres no imaginário de Ana Cristina Cesar, Adília Lopes e Patti Smith. Tese de doutorado. IEL, Unicamp, 2024.

NETTER, M-L. La Révolution française et le théâtre : Essai de pédagogie politique. *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n. 8, Théâtre et politique: de la fin du Moyen Âge à nos jours, 2e semestre 1998, p. 293-305.

NICOLAU, M. F. A. «Formação, educação e cultura: reflexões sobre o ideal de formação cultural [bildung] na elaboração do sistema educacional alemão». *Conjectura: Filos*. Caxias do Sul, v. 21, n. 2, p. 385-405, maio-ago, 2016.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NISBET, H. B. H. *Gotthold Ephraim Lessing*: His Life, Works, and Thought. Oxford: Oxford University Press, 2013.

NOVAK, M. G. "Medéia de Sêneca". *Letras Clássicas*. n. 3, 1999, p. 147-162.

OBLIGI, C. “Chapitre IV – Les débuts de la Convention (1792-1793)”. In: *Robespierre*. Paris: Belin, 2016.

OSTRIKER, A. The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs*, v. 8, n. 1, p. 68-90, 1982.

PACINI, G. 'Celle dont la voix publique vous a nommé le père': Olympe de Gouges's Mémoire de Madame de Valmont. *Women in French Studies*, vol. 9, 2001, p. 207-219.

PADRE ANTÔNIO VIEIRA. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998.

PANCKOUKE, C-J. *Le Moniteur universel*. Capa, n. 9, sábado, janeiro de 1790, disponível em: >https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/09-janvier-1790/149/1285395/1<.

PATEMAN, C. The Disorder of Women : Women, Love, and the Sense of Justice. In *Ethics*, v. 91, n. 1, Out, 1980, p. 20-34.

PAUL III. *Bulle pontificale Sublimis Deus* 1537 : Sur l'interdiction de l'esclavage des Indiens d'Amérique. Disponível em: <https://laportelatine.org/formation/magistere/bulle-sublimis-deus-1537>. Acesso em 20 de outubro de 2022.

PATEMAN, C. The Disorder of Women : Women, Love, and the Sense of Justice. *Ethics*, v. 91, n. 1, Out., 1980.

PAVIS, P. Dicionário de teatro. Direção de tradução por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉCORA, A. A escravidão nos sermões do Padre Antônio Vieira. *Estudos Avançados*, 33(97), 2019.

PETITFILS, J-C. *Louis XVI*. Paris: Perrin, 2010.

PÉTRY, L. Préface. In DIDEROT, D. *Sur la peinture*. Frankfurt a.M. : Moritz Diesterweg, 1909.

PIMENTEL, M. C. “Sêneca: uma tragédia diferente, uma Fedra diferente.” In EURÍPEDES. *Hipólito*: Caderno de textos a propósito da estreia de Hipólito, de Eurípedes. Lisboa: Textos de Almada, 2022.

PORTICH, A. *A arte do ator entre os Séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Ensaios de teatro e filosofia: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

PROUST, J. Le Paradoxe du “Fils naturel”. *Diderot Studies*, v. 4, p. 209–220, 1963.

RACINE, J. *Fedra*. Tradução de Sebastião Francisco de Mendo Trigoso. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2006.

_____. *Andrómaca, Fedra*. Introdução, cronologia, tradução em versos, notas e prólogo de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1982.

_____. *Phèdre et Hippolyte, tragédie par Mr de Racine*. Paris: Jean Ribou, 1677.

RAID, M. *Femmes et Littérature*: une histoire culturelle. Tome 1. Édition électronique. Paris: Gallimard, 2020.

RAYNAL, DIDEROT. *Histoire des deux Indes*. Paris : FB Editions, 2015.

RAZGONNIKOFF, J. “Copistes et secrétaires-souffleurs à la Comédie-Française au dix-huitième siècle, de Saint-Georges à Delaporte”. *Journal for Eighteenth-Century Studies*. v. 32, n. 4, 2009.

_____. “Les garçons de théâtre et leurs descendants, accessoiristes et machinistes”. *Revue d’Histoire du Théâtre*. n. 285, Jan-mars. Paris : Société d’Histoire du Théâtre, 2021.

RIBEIRO, M. O. *Aethiopia praveniet manus eius deo*: genealogia, etiologia e a justificativa da escravidão negra em Alonso de Sandoval. 2020. Tese de Doutorado em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

RICŒUR, P. *Finitude et culpabilité*, v. II : La symbolique du mal. Paris : Éditions Montaigne, 1960.

_____. *Tempo e narrativa*: a intriga e a narrativa histórica. Volume 1. Tradução de Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ROBERT, M. *Romance das origens, origens do Romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

ROCHEFORT, S. Le « In » et le « Off » au siècle des Lumières. In *Echos des Lumières*, disponível online através do link: <https://echosdeslumieres.home.blog/2019/07/05/le-in-et-le-off-au-siecle-des-lumieres/>. Último acesso em março de 2022.

_____. *Travailler sur le devant de la scène* : Le métier de comédien et de comédienne à Paris (années 1740 – 1799). 2021. Tese de doutorado – Histoire et civilisations, École des hautes Études en Sciences Sociales – Centre de recherches historiques (CRH), Paris, 2021.

RODMAN, G. B. "Sentimentalism in Lillo's The London Merchant." *ELH*. vol. 12, no. 1, 1945, p. 45-61.

ROSA, J. G. *Tutameia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSAT, J-J. Quand les Lumières radicales appelaient à la révolte anticoloniale : Diderot et l'Histoire des deux Indes, *Agone*, v. 61, n. 1, 2017.

ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUSSEAU, J-J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Éditions sociales, 1971.

_____. *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. In ROUSSEAU. *Escritos sobre a política e as artes*. Paulo Pimenta (org.). Tradução de Paulo Pimenta et al. São Paulo: Ubu e Editora UnB, 2020.

_____. *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*. In ROUSSEAU. *Escritos sobre a política e as artes*. Paulo Pimenta (org.). Tradução de Paulo Pimenta et al. São Paulo: Ubu e Editora UnB, 2020.

_____. *Lettre à M. d'Alembert : sur les spectacles*. Amsterdam : Marc Michel Rey, 1758. Edição disponível em versão digital através do link: >https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php<. Último acesso em 23 de Novembro de 2021.

_____. *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos teatrais*. In ROUSSEAU. *Escritos sobre a política e as artes*. Paulo Pimenta (org.). Tradução de Paulo Pimenta et al. São Paulo: Ubu e Editora UnB, 2020.

_____. *Emílio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

ROVERE, M. (org.). *Arqueofeminismo*: mulheres filósofas e filósofos feministas (séculos XVII-XVIII). Tradução de Pedro Muniz. São Paulo: n-1 edições, 2019.

RUÍZ CANO, M. *De Diderot en Rodolf Sirera*: sur les traces du jeu. 2020. Tese de Doutorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios – Universidad del País Vasco, 2020.

RUF, E. *Il était une fois*. Comédie-Française, 2022. Disponível em: <https://www.comedie-francaise.fr/fr/histoire-de-la-maison>. Último acesso em março 2022.

SAADI, F. *A configuração da cena moderna*: Diderot e Lessing. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

SANSON, C.-H. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française*. t. II. Charleston : Nabu Press, 2012.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SÉNÈQUE. *Médée*. In *Tragédies*. t. 1. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

SHERMAN, C. *Reading Olympe de Gouges*. Nova York : University of North Carolina at Chapel Hill, Palgrave MacMillan, 2013.

SHERRINGHAM, M. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris : Éditions Payot, 1992.

SOARES, N. N. C. "O drama dos Atridas: A tragédia Thyestes de Séneca". *Ágora*: estudos clássicos em debate, n. 6, 2024, p. 51–98.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SPINELLI, M. A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto "teoria genética" da antiguidade. *Revista Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 27, n. 54, 2013.

STAROBINSKI, J. *As Máscaras da Civilização*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STURDY, D. J. “Mazarin: Origins and Early Career” In *Richelieu and Mazarin*: A Study in Statesmanship. Nova York: European History in Perspective, 2004.

TARIN, R. L'Esclavage des noirs, ou la mauvaise conscience d'Olympe de Gouges. *Dix-huitième Siècle*, n. 30, 1998.

TEIXIDO, S. « Le père de l'anthropologie culturelle ». *Sciences Humaines*, n. 138, maio, 2003.

TROTT, D. *Bases numérisées et bilans* : pour un survol du rôle des femmes dans le théâtre français entre 1700 et 1789. In: XXVe CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ CANADIENNE D'ÉTUDE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE, 15, 1999, Montréal. Texte de communication.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, 2005.

VERDIER, G. « Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire : adieu au mariage d'Ancien Régime ? ». *Dalhousie French Studies*, Fall, v. 56, Le mariage sous l'Ancien Régime. 2001, p. 154-164.

VERGÈS, F. Um feminismo decolonial. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VIALA, A. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: PUF, 1997.

VIEIRA, T. “Édipo: entre a razão e o daimon”. *Revista USP*, n. 46, 2000, p. 88-96.

VIENNOT, É. *Et la modernité fut masculine*: La France, les femmes et le pouvoir 1789-1804. Paris: Perrin, 2016.

VIGUIER, A. L'abbé Gouttes et le curé du Couvent ou les vœux forcés d'Olympe de Gouges (1790). *The French Review*, Vol. 85, n. 6. Maio 2012, p. 1113-1122.

VOLTAIRE. *Oeuvres complètes de Voltaire* : Correspondence IX (1760-1761). Vol. 41. Nouvelle édition précédée de la Vie de Voltaire, par Condorcet et d’autres études biographiques. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1881.

_____. *Cândido ou o Otimismo*. Tradução de Mário Laranjeira com notas de Theo Cuffe. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Paris: Editions Classiques Garnier, 2020.

_____. *Dictionnaire philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

WEBER, F. *Brève histoire de l'anthropologie*. Paris: Flammarion, 2015.

WILSON, A. M. *Diderot* : sa vie et son œuvre. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine, Annette Lorenceau et Anne Villelaur. Paris: Éditions Ramsay, 1985.

WITTIG, M. "Do contrato social". In *O pensamento hétero e outros ensaios*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Anexos

Figura 1 – Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão



Autor: Le Barbier, Jean-Jacques-François (dit l'Aîné) (1738-1826)

Data: ~1789.

Dimensões: 71 cm de altura, 56 cm de largura.

Lugar de conservação: Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Paris, França.

Fonte: Paris Musées: les musées de la ville de Paris. Disponível em: < https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-4#infos-principales>.

Figura 2 – Planta Théâtre des Tuileries

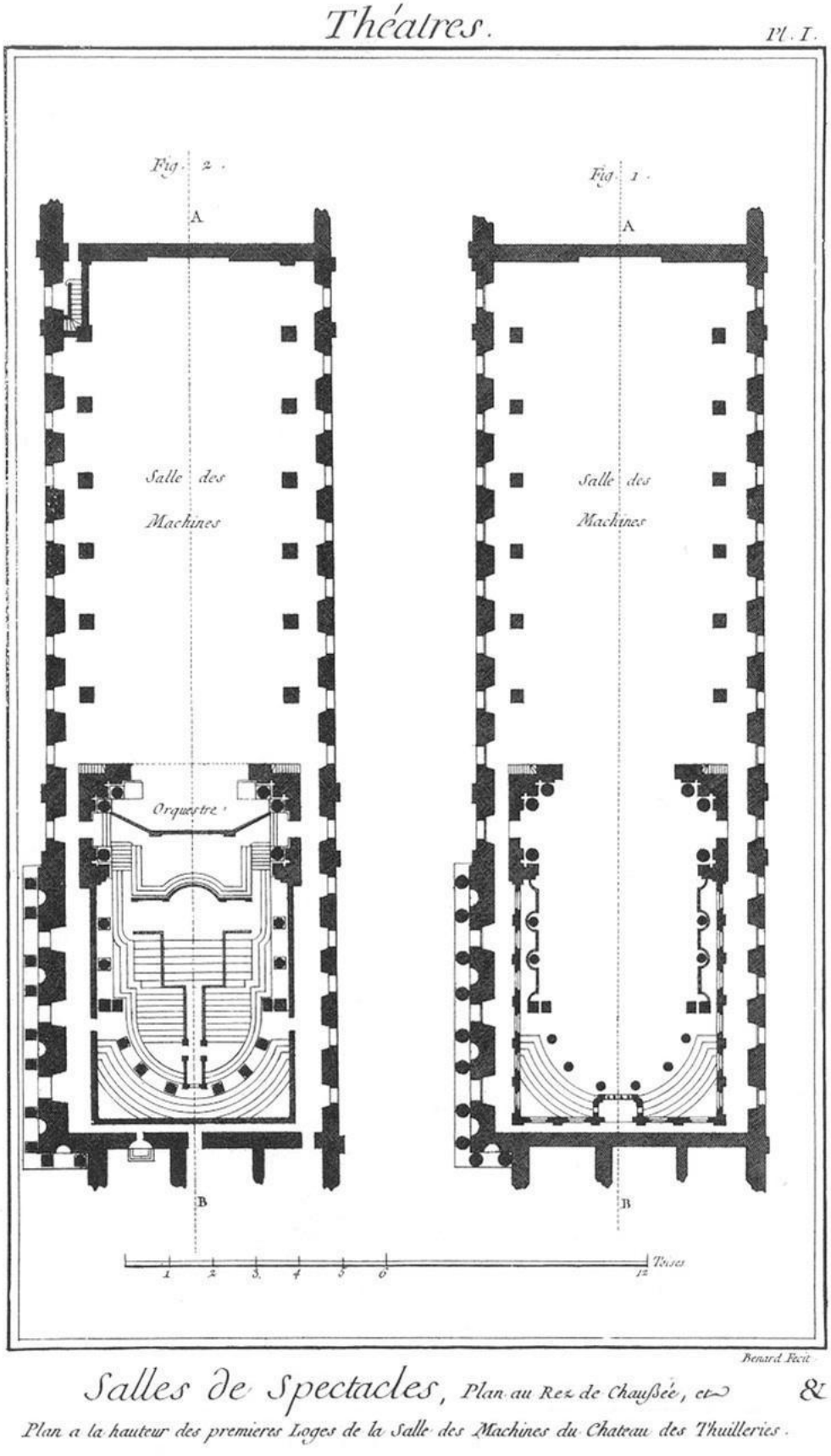
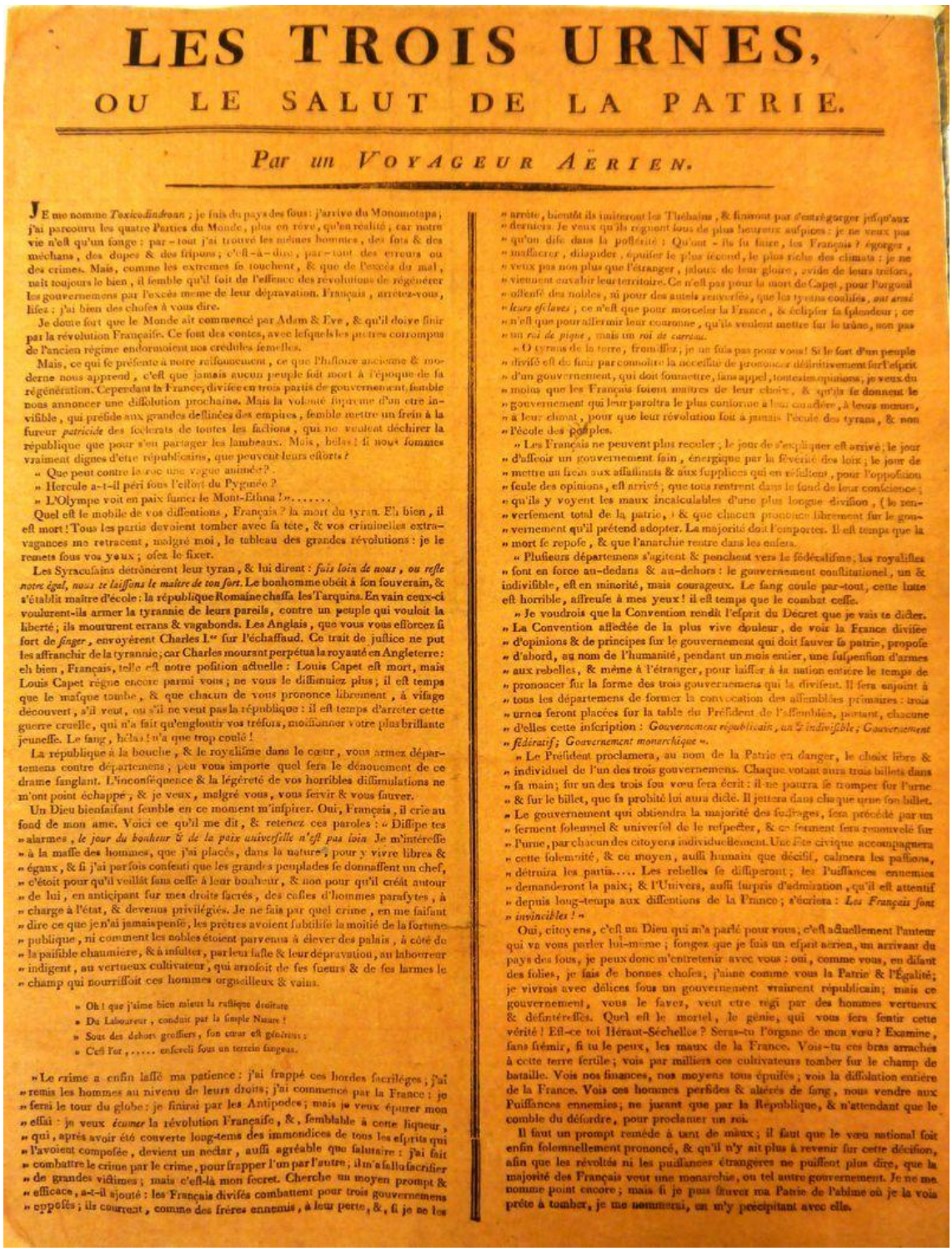


Figura 3 – Les trois urnes ou le salut de la patrie par un voyageur Aërien



LES TROIS URNES,

OU LE SALUT DE LA PATRIE.

Par un VOYAGEUR AËRIEN.

JE me nomme *Taxicodindroan* ; je fuis du pays des fous : j'arrive du Monomotapa ; j'ai parcouru les quatre Parties du Monde, plus en rêve, qu'en réalité ; car notre vie n'eſt qu'un ſonge : par-tout j'ai trouvé les mêmes hommes, des fots & des méchans, des dupes & des fripons ; c'eſt-à-dire, par-tout des erreurs ou des crimes. Mais, comme les extrêmes ſe touchent, & que de l'excès du mal, naît toujours le bien, il ſemble qu'il ſoit de l'eſſence des révolutions de régénérer les gouvernemens par l'excès même de leur dépravation. Français, arrêtez-vous, liſez : j'ai bien des choſes à vous dire.

Je doute fort que le Monde ait commencé par Adam & Eve, & qu'il doive finir par la révolution Françaiſe. Ce ſont des contes, avec leſquels les prêtres corrompus de l'ancien régime endormoient nos crédules ſemelles.

Mais, ce qui ſe préſente à notre raiſonnement, ce que l'hiſtoire ancienne & moderne nous apprend, c'eſt que jamais aucun peuple n'eſt mort à l'époque de ſa régénération. Cependant la France, diviſée en trois partis de gouvernement, ſemble nous annoncer une diſſolution prochaine. Mais la volonté ſuprême d'un être inviſible, qui préſide aux grandes deſtinées des empires, ſemble mettre un frein à la fureur *patricide* des fédéralt de toutes les factions, qui ne veulent déchirer la république que pour s'en partager les lambeaux. Mais, hélas ! ſi nous ſommes vraiment dignes d'être républicains, que peuvent leurs efforts ?

« Que peut contre la mer une vague animée ?
» Hercule a-t-il péri ſous l'effort du Pygmée ?
» L'Olympe voit en paix fumer le Mont-Etna !»……

Quel eſt le mobile de vos diſſentions, Français ? la mort du tyran. Eh bien, il eſt mort ! Tous les partis devoient tomber avec ſa tête, & vos criminelles extravagances me retracent, malgré moi, le tableau des grandes révolutions : je le remets ſous vos yeux ; oſez le fixer.

Les Syracuſains détrônerent leur tyran, & lui dirent : *fuis loin de nous, ou reſte notre égal, nous te laiſſons le maître de ton ſort.* Le bonhomme obéit à ſon ſouverain, & s'établit maître d'école : la république Romaine chaſſa les Tarquins. En vain ceux-ci voulurent-ils armer la tyrannie de leurs pareils, contre un peuple qui vouloit la liberté ; ils moururent errans & vagabonds. Les Anglais, que vous vous efforcez ſi fort de *ſinger*, envoyérent Charles I.er ſur l'échaffaud. Ce trait de juſtice ne put les affranchir de la tyrannie ; car Charles mourant perpétua la royauté en Angleterre : eh bien, Français, telle eſt notre poſition actuelle : Louis Capet eſt mort, mais Louis Capet règne encore parmi vous ; ne vous le diſſimuliez plus ; il eſt temps que le maſque tombe, & que chacun de vous prononce librement, à viſage découvert, s'il veut, ou s'il ne veut pas la république : il eſt temps d'arrêter cette guerre cruelle, qui n'a fait qu'engloutir vos tréſors, moiſſonner votre plus brillante jeuneſſe. Le ſang, hélas ! n'a que trop coulé !

La république à la bouche, & le royaliſme dans le cœur, vous armez départemens contre départemens ; peu vous importe quel ſera le dénouement de ce drame ſanglant. L'inconſéquence & la légéreté de vos horribles diſſimulations ne m'ont point échappé ; & je veux, malgré vous, vous ſervir & vous ſauver.

Un Dieu bienfaiſant ſemble en ce moment m'inſpirer. Oui, Français, il crie au fond de mon ame. Voici ce qu'il me dit, & retenez ces paroles : « Diſſipe tes » alarmes, *le jour du bonheur & de la paix univerſelle n'eſt pas loin.* Je m'intéreſſe » à la maſſe des hommes, que j'ai placés, dans la nature, pour y vivre libres & » égaux, & ſi j'ai par fois conſenti que les grandes peuplades ſe donnaſſent un chef, » c'étoit pour qu'il veillât ſans ceſſe à leur bonheur, & non pour qu'il créât autour » de lui, en anticipant ſur mes droits ſacrés, des caſtes d'hommes parafytes, à » charge à l'état, & devenus privilégiés. Je ne ſais par quel crime, en me faiſant » dire ce que je n'ai jamais penſé, les prêtres avoient ſubtiliſé la moitié de la fortune » publique, ni comment les nobles étoient parvenus à élever des palais, à côté du » la paiſible chaumière, & à inſulter, par leur faſte & leur dépravation, au laboureur » indigent, au vertueux cultivateur, qui arroſoit de ſes ſueurs & de ſes larmes le » champ qui nourriſſoit ces hommes orgueilleux & vains.

» Oh ! que j'aime bien mieux la ruſtique droiture
» Du Laboureur, conduit par la ſimple Nature !
» Sous des dehors groſſiers, ſon cœur eſt généreux ;
» C'eſt lui, ... enſeveli ſous un terroir fangeux.

» Le crime a enfin laſſé ma patience : j'ai frappé ces hordes ſacrilèges ; j'ai » remis les hommes au niveau de leurs droits ; j'ai commencé par la France : je » ferai le tour du globe : je finirai par les Antipodes ; mais je veux épurer mon » eſſai : je veux *écumer* la révolution Françaiſe, &, ſemblable à cette liqueur, » qui, après avoir été couverte long-tems des immondices de tous les eſprits qui » l'avoient compoſée, devient un nectar, auſſi agréable que ſalutaire : j'ai fait » combattre le crime par le crime, pour frapper l'un par l'autre ; il m'a fallu ſacrifier » de grandes victimes ; mais c'eſt-là mon ſecret. Cherche un moyen prompt & » efficace, a-t-il ajouté : les Français diviſés combattent pour trois gouvernemens » oppoſés ; ils courent, comme des frères ennemis, à leur perte, &, ſi je ne les » arrête, bientôt ils initeront les Tiſchaims, & finiront par s'entr'égorger juſqu'aux » derniers. Je veux qu'ils régnent ſous de plus heureux auſpices : je ne veux pas » qu'on diſe dans la poſtérité : Qu'ont-ils fu faire, les Français ? égorger, » maſſacrer, diſſiper, épuiſer le plus fécond, le plus riche des climats : je ne » veux pas non plus que l'étranger, jaloux de leur gloire, avide de leurs tréſors, » vienne envahir leur territoire. Ce n'eſt pas pour le mort de Capet, pour l'orgueil » offenſé des nobles, ni pour des autels renverſés, que les tyrans coalisés, *ont armé* » *leurs eſclaves* ; ce n'eſt que pour morceler la France, & éclipſer ſa ſplendeur ; ce » n'eſt que pour affermir leur couronne, qu'ils veulent mettre ſur le trône, non pas » un *roi de pique*, mais un *roi de carreau*.

» O tyrans de la terre, frémiſſez ; je ne fuis pas pour vous ! Si le ſort d'un peuple » diviſé eſt de finir par connoître la néceſſité de prononcer définitivement ſur l'eſprit » d'un gouvernement, qui doit ſoumettre, ſans appel, toutes ſes opinions ; je veux du » moins que les Français ſoient maîtres de leur choix, & qu'ils ſe donnent le » gouvernement qui leur paroîtra le plus conforme à leur caractère, à leurs mœurs, » à leur climat, pour que leur révolution ſoit à jamais l'école des tyrans, & non » l'école des peuples.

» Les Français ne peuvent plus reculer ; le jour de s'expliquer eſt arrivé ; le jour » d'aſſeoir un gouvernement ſain, énergique par la ſévérité des loix ; le jour de » mettre un frein aux aſſaſſinats & aux ſupplices qui en réſultent, pour l'oppoſition » ſeule des opinions, eſt arrivé ; que tous rentrent dans le fond de leur conſcience ; » qu'ils y voyent les maux incalculables d'une plus longue diviſion, (le renverſement total de la patrie,) & que chacun prononce librement ſur le gouvernement qu'il prétend adopter. La majorité doit l'emporter. Il eſt temps que la » mort ſe repoſe, & que l'anarchie rentre dans les enfers.

» Pluſieurs départemens s'agitent & penchent vers le fédéraliſme, les royaliſtes » ſont en force au-dedans & au-dehors : le gouvernement conſtitutionel, un & indiviſible, eſt en minorité, mais courageux. Le ſang coule par-tout, cette lutte eſt horrible, affreuſe à mes yeux ! il eſt temps que le combat ceſſe.

» Je voudrois que la Convention rendît l'eſprit du Décret que je vais te dicter. » La Convention affectée de la plus vive douleur, de voir la France diviſée » d'opinions & de principes ſur le gouvernement qui doit ſauver ſa patrie, propoſe » d'abord, au nom de l'humanité, pendant un mois entier, une ſuſpenſion d'armes » aux rebelles, & même à l'étranger, pour laiſſer à la nation entière le temps de » prononcer ſur la forme des trois gouvernemens qui la diviſent. Il ſera enjoint à » tous les départemens de former la convocation des aſſemblées primaires : trois » urnes ſeront placées ſur la table du Préſident de l'aſſemblée, portant, chacune » d'elles cette inſcription : *Gouvernement républicain, un & indiviſible ; Gouvernement* » *fédératif ; Gouvernement monarchique* ».

» Le Préſident proclamera, au nom de la Patrie en danger, le choix libre & » individuel de l'un des trois gouvernemens. Chaque votant aura trois billets dans » ſa main ; ſur un des trois ſon vœu ſera écrit : il ne pourra ſe tromper ſur l'urne » & ſur le billet, que ſa probité lui aura dicté. Il jettera dans chaque urne ſon billet. » Le gouvernement qui obtiendra la majorité des ſuffrages, ſera précédé par un » ſerment ſolemnel & univerſel de le reſpecter, & ce ſerment ſera renouvelé ſur » l'urne, par chacun des citoyens individuellement. Une fête civique accompagnera » cette ſolemnité, & ce moyen, auſſi humain que déciſif, calmera les paſſions, » détruira les partis..... Les rebelles ſe diſſiperont ; les Puiſſances ennemies » demanderont la paix ; & l'Univers, auſſi ſurpris d'admiration, qu'il eſt attentif » depuis long-temps aux diſſentions de la France ; s'écriera : *Les Français ſont* » *invincibles !* »

Oui, citoyens, c'eſt un Dieu qui m'a parlé pour vous ; c'eſt actuellement l'auteur qui va vous parler lui-même ; ſongez que je ſuis un eſprit aérien, un arrivant du pays des fous, je peux donc m'entretenir avec vous : oui, comme vous, en diſant des folies, je fais de bonnes choſes ; j'aime comme vous la Patrie & l'Égalité ; je vivrois avec délices ſous un gouvernement vraiment républicain ; mais ce gouvernement, vous le ſavez, veut être régi par des hommes vertueux & déſintéreſſés. Quel eſt le mortel, le génie, qui vous fera ſentir cette vérité ! Eſt-ce toi Héraut-Séchelles ? Sera-tu l'organe de mon vœu ? Examine, ſans frémir, ſi tu le peux, les maux de la France. Vois-tu ces bras arrachés à cette terre fertile ; vois par milliers ces cultivateurs tomber ſur le champ de bataille. Vois nos finances, nos moyens tous épuiſés ; vois la diſſolution entière de la France. Vois ces hommes perfides & altérés de ſang, nous vendre aux Puiſſances ennemies, ne jurant que par la République, & n'attendant que le comble du déſordre, pour proclamer un roi.

Il faut un prompt remède à tant de maux ; il faut que le vœu national ſoit enfin ſolemnellement prononcé, & qu'il n'y ait plus à revenir ſur cette déciſion, afin que les révoltés ni les puiſſances étrangères ne puiſſent plus dire, que la majorité des Français veut une monarchie, ou tel autre gouvernement. Je ne me nomme point encore ; mais ſi je puis ſauver ma Patrie de l'abîme où je la vois prête à tomber, je me nommerai, en m'y précipitant avec elle.

Figura 4 – L'Accordée de Village



Autor: Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)

Data: 1761.

Dimensões: 92 × 117 × 7,7 cm.

Lugar de conservação: *Musée du Louvre*, Paris, França.

Fonte: Collections Louvre. Disponível em: >https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062574<.

Apêndice A: Obra de Olympe de Gouges em ordem cronológica

1784

Mémoire de Madame de Valmont [romance]

Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage [teatro]

Le Mariage inattendu de Chérubin [teatro]

1785

Lucinde et Cardénio, ou le Fou par amour [teatro]

1786

L'Homme Généreux [teatro]

1787

Molière chez Ninon, ou le Siècle des grands hommes [teatro]

Le Philosophe corrigé, ou le Cocu supposé [teatro]

1788

Réflexions sur les Hommes Nègres [texto filosófico/político]

Préface pour les dames, ou le Portrait des Femmes [texto filosófico/político]

Lettre au peuple, ou Projet d'une caisse patriotique, par une Citoyenne [texto político]

Remarques patriotiques, par la citoyenne, auteur de la Lettre au Peuple [texto político]

Bienfaisance ou la Bonne mère [teatro]

Le Couvent, ou les Voeux forcées [teatro]

1789

Le Bonheur Primitif de l'homme, ou les rêveries patriotiques [texto filosófico]

Dialogue allégorique entre la France et la Vérité dédié aux États-Généraux [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Le Cri du sage, par une Femme [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Avis pressant à la Convention, ou Réponse à mes Calomniateurs [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Pour sauver la Patrie, il faut respecter les trois Ordres, c'est le seul moyen de conciliation qui nous reste [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Mes Voeux sont remplis, ou le Don patriotique [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Séance royale. Motion de monseigneur le duc d'Orléans ou les Songes Patriotiques dédiées à monseigneur le duc d'Orléans par Madame de Gouges [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Lettre à Monseigneur le duc d'Orléans [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Action héroïque d'une Française, ou la France sauvée par les Femmes [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Épitre à sa majesté Louis XVI [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Le Contre–poison, avis au citoyens de Versailles [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

1790

Les Comédiens démasqués, ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie Française pour se faire jouer [artigo/prefácio]

Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges, ou les Adieux de Madame de Gouges aux Française et à M. Necker [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Lettre aux Littérateurs français [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Projet sur la formation d'un Tribunal populaire et suprême en matière criminelle [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Les Aristocrates et les Démocrates, ou le Curieux du Champ de Mars [teatro]

1791

La Nécessité du divorce, ou le Divorce [teatro]

Le Tombeau de Mirabeau [teatro]

Mirabeau aux Champs–Élysées [teatro]

Sera–t–il roi ou ne le sera–t–il pas? [texto filosófico/político]

Déclaration des Droits de la femme et de la citoyenne, dédié à la Reine [texto filosófico/político]

1792

L'Esclavage des Noirs [teatro]

Le Bon sens des Français [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

L'Esprit français, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe de divers complots [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Le Bon sens français, ou l'apologie des vrais nobles, dédié aux Jacobins [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Grande Éclipse du Soleil Jacobiniste et de la Lune Feuillante [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Lettres a la Reine, aux Généreux le l'Armée, aux Amis de la Constitution et aux Françaises citoyennes [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

La France sauvée, ou le tyran détrôné [teatro]

La Fierté de l'Innocence; ou le Silence du véritable Patriotisme [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Adresse au don Quichote du Nord [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Les Fantômes de l'opinion publique [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Réponse a la justification de Maximilien Robespierre [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Correspondance de la cour. Comte moral rendu par Olympe de Gouges sur une dénonciation faite contre son civisme aux Jacobins par le sieur Bourdon [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Olympe de Gouges défenseur officieux de Louis Capet [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Mon dernier mot à mes chers amis [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

1793

Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers [teatro]

Testament politique d'Olympe de Gouges [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Les Trois Urnes, ou le Salut de la Patrie [cartaz]

Olympe de Gouges au Tribunal révolutionnaire [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

Une Patriote persécutée à la Convention nationale [artigo/brochura/panfleto/cartaz]

1794 (póstumo)

Le Prélat d'autrefois, ou Sophie et Saint·Elme [teatro]

Apêndice B: Prefácio, personagens e cenas de destaque de *Zamor et Mirza*[410]

Préface

Dans les siècles de l'ignorance les hommes se sont fait la guerre; dans le siècle le plus éclairé, ils veulent se détruire. Quelle est enfin la science, le régime, l'époque, l'âge où les hommes vivront en paix? Les Savants peuvent s'appesantir et se perdre sur ces observations métaphysiques. Pour moi, qui n'ai étudié que les bons principes de la Nature, je ne définis plus l'homme, et mes connaissances sauvages ne m'ont appris à juger des choses que d'après mon âme. Aussi mes productions n'ont-elles que la couleur de l'humanité.

Le voilà enfin, ce Drame que l'avarice et l'ambition ont proscrit, et que les hommes justes approuvent. Sur ces diverses opinions quelle doit être la mienne? Comme Auteur, il m'est permis d'approuver cette production philanthropique; mais comme témoin auriculaire des récits désastreux des maux de l'Amérique, j'abhorrerais mon Ouvrage, si une main invisible n'eût opéré cette révolution à laquelle je n'ai participé en rien que par la prophétie que j'en ai faite.

Cependant on me blâme, on m'accuse sans connaître même l'Esclavage des Noirs, reçu en 1783 à la Comédie Française, imprimé en 1786, et représenté en Décembre 1789. Les Colons, à qui rien ne coûtait pour assouvir leur cruelle ambition, gagnèrent les Comédiens, et l'on assure... que l'interception de ce Drame n'a pas nui à la recette; mais ce n'est point le procès des Comédiens ni des Colons que je veux faire, c'est le mien.

Je me dénonce à la voix publique; me voilà en état d'arrestation: je vais moi-même plaider ma cause devant ce Tribunal auguste, frivole... mais redoutable. C'est au scrutin des consciences que je vais livrer mon procès; c'est à la pluralité des voix que je vais le perdre ou le gagner. L'Auteur, ami de la vérité, l'Auteur qui n'a d'autre intérêt que de rappeler les hommes aux principes bienfaisants de la Nature, qui n'en respecte pas moins les lois, les convenances sociales, est toujours un

[410] Nota ao leitor: neste apêndice, todas as paginações referenciadas remetem à obra seguinte: GOUGES, O. *Zamore et Mirza, ou L'heureux naufrage*: drame indien, en trois actes. Estados Unidos: Independent Publishing Platform, 2017.

mortel estimable, et si ses écrits ne produisent pas tout le bien qu'il s'en était promis, il est à plaindre plus qu'à blâmer.

Il m'est donc important de convaincre le Public et les détracteurs de mon Ouvrage, de la pureté de mes maximes. Cette production peut manquer par le talent, mais non par la morale. C'est à la faveur de cette morale que l'opinion doit revenir sur mon compte.

Quand le Public aura lu ce Drame, conçu dans un temps où il devait paraître un Roman tiré de l'antique féerie, il reconnaîtra qu'il est le tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique. Tel que ce Drame fut approuvé sous le despotisme de la presse, je le donne aujourd'hui sous l'an quatrième de la liberté. Je l'offre au Public comme une pièce authentique et nécessaire à ma justification. Cette production est-elle incendiaire? Non. Présente-t-elle un caractère d'insurrection? Non. A-t-elle un but moral? Oui sans doute. Que me veulent donc ces Colons pour parler de moi avec des termes si peu ménagés? Mais ils sont malheureux, je les plains, et je respecterai leur déplorable sort; je ne me permettrai pas même de leur rappeler leur inhumanité: je me permettrai seulement de leur citer tout ce que j'ai écrit pour leur conserver leurs propriétés et leurs plus chers intérêts: ce Drame en est une preuve.

C'est à vous, actuellement, esclaves, hommes de couleur, à qui je vais parler; j'ai peut-être des droits incontestables pour blâmer votre férocité: cruels, en imitant les tyrants, vous les justifiez.

La plupart de vos Maîtres étaient humains et bienfaisants, et dans votre aveugle rage vous ne distinguez pas les victimes innocentes de vos persécuteurs. Les hommes n'étaient pas nés pour les fers, et vous prouvez qu'ils sont nécessaires. Si la force majeure est de votre côté, pourquoi exercer toutes les fureurs de vos brûlantes contrées? Le poison, le fer, les poignards, l'invention des supplices les plus barbares et les plus atroces ne vous coûtent rien, dit-on. Quelle cruauté! quelle inhumanité! Ah! combien vous faites gémir ceux qui voulaient vous préparer, par des moyens tempérés, un sort plus doux, un sort plus digne d'envie que tous ces avantages illusoires avec lesquels vous ont égarés les auteurs des calamités de la France et de l'Amérique. La tyrannie vous suivra, comme le crime s'est attaché à ces hommes pervers. Rien ne pourra vous accorder entre vous.

Redoutez ma prédiction, vous savez si elle est fondée sur des bases vraies et solides. C'est d'après la raison, d'après la justice divine, que je prononce mes oracles. Je ne me rétracte point: j'abhorre vos Tyrants, vos cruautés me font horreur.

Ah! si mes conseils vont jusqu'à vous, si vous en reconnaissez tout l'avantage, j'ose croire qu'ils calmeront vos esprits indomptés, et vous ramèneront à une concorde indispensable au bien de la Colonie et à vos propres intérêts. Ces intérêts ne consistent que dans l'ordre social, vos droits dans la sagesse de la Loi; cette Loi reconnaît tous les hommes frères; cette Loi auguste que la cupidité avait plongée dans le chaos est enfin sortie des ténèbres. Si le sauvage, l'homme féroce la méconnaît, il est fait pour être chargé de fers et dompté comme les brutes.

Esclaves, gens de couleur, vous qui vivez plus près de la Nature que les Européens, que vos Tyrants, reconnaissez donc ses douces lois, et faites voir qu'une Nation éclairée ne s'est point trompée en vous traitant comme des hommes et vous rendant des droits que vous n'eûtes jamais dans l'Amérique. Pour vous rapprocher de la justice et de l'humanité, rappelez-vous, et ne perdez jamais de vue, que c'est dans le sein de votre Patrie qu'on vous condamne à cette affreuse servitude, et que ce sont vos propres parents qui vous mènent au marché: qu'on va à la chasse des hommes dans vos affreux climats, comme on va ailleurs à la chasse des animaux. La véritable Philosophie de l'homme éclairé le porte à arracher son semblable du sein d'une horrible situation primitive où les hommes non seulement se vendaient, mais où ils se mangeaient encore entr'eux. Le véritable homme ne considère que l'homme. Voilà mes principes, qui diffèrent bien de ces prétendus défenseurs de la Liberté, de ces boutefeux, de ces esprits incendiaires qui prêchent l'égalité, la liberté, avec toute l'autorité et la férocité des Despotes.

L'Amérique, la France, et peut-être l'Univers, devront leur chute à quelques énergumènes que la France a produits, la décadence des Empires et la perte des arts et des sciences. C'est peut-être une funeste vérité. Les hommes ont vieilli, ils paraissent vouloir renaître, et d'après les principes de M. Brissot, la vie animale convient parfaitement à l'homme; j'aime plus que lui la Nature, elle a placé dans mon âme les lois de l'humanité et d'une sage égalité; mais quand je considère cette Nature, je la vois souvent en contradiction avec ses principes, et tout m'y paraît subordonné. Les animaux ont leurs Empires, des Rois, des Chefs, et leur

règne est paisible; une main invisible et bienfaisante semble conduire leur administration.

Je ne suis pas tout-à-fait l'ennemie des principes de M. Brissot, mais je les crois impraticables chez les hommes: avant lui j'ai traité cette matière. J'ai osé, après l'auguste Auteur du Contrat Social, donner le Bonheur Primitif de l'Homme, publié en 1789. C'est un Roman que j'ai fait, et jamais les hommes ne seront assez purs, assez grands pour remonter à ce bonheur primitif, que je n'ai trouvé que dans une heureuse fiction. Ah! s'il était possible qu'ils pussent y arriver, les lois sages et humaines que j'établis dans ce contrat social, rendraient tous les hommes frères, le Soleil ferait le vrai Dieu qu'ils invoqueraient; mais toujours variantes, le Contrat Social, le Bonheur Primitif et l'Ouvrage auguste de M. Brissot seront toujours des chimères, et non une utile instruction. Les imitations de Jean-Jacques sont défigurées dans ce nouveau régime, que seraient donc celles de Mme de Gouges et celles de M. Brissot? Il est aisé, même au plus ignorant, de faire des révolutions sur quelques cahiers de papier; mais, hélas! l'expérience de tous les Peuples, et celle que font les Français, m'apprennent que les plus savants et les plus sages n'établissent pas leurs doctrines sans produire des maux de toutes espèces. Voilà ce que nous offre l'histoire de tous les pays.

Je m'écarte du but de ma Préface, et le temps ne me permet pas de donner un libre cours à des raisons philosophiques. Il s'agissait de justifier l'Esclavage des Noirs, que les odieux Colons avaient proscrit, et présenté comme un ouvrage incendiaire. Que le public juge et prononce, j'attends son arrêt pour ma justification.

Personagens

PERSONNAGES
ZAMOR, Indien instruit.
MIRZA, jeune indienne, amante de Zamor.
M. DE SAINT-FRÉMONT, Gouverneur d'une Isle dans l'Inde.
MME DE SAINT FRÉMONT, son épouse.
VALÈRE, Gentillhomme François, époux de Sophie.
SOPHIE, fille naturelle de M. de Saint-Frémont.
BETZI, Femme de Chambre de Mme de Saint-Frémont.
CAROLINE, Esclave.
UM INDIEN, Intendant des Esclaves de M. de Saint-Frémont.
AZOR, Valet de M. de Saint-Frémont.
M. DE BELFORT, Major de la Garnison.
UN JUGE.
UN DOMESTIQUE de M. de Saint-Frémont.
UN VIELLARD INDIEN.
PLUSIEURS HABITANTS INDIENS des deux sexes, et Esclaves.
GRENADIERS ET SOLDATS FRANÇOIS.

La Scène se passe, au premier Acte, dans une Ile déserte ; au second, dans une grande Ville des Indes, voisine de cette Île, et au troisième, dans une Habitation proche cette ville.

Cenas de destaque

Primeiro ato: ambientação

Le Théâtre représente le rivage d'une Ile déserte, bordée et environnée de rochers escarpés, à travers lesquels on aperçoit la pleine mer dans le lointain. Sur un des côtés en avant est l'ouverture d'une cabane entourée d'arbres fruitiers du climat : l'autre côté est rempli par l'entrée d'une forêt qui paraît impénétrable. Au moment où le rideau se lève, une tempête agite les flots : on voit un navire qui vient se briser sur la côte. Les vents s'apaisent et la mer se calme peu à peu.

Cena um: introdução da trama e apresentação dos protagonistas

ZAMOR : Dissipe tes frayeurs, ma chère Mirza ; ce vaisseau n'est point envoyé par nos persécuteurs : autant que je puis en juger il est Français. Hélas ! il vient de se briser sur ces côtes, personne de l'équipage ne s'est sauvé.
MIRZA : Zamor, je ne crains que pour toi ; le supplice n'a rien qui m'effraie ; je bénirai mon sort si nous terminons nos jours ensemble.
ZAMOR : O ma Mirza ! Que tu m'attendris !
MIRZA : Hélas ! qu'as-tu fait ? mon amour t'a rendu coupable. Sans la malheureuse Mirza tu n'aurais jamais fui le meilleur de tous les Maîtres, et tu n'aurais pas tué son homme de confiance.
ZAMOR : Le barbare ! il t'aima, et ce fut pour devenir ton tyran. L'amour le rendit féroce. Le tigre osa me charger du châtiment qu'il t'infligeait pour n'avoir pas voulu répondre à sa passion effrénée. L'éducation que notre Gouverneur m'avait fait donner ajoutait à la sensibilité de mes
mœurs sauvages, et me rendait encore plus insupportable le despotisme affreux qui me commandait ton supplice.
MIRZA : Il fallait me laisser mourir ; tu serais auprès de notre Gouverneur qui te chérit comme son enfant. J'ai causé tes malheurs et les siens.
ZAMOR : Moi, te laisser périr ! ah ! Dieux ! Eh ! pourquoi me rappeler les vertus et les bontés de ce respectable Maître ? J'ai fait mon devoir auprès de lui : j'ai payé ses bienfaits, plutôt par la tendresse d'un fils, que par le dévouement d'un esclave. Il me croit coupable, et voilà ce qui rend mon tourment plus affreux. Il ne sait point quel monstre il avait honoré de sa confiance. J'ai sauvé mes semblables de sa tyrannie ; mais, ma chère Mirza, perdons un souvenir trop cher et trop funeste : nous n'avons plus de protecteurs que la Nature. Mère bienfaisante ! tu connais notre innocence. Non, tu ne nous abandonneras pas, et ces lieux déserts nous cacheront à tous les yeux.
MIRZA : Le peu que je sais, je te le dois, Zamor ; mais dis-moi pourquoi les Européens et les habitants ont-ils tant d'avantage sur

nous, pauvres esclaves ? Ils sont cependant faits comme nous : nous sommes des hommes comme eux : pourquoi donc une si grande différence de leur espèce à la nôtre ?
ZAMOR : Cette différence est bien peu de chose ; elle n'existe que dans la couleur ; mais les avantages qu'ils ont sur nous sont immenses. L'art les a mis au-dessus de la Nature : l'instruction en a fait des Dieux, et nous ne sommes que des hommes. Ils se servent de nous dans ces climats comme il se servent des animaux dans les leurs. Ils sont venus dans ces contrées, se sont emparés des terres, des fortunes des Naturels des Îles, et ces fiers ravisseurs des propriétés d'un peuple doux et paisible dans ses foyers, firent couler tout le sang de ses nobles victimes, se partagèrent entr'eux ses dépouilles sanglantes, et nous ont faits esclaves pour récompense des richesses qu'ils ont ravies, et que nous leur conservons. Ce sont ces propres champs qu'ils moissonnent, semés de cadavres d'Habitants, et ces moissons sont actuellement arrosées de nos sueurs et de nos larmes. La plupart de ces maîtres barbares nous traitent avec une cruauté qui fait frémir la Nature. Notre espèce trop malheureuse s'est habituée à ces châtiments. Ils se gardent bien de nous instruire. Si nos yeux venaient à s'ouvrir, nous aurions horreur de l'état où ils nous ont réduits, et nous pourrions secouer un joug aussi cruel que honteux ; mais est-il en notre pouvoir de changer notre sort ? L'homme avili par l'esclavage a perdu toute son énergie, et les plus abrutis d'entre nous font les moins malheureux. J'ai témoigné toujours le même zèle à mon maître ; mais je me suis bien gardé de faire connaître ma façon de penser à mes camarades. Dieu ! détourne le présage qui menace encore ce climat, amollis le cœur de nos Tyrants, et rends à l'homme le droit qu'il a perdu dans le sein même de la Nature.[411]
MIRZA : Que nous sommes à plaindre !
ZAMOR : Peut-être avant peu notre sort va changer. Une morale douce et consolante a fait tomber en Europe le voile de l'erreur. Les hommes éclairés jettent sur nous des regards attendris : nous leur devrons le retour de cette précieuse liberté, le premier trésor de l'homme, et dont des ravisseurs cruels nous ont privés depuis si longtemps.
MIRZA : Je serais bien contente d'être aussi instruite que toi; mais je ne sais que t'aimer.
ZAMOR : Ta naïveté me charme ; c'est l'empreinte de la Nature. Je te quitte un moment. Va cueillir des fruits. Je vais faire un tour au bas de la côte pour y rassembler les débris de ce naufrage. Mais, que vois-je ! une femme qui lutte contre les flots ! Ah ! Mirza, je vole à son secours. L'excès du malheur doit-il dispenser d'être humain ? (Il descend du côté du rocher).[412]

[411] p. 11-12.
[412] p. 12-13.

Cena cinco: encontro dos protagonistas com os franceses naufragados

> **ZAMOR,** entrant du côté du rocher, et portant sur ses bras Sophie qui paraît évanouie, est vêtue d'une robe blanche à la lévite, avec une ceinture et les cheveux épars. : Reprenez vos forces, Madame, je ne suis qu'un esclave Indien, mais je vous donnerai du secours.
> **SOPHIE,** d'une voix expirante : Qui que vous soyez, laissez-moi. Votre pitié m'est plus cruelle que les flots. J'ai perdu ce que j'avais de plus cher. La vie m'est odieuse. O Valère ! O mon époux ! Qu'es-tu devenu?
> **SOPHIE,** d'une voix expirante : Qui que vous soyez, laissez-moi. Votre pitié m'est plus cruelle que les flots. J'ai perdu ce que j'avais de plus cher. La vie m'est odieuse. O Valère ! O mon époux ! qu'es-tu devenu ?
> **VALÈRE :** Quelle voix se fait entendre ? Sophie !
> **SOPHIE,** l'aperçoit. : Que vois-je. . . C'est lui !
> **VALÈRE,** se levant et tombant aux pieds de Sophie : Grand Dieu ! vous me rendez ma Sophie ! O chère épouse ! objet de mes larmes et de ma tendresse ! Je succombe à ma douleur et à ma joie.
> **SOPHIE :** Providence divine ! tu m'as sauvée ! achève ton ouvrage, et rends moi mon père.[413]

Cena sete: apresentação do ponto de vista filosófico a ser defendido

> **MIRZA,** à Sophie : Je vous aime bien, quoique vous ne soyez pas esclave. Venez, j'aurai soin de vous. Donnez-moi votre bras. Ah ! la jolie main, quelle différence avec la mienne ! Asseyons-nous ici. (Avec gaieté) Que je suis contente d'être avec vous ! Vous êtes aussi belle que la femme de notre Gouverneur.
> **SOPHIE :** Oui ? vous avez donc un Gouverneur dans cette Ile ?
> **VALÈRE :** Il me semble que vous nous avez dit que vous l'habitiez seule?
> **MIRZA**, avec franchise : Oh ! c'est bien vrai, et Zamor ne vous a point trompés. Je vous ai parlé du Gouverneur de la Colonie, qui n'habite pas avec nous. (A part) Il faut prendre garde à ce que je vais dire ; car s'il savait que Zamor a tué un blanc, il ne voudrait pas rester avec nous.
> **MIRZA :** Vous vous moquez, je ne suis pas cependant la plus jolie ; mais, dites-moi, les Françaises sont-elles toutes aussi belles que vous ? Elles doivent l'être, car les Français sont tous bons, et vous n'êtes pas esclaves.
> **VALÈRE :** Non, les Français voient avec horreur l'esclavage. Plus libres un jour ils s'occuperont d'adoucir votre sort.
> **MIRZA**, avec surprise : Plus libres un jour, comment, est-ce que vous ne l'êtes pas ?

[413] p. 14-15.

VALÈRE : Nous sommes libres en apparence, mais nos fers n'en sont que plus pesants. Depuis plusieurs siècles les Français gémissent sous le despotisme des Ministres et des Courtisans. Le pouvoir d'un seul Maître est dans les mains de mille Tyrants qui foulent son Peuple. Ce Peuple un jour brisera ses fers, et reprenant tous ses droits écrits dans les lois de la Nature, apprendra à ces Tyrants ce que peut l'union d'un peuple trop longtemps opprimé, et éclairé par une saine philosophie.
MIRZA : Oh ! bon Dieu ! Il y a donc partout des hommes méchants ![414]

Segundo ato : ambientação

Le Théâtre change et représente un Salon de Compagnie meublé à l'Indienne.

Cena dois: Zamor e Mirza são presos, a problemática do direito à defesa é apresentada

CORALINE, en courant : O mes chers camarades ! quelle mauvaise nouvelle je viens vous apprendre ! On assure qu'on a entendu le canon et que Zamor et Mirza sont pris.
AZOR : Allons donc, cela n'est pas possible, Coraline.
BETZI : Grand Dieu !
CORALINE : J'étais sur le port au moment qu'on annonçait cette malheureuse nouvelle. Plusieurs Colons attendaient avec impatience un navire qu'on découvrait dans le lointain. Il est enfin entré au port, et aussitôt tous les habitants l'ont entouré, et moi, toute tremblante, je me suis enfuie. Pauvre Mirza ! malheureux Zamor ! nos tyrants ne leur feront pas grâce.
AZOR : Oh ! je t'en réponds bien ; ils seront bientôt morts.
BETZI : Sans être entendus ? sans être jugés ?
CORALINE : Jugés ! il nous est défendu d'être innocents et de nous justifier.
AZOR : Quelle générosité ! et on nous vend par-dessus au marché comme des bœufs.
BETZI : Un commerce d'hommes ! O Ciel ! l'humanité répugne.
AZOR : C'est bien vrai, mon père et moi avons été achetés à la Côte de Guinée.
CORALINE : Bon, bon, mon pauvre Azor, va, quelque soit notre déplorable sort, j'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, et peut-être avant peu...
AZOR : Eh bien ! qu'est-ce que nous verrons ? Serons-nous maîtres à notre tour ?

[414] p. 17.

CORALINE : Peut-être ; mais non, nous serions trop méchants. Tiens, pour être bon, il ne faut être ni maître ni esclave.
AZOR : Ni maître, ni esclave ; oh ! oh ! et que veux-tu donc que nous soyons ? Sais-tu, Coraline, que tu ne sais plus ce que tu dis, quoique nos camarades assurent que tu en sais plus que nous ?
CORALINE : Va, va, mon pauvre garçon, si tu savais ce que je sais ! J'ai lu dans un certain Livre, que pour être heureux il ne fallait qu'être libre et bon cultivateur. Il ne nous manque que la liberté, qu'on nous la donne, et tu verras qu'il n'y aura plus ni maîtres ni esclaves.
AZOR : Je ne t'entends pas.
BETZI : Ni moi non plus.
(...)

Terceiro ato: ambientação

Le Théâtre représente un lieu sauvage où l'on voit deux collines en pointes, et bordées de touffes d'arbrisseaux qui s'étendent à perte de vue. Sur un des côtés est un rocher escarpé, dont le sommet est une plate-forme, et dont la base est perpendiculaire sur le bord de l'avant-scène. On y monte du côté d'une des collines, de manière que les Spectateurs y peuvent voir arriver tous les Personnages. On voit deçà et delà quelques cabanes de Nègres éparses.

Cena nove: ponto máximo do impasse ético de M. de Saint-Frémont e indícios de esclarecimento de que Sophie é sua filha

M. DE SAINT-FRÉMONT : Que ce Français m'afflige ! ses regrets en faveur de ces infortunés augmentent les miens. Il faut donc qu'ils meurent, et malgré mon penchant à la clémence... (Avec réflexion.) Zamor a sauvé cette étrangère ; elle est Française, et si j'en crois son époux, elle cherche un parent qui habite ce climat. Aurait-il craint de s'expliquer ? Sa douleur, ses recherches, ses malheurs... Infortunée, si c'était... où la nature va-t-elle m'égarer ! Et pourquoi m'en étonner ! L'aventure de cette Etrangère a tant de rapport avec celle de ma fille... et mon cœur ulcéré voudrait la retrouver en elle. C'est le sort des malheureux de se bercer d'espérance, et de trouver de la consolation dans les moindres rapports.
LE JUGE : Monsieur le Major, faites avancer vos Soldats. (A l'Indien) Monsieur le Commandeur, conduisez les Esclaves, et faites les ranger suivant l'usage.
(L'Indien sort avec les Esclaves armés, tandis qu'une troupe d'autres viennent se jeter aux pieds de M. de Saint-Frémont.)

Cena doze: chegada de Mme. De Saint-Frémont e impedimento do cumprimento da pena de morte de Zamor e Mirza

MME DE SAINT-FRÉMONT : Arrêtez, Esclaves, et respectez la femme de votre Gouverneur. (A son époux) Grâce, mon ami, grâce !

Cena treze: esclarecimento de M. de Saint-Frémont, cancelamento do ato trágico e resolução da peça com um balé

SOPHIE, à Valère : Tu me retiens en vain. Je veux absolument les voir. Cruel ! tu m'as trompée. (A Mme de Saint-Frémont) Ah ! Madame, mes forces m'abandonnent. (Elle tombe dans les bras des Esclaves.)
MME DE SAINT-FRÉMONT, à son mari : Mon ami, vous voyez le désespoir de cette Française ; pourriez-vous n'en être pas touché ?
SOPHIE, revenant à elle, et se jetant aux pieds de M. de Saint-Frémont : Ah Monsieur ! Je meurs de douleur à vos pieds si vous ne m'accordez leur grâce. Elle est dans votre cœur et dépend de votre pouvoir. Ah ! si je ne puis l'obtenir, que m'importe ma vie ! Nous avons tout perdu. Privée d'un père depuis l'âge de cinq ans, je mettais ma consolation à sauver deux victimes qui vous sont chères.
M. DE SAINT-FRÉMONT, à part, dans la plus vive agitation : Quel souvenir... quels traits... quelle époque... son âge... Quel trouble s'élève dans mon âme. (A Sophie) Ah Madame ! répondez à mon empressement, puis-je vous demander les noms de ceux qui vous ont donné le jour ?
SOPHIE, s'appuyant sur Valère : Hélas !
VALÈRE : O ma chère Sophie !
M. DE SAINT-FRÉMONT, plus vivement : Sophie... (A part) Elle fut nommée Sophie. (Haut) Quel nom avez-vous prononcé...Parlez, répondez-moi, de grâce, Madame, quelle fut votre mère ?
SOPHIE, à part : Quel trouble l'agite, plus je l'examine... (Haut) La malheureuse Clarisse de Saint-Fort fut ma mère.
M. DE SAINT-FRÉMONT : Ah ! ma fille, reconnais-moi. La nature ne m'a point trompé. Reconnais la voix d'un père trop longtemps séparé de toi et de ta mère.
SOPHIE : Ah ! mon père ! je me meurs. (Elle tombe dans les bras des Soldats.)
M. DE SAINT-FRÉMONT : O ma fille ! ô mon sang !
SOPHIE : Qu'ai-je entendu ? Oui, oui c'est lui...Ses traits sont restés gravés dans mon âme...Quel bonheur me fait retrouver dans vos bras ! Je ne puis vous rendre tous les sentiments qui m'agitent. Mais ces malheureux, ô mon père, leur sort est dans vos mains. Sans leur secours votre fille périssait. Accordez à la nature la première grâce qu'elle vous demande. Habitants, Esclaves,

tombez aux genoux du plus généreux des hommes ; c'est aux pieds de la vertu qu'on trouve la clémence. (Tous se mettent à genoux, excepté le Juge et les Soldats.)
LES ESCLAVES : Monseigneur !
LES HABITANTS : Monsieur le Gouverneur !
M. DE SAINT-FRÉMONT : Qu'exigez-vous de moi ?
TOUS : Leur grâce.
M. DE SAINT-FRÉMONT, attendri : Mes enfants, mon épouse, mes amis, je vous l'accorde.
TOUS : Quel bonheur ! (Les Grenadiers et Soldats fléchissent le genou, et se remettent tout de suite.)
LE MAJOR : Braves guerriers, ne rougissez point de ce mouvement de sensibilité ; il épure le courage et ne l'avilit pas.
MIRZA : Grand Dieu ! vous changez notre malheureux sort ; vous comblez notre félicité ; votre justice ne cesse jamais de se manifester.
M. DE SAINT-FRÉMONT : Mes amis, je vous donne votre liberté, et j'aurai soin de votre fortune.
ZAMOR : Non, mon maître ; gardez vos bienfaits. Le plus précieux à notre cœur est de nous laisser vivre auprès de vous et de tout ce que vous avez de plus cher.
M. DE SAINT-FRÉMONT : Quoi ! je retrouve ma fille ! je la serre dans mes bras. Un sort cruel a donc fini de me poursuivre. O ma chère Sophie ! que je crains d'apprendre le sort cruel de votre mère.
SOPHIE : Hélas ! ma pauvre mère n'est plus! mais, mon père, qu'il m'est doux de vous voir. (A Valère) Cher Valère !
VALÈRE : Je partage ta félicité.
MME DE SAINT-FRÉMONT : Ma fille, ne voyez en moi qu'une tendre mère. Votre père connaît mes intentions, et vous les apprendrez bientôt vous-même. Ne nous occupons plus que du mariage de Zamor et de Mirza.
MIRZA : Nous allons vivre pour nous aimer. Nous serons toujours heureux, toujours, toujours.
ZAMOR : Oui, ma chère Mirza ; oui, nous serons toujours heureux.
M. DE SAINT-FRÉMONT : Mes amis, je viens de vous accorder votre grâce. Que ne puis-je de même donner la liberté à tous vos semblables, ou du moins adoucir leur sort ! Esclaves, écoutez moi ; si jamais on change votre destinée, ne perdez point de vue l'amour du bien public, qui jusqu'à présent vous fut étranger. Sachez que l'homme, dans sa liberté, a besoin encore d'être soumis à des lois sages et humaines, et sans vous porter à des excès répréhensibles, espérez tout d'un Gouvernement éclairé et bienfaisant. Allons, mes amis, mes enfants, qu'une fête générale soit l'heureux présage de cette douce liberté.

Fim da peça.