

A cena e o conceito: teatro e moral no Século das Luzes (uma homenagem a Vinicius de Figueiredo)

[The scene and the concept: theatre and morality in the Enlightenment (paying homage to Vinicius de Figueiredo)]

Kamila Babiuki¹

Universidade Estadual de Ponta Grossa (Ponta Grossa, Brasil)

Rafael de Araújo e Viana Leite²

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Ponta Grossa, Brasil)

DOI: 10.5380/sk.v23i3.101894

Abstract

This essay investigates the relation between theater, painting, and philosophical reflection in the 18th-century France, analyzing theatre as a moral instrument. Based on the Enlightenment ideology that associated dramatic art with education and entertainment, the text explores how playwright-philosophers such as Voltaire and Diderot conceived the stage as a school of manners, capable of perfecting the reasoning and sensitivity of the spectator. The analysis also highlights the tension of this project, from Rousseau's criticism to the limitations imposed by the public taste and rules of decorum. The text proposes how the theatremania of the period transformed the stage into a privileged space for ethical debate and the staging of human passions. This reflection is a tribute to the legacy of Professor Vinicius de Figueiredo.

Keywords: philosophy; theatre; dramatic poetry; morality; French Enlightenment; philosophes.

1 Professora Colaboradora na Universidade Federal de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: k. babiuki@gmail. com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3917-339X>

2 Professor Adjunto na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: rafael_vianaleite@hotmail. com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1676-6428>

Este ensaio³ reflete alguns anos de estudos realizados com Vinicius de Figueiredo, sobretudo no período de preparação da obra *A paixão da igualdade* (2021). Os temas aqui tratados são constantemente atravessados pelas reflexões de Vinicius, que tivemos a honra de acompanhar desde os primeiros cursos ofertados a respeito dos temas que compõem sua última obra até a sua publicação. Em sala de aula, Vinicius testava suas hipóteses em um diálogo cerrado com as pessoas presentes, cujas intuições e problematizações eram acolhidas com bastante atenção e interesse. Vinicius conseguia, como poucos, criar a sensação de que os estudantes que seguiam seus cursos estavam, ao longo das aulas, efetivamente contribuindo com o processo de composição da reflexão que culmina em *A paixão da igualdade*. Essa sensação era reforçada pelas reiteradas perguntas e pedidos de confirmação em relação à pertinência de determinada ideia que estava sendo explorada no momento. Os estudantes se viam convidados a analisar imagens, mobilizando conceitos e apreensões individuais em uma interlocução dinâmica, fazendo com que saíssem da aula com a impressão de terem feito algo de realmente grandioso. Essa ilusão, por assim dizer, era resultado da generosidade intelectual de Vinicius, sempre atento e receptivo a seus alunos e colegas.

O horizonte de investigação do livro *A Paixão da igualdade* (2021) é delineado pela genealogia do indivíduo moral moderno. Essa genealogia busca descrever o declínio do herói clássico e o surgimento de um indivíduo como que nivelado, cuja igualdade deixa de ser teológica para adquirir um estatuto histórico e sensível. Nesse contexto, o teatro, tratado aqui, tem uma relevância fundamental, na medida em que encena o movimento pelo qual a moral se torna pública e compartilhada. Tudo se passa como se a transformação moral identificada por Vinicius de Figueiredo em autores como Pascal, Diderot e Rousseau acontecesse no plano estético pelo teatro francês setecentista.

Ser escritor já é bastante, mas ser um escritor útil, influenciar os costumes de seus concidadãos, purificá-los com a chama da moral, é alcançar os mais belos privilégios da natureza humana. A poesia dramática [teatro] apresenta o homem para o homem, ensina-nos a tratar com nossos semelhantes, acelera a marcha de nossas ideias, aperfeiçoa nossa razão e a nossa sensibilidade, faz-nos enrubescer, nos ajuda a levantar-nos dos nossos erros. É nesse quadro que podemos nos curar das pequenezas e dos extravios do amor-próprio. E esse censor tão amável fala tão secretamente que podemos ser corrigidos sem que o olho de outrem seja visivelmente afetado pela mudança. Sinto uma verdadeira alegria vendo a poesia dramática, a mais sedutora e a mais engenhosa das artes de imitação, universalmente disseminada, universalmente estimada. É a mais preciosa herança deixada pelos antigos
(Mercier, 1773, p. 1-2, tradução nossa).

A epígrafe tirada da obra de Louis-Sébastien Mercier, intitulada *Sobre o teatro ou novo ensaio sobre a arte dramática*, ajuda a evidenciar em quais termos foi atribuído ao teatro um papel moral-civilizador e, conseqüentemente, como essa arte e a filosofia se ligaram de modo estreito no Século das Luzes. Atentemo-nos para termos como ‘útil’, ‘razão’ e ‘sensibilidade’. O dramaturgo serve estrategicamente à sociedade da qual faz parte porque busca purificar as pessoas com a chama da moral. A pretensão é a de instruir, mas isso não deve ser confundido com tutelar, pois o escritor age sem exercer constrição, mas fornece exemplos, isto é, apresenta o homem para o homem. Trata-se então de uma moral aplicada, responsável por abrir duas frentes de atuação, aperfeiçoando tanto a razão quanto a sensibilidade do espectador.

³ Uma versão deste texto compõe a apresentação da *Antologia filosófica de poesia dramática*, no prelo, a ser publicada pela Editora UFPR.

Vinicius de Figueiredo, na obra *A Paixão da igualdade*, explicita como a reflexão moral operada no Século XVIII não é tomada como fruto de uma reflexão pura e desapaixonada. De outro modo, o que temos é uma dinâmica das paixões responsável pela modificação do curso da ação individual. Ora, o teatro se movimenta exatamente nesse registro: ele não oferece um tratado abstrato sobre a virtude, mas coloca ações virtuosas em cena, faz com que paixões se choquem em disputas humanas, convidando assim o espectador a uma reflexão associada à comoção tendo em vista suas próprias paixões. A lição, nesse caso, não é apreendida apenas pela razão, mas é resultado de uma comoção e autorreconhecimento. Trata-se, então, de mostrar, através do espaço teatral e dos debates em torno dele, como a encenação das paixões precedeu e modelou a conceitualização filosófica da igualdade moral, articulando estética, moral e história social.

O teatro era considerado uma espécie de censor que ridiculariza o vício, ao mesmo tempo em que atuava como um instrutor capaz de revelar o caminho para a virtude por meio de seu elogio. Tudo se passa como se estivessemos diante de uma escola de costumes cujo objetivo é ajudar a emancipar as pessoas dos poderes arbitrários que serviam como tutela moral, seja de ordem temporal, seja religiosa. Isso se passa ao explicitar tensões ideológicas, apresentar ações virtuosas e um quadro esclarecedor quanto às consequências negativas do desequilíbrio das paixões humanas. O resultado esperado é o de fornecer um precioso conhecimento por meio da sensibilidade dos desvarios do ciúme abusivo ou da temeridade de uma ousadia petulante. Assim, as lições são dadas sem exatamente constranger, pois não somos (nós, os espectadores) expostos ao ridículo, humilhados pelo escárnio público, seríamos, pelo contrário, corrigidos sem ninguém notar esse processo.

Nossos vícios seriam, no limite, desmascarados e enfraquecidos somente para nós mesmos. Desde Aristóteles, na *Poética*, a tragédia teria como ambição elevar a alma do público com seus temas grandiosos e ações importantes que colocavam em cena, por exemplo, a queda ou preservação de um trono, os anseios ou as dificuldades de um general. Quanto à comédia, mais popular nos temas e personagens retratados, ela ajudaria a polir os costumes ao ridicularizar os vícios, como a misantropia e a avareza.

Na esteira do que defende Vinicius de Figueiredo em *A paixão da igualdade* (2021), podemos afirmar que a reflexão comovente despertada na cena teatral, mais especificamente da comédia, conforme as características acima, é uma reflexão genuinamente filosófica:

uma reflexão pura, isto é, completamente depurada do elemento passional, poderia até ser objetiva (como, por exemplo, o conhecimento fisiológico do ser humano), mas não conteria nenhum alcance prático ou moral, uma vez que a moralidade passa justamente pelo agente intervir na sua história individual, modificando seu curso de acordo com o grau de penetração de sua reflexão na dinâmica passional (Figueiredo, 2021, p. 99).

É consensual, ainda segundo Aristóteles, afirmar que a poesia dramática é uma arte de imitação, porém as coisas se complicam quando perguntamos aos textos do século XVIII o que exatamente se deve imitar. Normalmente, a resposta é “a natureza”, mas que natureza é essa? Eis uma questão capaz de permitir mais de uma resposta caso leiamos Voltaire ou Diderot e que é, diga-se de passagem, essencial para quem deseja desbravar esse tema.

Para o momento, interessa destacar que a tragédia, a comédia ou mesmo o drama recaem, como afirmou Aristóteles no capítulo I da *Poética*, na imitação de ações humanas, ou seja, trata-se da representação de pessoas em ação (Aristóteles, 2018, p. 39). Essa é a definição encontrada em textos importantes do século XVIII. Voltaire, no *Discurso sobre a tragédia*, afirma que “O teatro, seja trágico, seja cômico, é a pintura viva das paixões humanas” (Voltaire, 1817, p. 301) enquanto Rousseau, na *Carta a d’Alembert*, afirma que “A cena, em geral, é um quadro das paixões humanas” (Rousseau, 1967, p. 68-69). O verbete “Drama” da *Enciclopédia*, apresenta a mesma perspectiva por um viés etimológico quando nos mostra que essa palavra é tirada do

grego e significa ação. Os latinos, por sua vez, traduziram-na por ‘actus’ (Mallet, 1755, p. 105).⁴ Voltamos assim para a definição inicial, a saber, as peças de teatro são ações ou imitações de um acontecimento, protagonizadas por pessoas. Caso aceitemos que uma das acepções possíveis da investigação moral é o estudo da arte de viver, ou seja, a reflexão sobre as ações e motivações humanas, tendo como horizonte conceitual noções como a de felicidade, virtude e vício, o teatro pode ser compreendido, e efetivamente o foi, como a atualização performática desse braço da filosofia.

No século XVIII, o dramaturgo era visto como um moralista, não em sua acepção negativa, comum atualmente, aquela da pessoa que interfere, no mais das vezes inapropriadamente, na vida dos outros, porém no sentido de refletir sobre o comportamento humano, as paixões e as condições a partir das quais agimos. Como vimos, para Mercier o objetivo de uma peça era apresentar o homem ao homem, fazer com que conhecêssemos a nós mesmos em uma espécie de reatualização da frase tão cara a Sócrates, gravada na entrada do templo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”.

Ao definirmos o termo ‘teatro’ entramos, portanto, no cerne da investigação ética e, conforme Diderot, em seu *Discurso sobre a poesia dramática*, a arte teatral é estratégica para a reflexão moral: “por vezes, considere que se discutiria no teatro os pontos mais importantes da moral, e isso sem prejudicar o desenrolar violento e rápido da ação dramática” (Diderot, 2005, p. 173).⁵ Alia-se a uma boa execução teatral, toque eminentemente artístico, o debate moralizante qualificado, pretensão filosófica cujo objetivo é purificar os costumes através do conhecimento das paixões. Figueiredo chama atenção para um ponto semelhante. Ao escrever sobre os princípios da pintura preconizados por Diderot, sublinha como, “para Diderot, o pintor, ao invés de contentar-se em promover a ilusão da realidade (a ilusão dos sentidos), deva dar o que pensar. A ilusão de realidade deve transportar-nos para uma realidade moral” (Figueiredo, 2021, p. 216). Se no trecho citado, o autor se refere à pintura, os princípios gerais da pintura e do teatro são intercambiáveis para Diderot.⁶

O século XVIII, principalmente durante sua segunda metade, encontrou na ribalta um entretenimento fundamental, mas também um problema filosófico de grande magnitude e um ambiente propício para a veiculação de teses filosóficas. Efetivamente, nesse período a atmosfera intelectual francesa estava em meio ao que se chama comumente de ‘teatromania’. A instituição teatral e o espaço onde ela se encerrava eram uma espécie de tribuna na qual a nascente opinião pública deu seus primeiros passos. Devemos lembrar que em meio ao absolutismo da França setecentista, o *Ancien Régime*, não havia assembleias onde se informar e se manifestar politicamente de modo livre, não havia uma imprensa totalmente independente, encarregada de disseminar informações importantes para a sociedade e, além disso, as reuniões de ordem política que contestassem o poder vigente, religioso ou político, poderiam ser severamente reprimidas. O ambiente teatral com sua efervescência serviu para os filósofos explicitarem parte de suas posições. Os inimigos da filosofia, também eles, empregaram essa arte para desferir seus golpes, haja vista a sátira chamada *Os filósofos*, de Palissot, peça causadora de muita polêmica por colocar em cena personagens inspirados em Diderot, Helvétius e Rousseau com o objetivo de ridicularizá-los.

O teatro foi solicitado pela filosofia e por seus inimigos, entre outras razões, por sua

4 As citações de verbetes da Enciclopédia retiradas de volumes publicados no século XVIII foram acessadas a partir da plataforma ENCCRE, disponível no endereço eletrônico: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>.

5 Fontenelle também propõe uma ideia muito semelhante a essa. Ele afirma, nas *Réflexions sur le poétique*, “Parece-me, porém, que a maior utilidade do teatro é de tornar a virtude amável aos homens, de acostumá-los a se interessarem por ela [...]” (Fontelle, 1790, p. 144, tradução nossa). Mais adiante, afirma ainda: “A mais bela lição que a tragédia possa dar aos homens é de ensinar-lhes que a virtude, embora durante muito tempo golpeada e perseguida permanece, no fim, vitoriosa” (Fontenelle, 1790, p. 148, tradução nossa).

6 Referimo-nos aqui à chamada “teoria dos quadros”, segundo a qual cada cena teatral corresponde a um quadro completo. Sobre a teoria dos quadros, cf. “A poética do quadro (sobre *O Filho Natural*, de Diderot)”, de Franklin de Matos (2001, p. 48-65).

capacidade de alcance ser muito maior que a do livro. Isso se dava sobretudo por três motivos. Primeiramente, por não exigir alfabetização do público, ampliando assim seu campo de ação; em segundo lugar, porque a tiragem média de uma obra na França do século XVIII não conseguia concorrer com o número anual de espectadores dos três teatros oficiais de Paris: a Comédia francesa, a Comédia italiana e a Ópera;⁷ e em terceiro lugar, ponto que se alinha particularmente à tese central de *A Paixão da Igualdade*, porque a representação dos atores, contando com modulações de voz, expressões e atitudes, enfim, os recursos de uma peça teatral, conseguem abalar nossas emoções de modo mais enfático, nos impactam mais facilmente do que letras pretas estampadas em páginas brancas. O resultado é a maior capacidade de comoção e, conseqüentemente, persuasão do público por meio de uma peça quando comparada a um Tratado de moral, eminentemente teórico, e apelando sobretudo à razão. Convém mencionar aqui que a “expressão facial foi tradicionalmente concebida como índice adequado da alma” (Figueiredo, 2021, p. 129), de modo que a performance teatral apresentava com mais propriedade as profundezas da alma. Essa perspectiva indica que uma expressão ou um gesto podem ser mais eficazes na transmissão de ideias morais do que tratados complexos.

Estética e moral unem-se em um projeto filosófico-literário segundo o qual as artes aprimoram nossa conduta e ajudam a regular nossa vontade. Não é o caso, todavia, de retratar uma virtude austera, de ordem essencialmente abstrata, fora do alcance das pessoas comuns, isto é, aquelas que não são mestres estoicos. Trata-se antes de estimular todos a amar e aceitar uma virtude humanamente viável, ligada ao julgamento cuidadoso, ao bom senso, à socialidade, surgida mesmo do interior das paixões.

Façamos algumas explicações para montar um quadro histórico capaz de esclarecer pontos estratégicos do universo teatral setecentista. Os teatros oficiais, isto é, aqueles que contavam com o apoio financeiro do rei, eram a Comédia francesa, a Comédia italiana e a Ópera. Os três estavam inseridos em um regime de privilégio e detinham o monopólio de um tipo preciso de espetáculo. Isso significa que a Comédia francesa era o único teatro ao qual era permitida formalmente a representação falada dos grandes gêneros, a saber, a tragédia e a comédia. A Ópera, por sua vez, estabelecida no interior do Palácio real, dominava o teatro cantado, o gênero lírico. A Comédia italiana tinha privilégio sobre as encenações não faladas que contavam com representações gestuais e visuais por excelência. O teatro era, portanto, uma instituição que atraía a atenção de filósofos, antifilósofos, mas também do poder vigente, estando, desse modo, sob os olhares atentos da censura.

Havia outras formas de espetáculo, como os teatros particulares, os quais não envolviam financiamento real e contavam com um público mais restrito, além de espetáculos como os da feira, ou seja, apresentação de acrobatas, saltimbancos e malabaristas, onde também seria possível ver demonstrações com autômatos, motivo de admiração entre os passantes, marionetes, animais treinados, dança com espadas, peças burlescas, paródias de peças famosas ou representações obscenas no chamado *Pont neuf*, às margens do rio Sena.

Em dia de espetáculo na Comédia francesa, o público se reunia para a apresentação de duas peças, uma comédia e uma tragédia, cujo início se dava por volta das 17 horas.⁸ Chegado o momento de dar início à representação, o responsável por avisar atores, funcionários que ajudavam na organização da cena e o público a respeito do começo do espetáculo batia por três vezes com um bastão no piso do palco, antes que as cortinas fossem abertas. Provavelmente seria possível ouvir, de algum funcionário, gritos de: “*place au théâtre!*”, “*aos seus lugares!*”, apelo ao qual as pessoas respondiam dirigindo-se, mais ou menos prontamente, seja para o *parterre*, sobre

7 Jeffrey Ravel informa que o maior público registrado no *parterre* da Comédia francesa foi de 773 pessoas, no dia 19 de fevereiro de 1690 (2002, p. 98).

8 Ver, por exemplo, *Le théâtre dans le théâtre ou le spectacle de la salle à travers la correspondance de Mme de Graffigny*, de Charlotte Simonin (2003, p. 111). Encontra-se uma referência a isso em algumas obras literárias, como em *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot. Nesse texto, os dois interlocutores, que se encontram às 17h, se despedem às 17h30 quando o Sobrinho de Rameau anuncia que vai à Ópera assistir o Dauvergne (Diderot, 2019, p. 151).

o qual voltaremos a falar, seja para os camarotes do primeiro e do segundo andar, ou ainda, para os assentos existentes nas laterais do próprio palco.

A sala de espetáculos ainda não era um lugar cerimonioso onde as pessoas ficam, no mais das vezes, caladas e contemplativas. O público não tinha escrúpulos em vaiar uma peça ou um ator caso não entrasse em cena no momento correto, esquecesse uma fala ou não fosse bom o suficiente segundo seus critérios. O público também não hesitava em interromper uma apresentação – caso seu ator ou atriz favoritos tivessem sido substituídos inesperadamente – ou em apostrofar um personagem que desagradava a audiência toda vez que pronunciava suas falas.

Os artistas, por sua vez, eram geralmente submissos a esse público temperamental. Contudo, como diz o *Dicionário histórico e pitoresco do teatro e das artes que a ele se ligam*, havia momentos nos quais “[...] o ator respondia (pois nessa época [séc. XVIII] colóquios frequentes eram realizados entre a sala e a cena) e, se a sua resposta desagradava, as vaias redobravam, os clamores se acentuavam” (Pougin, 1885, p. 351, tradução nossa).

A principal característica do público desse teatro era a variedade e, entre as pessoas que poderiam ser encontradas no interior da sala de espetáculos, havia os mais ricos (nobres, financistas, comerciantes, oficiais militares, estrangeiros), mas também o público menos abastado, composto por artistas, filósofos, estudantes e artesãos. Estes, é verdade, lá iam com menos frequência, pois um bilhete para os lugares mais baratos custava o equivalente a um dia de labuta de um trabalhador manual (Ravel, 2002, p. 90).

O ambiente teatral mimetizava a sociedade em sua hierarquia social, como se fosse um microcosmo onde uma multiplicidade importante de figuras dividia o mesmo espaço. Tocqueville comenta esse fenômeno, mesmo que não estivesse pensando especificamente no teatro francês, quando menciona o fato de os teatros das nações aristocráticas receberem espectadores que não eram nobres. Somente lá as classes superiores concordariam em misturarem-se com outras camadas sociais, e somente no teatro as classes menos abastadas poderiam ocupar um lugar de destaque, mais precisamente quanto à aprovação ou recusa de uma peça (Tocqueville, 1990, p. 79).

A estrutura física do teatro, com o *parterre* e os camarotes pode ser vista como uma encenação social das tensões sobre a igualdade trabalhadas por Vinicius de Figueiredo. A tese de Voltaire, a saber, a de que o teatro é o *lôcus* onde a nação se reúne, indica uma igualdade de experiência moral no interior da qual todos são tocados pelas paixões encenadas. Se tomarmos a crítica de Rousseau segundo a qual o teatro é onde as pessoas se separam, vemos como a desigualdade social parece persistente. Temos, agora, uma certa paixão da desigualdade. O próprio espaço físico, com seus lugares marcados, reforçaria a desigualdade performaticamente vivida pelo público em seu cotidiano.

Esse quadro histórico e social apresenta o teatro, portanto, como um ambiente capaz de abrigar aspectos quase opostos. Ora, ele era a uma só vez de multiplicidade e de exclusivismo; de reunião e de desigualdade. Essa complexidade é explicitada brilhantemente por argumentos opostos de Voltaire e de Rousseau, pois o primeiro defende ser no teatro que a nação se reuniria, ao passo que o segundo afirma, de modo contrário, ser lá onde as pessoas se separariam.

Voltaire escreve no Prefácio da tragédia intitulada *Tancredo* que a arte trágica é aquela pela qual os franceses mais se distinguiram. Ademais, seria no teatro o lugar onde a nação se reuniria; lá os jovens iriam tomar lições de sabedoria e os estrangeiros aprenderiam o francês (Voltaire, 1785, p. 354). Essa arte servia, portanto, para transmitir aos outros povos uma série de valores caros aos franceses, representando, em termos atuais, o chamado *soft power*. Vale ressaltar aspectos tais como a reunião das pessoas, o caráter pedagógico da cena teatral e a exportação dos valores civilizatórios: três ideias importantes e basilares para a defesa do teatro em Voltaire.

Na letra de Rousseau, em uma reviravolta argumentativa, os termos são invertidos. Não teríamos reunião, mas separação. Dessa forma, no enclausuramento ao qual a audiência se submetia havia sobreposição de individualidades, o que não resultava na formação de um todo social coerente. A exportação de valores franceses não seria algo bom, mas, ao contrário, um motivo legítimo de receio para as outras nações e, pedagogicamente, essa arte, tal como desenvolvida em solo francês, teria valor positivo apenas para o público de uma cidade como Paris. Contra a posição de Voltaire, Rousseau afirma na *Carta a d'Alembert*:

Acredita-se haver reunião no espetáculo [em uma provável referência a Voltaire], e é lá onde cada um se isola; é lá que se vai esquecer seus amigos, vizinhos, próximos, para se interessar por fábulas, para chorar as infelicidades dos mortos e rir às expensas dos vivos (Rousseau, 1967, p. 66, tradução nossa).

O teatro reúne pessoas, mas na forma de aglomeração de um público que se acotovela nas bilheterias, por exemplo, para conseguir comprar o bilhete de entrada que lhe permitirá assistir à primeira representação de alguma peça muito esperada. Entretanto, essa reunião seria apenas superficial, por sobreposição de interesses e não ajudaria a formar coesão cívica ou afetiva. Rousseau percebe ainda que, entre os presentes na plateia, há uma multidão em constante rivalidade. Não se trata então de uma reunião cujo resultado seja a consolidação do povo enquanto unidade. Na verdade, o teatro francês reforçaria um sentimento de particularidade, de exclusividade e, mais do que isso, esses problemas são ligados ao modo como se estrutura o palco francês, do tipo à italiana. O teatro estaria, além disso, em um prédio cuja estrutura era criticada mesmo por seus defensores, como Diderot, por ser parecida com a de uma prisão. Nos *Diálogos sobre O Filho natural* Diderot narra a seguinte anedota:

Eu tinha um amigo um pouco libertino. Meteu-se numa encrenca na província. Para escapar às consequências do caso, teve que se refugiar na capital; e veio morar em minha casa. Num dia de espetáculo, como eu procurasse distrair meu prisioneiro, convidei-o para ir ao teatro. Não sei mais a qual dos três. Mas isso não importa para minha história. Meu amigo aceita. Eu o levo. Chegamos; mas quando ele vê os guardas espalhados por ali, os pequenos corredores escuros que servem de entrada e aquele buraco gradeado através do qual se distribuem os bilhetes, pensa estar diante de uma cadeia e que haviam conseguido um mandado para encarcerá-lo. Como ele é valente, estaca; põe a mão na guarda da espada; e, voltando para mim os olhos indignados, grita num tom perpassado de furor e de desprezo: “Ah, meu amigo!” Eu o compreendi. Acalmei-o; mas o senhor há de convir que o engano dele não era totalmente despropositado... (Diderot, 2008, p. 139).

Eis a ambiguidade típica do teatro francês: lá, onde muitos se aglomeravam fisicamente, havia, ao mesmo tempo, separação física e simbólica. As pessoas se distinguiriam no interior da sala de espetáculo pelo poder aquisitivo e pelo poder de fala, elemento que enfraquecia os laços cívicos. Como haveria reunião positiva se, efetivamente, a hierarquia social, responsável por separar as pessoas em nichos sociais diferentes compunha a cena parisiense? Sua forma mais clara era a maneira como o público se organizava no interior da sala. Desse modo, se havia classes sociais distintas ocupando o mesmo espaço, havia uma clara distinção entre os camarotes e os lugares a preços mais modestos, como era o caso do *parterre*, onde o público ficava diante do palco, em pé durante toda a representação. É verdade que apesar de ocuparem um lugar menos privilegiado na hierarquia social eram, ainda assim, os espectadores daí que assinalavam, com seus aplausos ou vaias, o sucesso ou o fracasso de uma peça, como diz o verbete “*Parterre*” da *Encyclopédie* (Anônimo, 1765, p. 87).

Havia ainda os assentos localizados sobre o palco, nas partes laterais, onde o público mais rico poderia permanecer, dividindo o espaço com os próprios atores. Essa prática foi abolida somente em 1759, para a satisfação de Voltaire e de Diderot. Como se pode imaginar, esses assentos atravancavam a montagem da cenografia e o deslocamento dos atores que, às vezes, tinham problemas para se desviar desses espectadores ao entrarem ou saírem de cena. Além disso, não era raro ouvir risadas e apóstrofes vindas dali, dificultando, assim, a representação. O *Dicionário histórico e pitoresco do teatro*, no verbete “Espectadores sobre o teatro”, menciona

como por vezes o público se confundia com a chegada de um espectador atrasado achando que se tratava da entrada de um novo personagem (Pougin, 1885, p. 687).

Em 1759 os assentos sobre o palco foram extintos e os atores foram indenizados pela perda dos lucros provenientes desses lugares. Essa foi uma das maiores revoluções pelas quais a cenografia teatral do século XVIII passou, elemento que abriu espaço para a utilização de mais maquinários para a composição da cena e aumentou a liberdade de movimento dos atores. Como se pode perceber, ia-se para o teatro não somente para observar, mas também para ser observado, o que marcava a desigualdade social reinante, e o público com frequência integrava um verdadeiro espetáculo à parte.

Conta-se que certo dia, como o ator Dufresne, que interpretava o rei na tragédia *Childéric*, escrita por Morand, falava muito baixo, alguém entre o público do *parterre* teria gritado: “mais alto!”. O ator, sem se mostrar embaraçado, respondeu de pronto: “e vós, mais baixo!”. A plateia, indignada treplicou com vaías que interromperam o espetáculo e as forças da ordem foram chamadas para acalmar os ânimos exaltados (Pougin, 1885, p. 351). Essa anedota, tão improvável hoje em dia, mostra bem a atitude e o modo como espectadores e atores se relacionavam.

Em meio a esse ambiente efervescente era possível identificar uma série de regras cujo fim era indicar a condução apropriada de uma tragédia. Voltaire é um dos autores que se queixam dos excessos relativos a essas imposições. No Prefácio à peça *Herodes e Mariane*, ele afirma, em tom de descontentamento, não poder representar a morte de Mariane, mas apenas relatar o ocorrido, como acontecia em casos de assassinato ou situações indecentes, por causa do perigo de chocar um público excessivamente suscetível. Aceitava-se, sim, que um suicídio fosse representado, mas não um assassinato. Não se poderia, igualmente, fazer com que mais de três pessoas conversassem em cena, regra considerada arbitrária por Voltaire e que é contestada no *Discurso sobre a tragédia*. Existiam outras tantas regras de decoro na representação de tragédias como aquela segundo a qual os atores deveriam pronunciar suas falas em forma de versos, nunca se virando de costas para o público e fazendo poucos movimentos. Se o decoro e a elegância são importantes para Voltaire, elementos exigidos pelo público francês, o rigor com o qual seriam observados criaria um empecilho para o autor que, importa notar, não deveria, sob o pretexto do fracasso, ir de encontro ao gosto de sua audiência. Voltaire dirá no *Discurso sobre a tragédia*: “Como ousaríamos, em nossos palcos, representar, por exemplo, o espírito de Pompeu ou o gênio de Brutus em meio a tantos jovens que jamais enxergam as coisas mais sérias senão como ocasião para fazer uma tirada?” (Voltaire, 1817, p. 298, tradução nossa).

Diderot, apesar de sua concepção distinta em relação àquela de Voltaire sobre o que seria o melhor espetáculo teatral, no *Discurso sobre a poesia dramática* também repreende uma plateia pouco receptiva a temas e composições de cena que não seriam contemplados pelas poéticas do período. Ele questionava, portanto, a legitimidade das muitas regras de decoro e julgava-as excessivamente constritoras. Assim, mesmo apresentando novos temas e composições simples, belos e verdadeiros, receava apresentá-los ao público:

Quem ousaria, entre nós, colocar palha no palco para mostrar um recém-nascido? Se o poeta colocasse aí um berço, algum desmiolado da plateia não deixaria de macaquear o choro da criança, os camarotes e o anfiteatro não deixariam de rir, e a peça fracassaria. Ô povo galhofeiro e leviano! Quais constrições não impões aos vossos artistas! (Diderot, 2005, p. 243).

A despeito de suas diferentes concepções de teatro, Voltaire e Diderot fazem a mesma crítica e apresentam o mesmo receio de, como ambos escrevem, “ousar” diante do público, levando novidades em relação às formalidades já aceitas. É provável que eles receassem principalmente o chamado *plaisant du parterre* (Pougin, 1885, p. 588), isto é, o galhofeiro do *parterre*, capaz de incitar inapropriadamente o riso e colocar a peça a perder. Mesmo Voltaire, tão admirado por seus contemporâneos, não ia de encontro ao público. Ele chegou a tirar a peça *Mariane* do repertório por causa de um trocadilho feito por um espectador e inspirado

por uma fala da protagonista durante uma cena que deveria ser de tensão, pouco antes do fim da tragédia.⁹ Para quem deseja moralizar pela comoção, valendo-se da razão, mas também, e principalmente, da sensibilidade, o gracejo e o riso inapropriados representam um dos maiores receios, pois criam um curto-circuito emotivo capaz de desfazer a pretensão de alcançar o trágico por meio do terror e da piedade. O receio em ousar diante do público e a submissão dos autores diante dele mostram bem um dos motivos pelos quais Rousseau questionava a capacidade moralizante do teatro. Como o autor poderia instruir o público quando deveria, como regra geral, submeter-se a ele?

Nem sempre a audiência se contentava em aplaudir para prestar sua homenagem ou, em caso contrário, resmungar e vaiar para marcar sua insatisfação. Por vezes, em situações peculiares, quando um escritor conseguia incitar na sala um grande entusiasmo, todo o teatro era tomado por um alvoroço sonoro e espontâneo. É mais ou menos assim que o *Dicionário histórico e pitoresco do teatro e das artes que a ele se ligam* define “Aclamação”. O acontecimento mais célebre no qual se percebe esse tipo de reconhecimento por parte de um público severo, continua o texto, aconteceu na sexta representação de uma peça trágica de Voltaire, *Irene*, em 30 de março de 1778, ano de sua morte, período no qual havia retornado para Paris depois de um exílio de vinte e oito anos (Pougin, 1885, p. 6).

O triunfo foi completo. Antes da peça começar, Voltaire recebe uma coroa de louros do ator Brizard e a audiência o aplaude por vinte minutos (representação ilustrada pela figura 1). No fim da representação, quando seu busto esculpido é levado sobre a cena e ali coroado, a aclamação atinge o seu ápice (Carlson, 1998, p. 153). Toda a sala de espetáculo se vira para o filósofo, explodindo em aplausos e aclamações frenéticas. Voltaire, o defensor dos Calas, do cavaleiro de La Barre, um filósofo cujo discurso ácido era temido por seus adversários, historiador e poeta, era, antes de tudo, conhecido entre seus contemporâneos como o maior dramaturgo de sua geração.¹⁰ Hoje, por conta dessas reviravoltas que a vida e a arte prodigalizam, suas tragédias são pouco lidas e procura-se mais em seus textos o filósofo da tolerância, da reflexão sobre a história e sobre os costumes do que o poeta dos versos alexandrinos.

⁹ Na primeira representação da peça, no dia 6 de março de 1724, precisamente no último Ato, momento de intensa carga emocional, quando a rainha levanta uma taça com veneno, um espectador gritou: “A rainha bebe!” Essa paráfrase de uma expressão popular usada na Festa dos Reis Magos (cujo início se dá no Natal e vai até o dia seis de janeiro), a saber, “o rei bebe!” conseguiu fazer a audiência rir, o que quebrou o efeito passional esperado pelo autor. Voltaire mudará o nome da tragédia para *Herodes e Mariane* e voltará a apresentá-la ao público em 1725 com algumas mudanças, por exemplo, a supressão da cena polêmica. A história é relatada por Jeffrey Ravel, que também investiga a relação entre público, autor e peça no teatro francês do século XVIII no artigo intitulado *La reine boit! Print, performance, and theatre publics in France* (Ravel, 1996, p. 1724-1725).

¹⁰ Franklin de Matos, por exemplo, afirma que Voltaire “dominou a cena trágica francesa durante mais de meio século, de 1718, ao estrear com *Édipo*, a 1778, ao representar *Irene* e ser aclamado pelo público da *Comédie Française*. Foi então o maior representante do grande teatro do século XVII, que tinha em Corneille, Racine e Molière suas maiores expressões [...]” (Matos, 2012, p. 85).

Figura 1 – Coroamento de Voltaire na comédia francesa



Fonte: Wikimedia Commons (2018). Sobre a imagem: Estampa (26,4cm x 50,2cm). A cena, pintada por Charles-Étienne Gaucher, a partir da gravura de Jean-Michel Moreau, feita em 1782, retrata um acontecimento datado de 30 de março de 1778, depois da sexta apresentação de *Irene*. No centro da imagem, sobre o palco, encontra-se o busto de Voltaire, em torno do qual muitos atores se reúnem para saudá-lo. Os retratados estão em sua maioria voltados para Voltaire, que se encontra no camarote, na lateral superior esquerda. Note-se que a posição do camarote não oferece uma visão privilegiada do palco, mas, em contrapartida, é um lugar estratégico para ser visto. Atente-se ainda para o público diante do palco, em pé como ficaria durante toda a representação, são esses os temidos ocupantes do *parterre*.

A *teatromania* tomou os filósofos de cheio e o teatro logo se transformou no que podemos chamar de objeto de pensamento. O entrelaçamento entre filosofia e teatralidade se converte em um jogo de espelhos no qual esses elementos se confundem até vislumbrar-se “o filósofo como poeta dramático”.¹¹ Diderot, por exemplo, hesitou entre a carreira de escritor e a de ator, como ele mesmo relata.¹² Tendo escolhido a filosofia, não deixou de refletir sobre a cena teatral e, de fato, publicou o *Paradoxo sobre o comediante*, cuja investigação se detém na performance do ator, e também se arrisca a compor duas peças, *O pai de família* e *O filho natural*, que fazem parte de um novo gênero teatral, gênero médio, entre a gravidade da tragédia e os recursos mais populares da comédia, gênero defendido em textos teóricos como os *Diálogos sobre O Filho natural* e o *Discurso sobre a poesia dramática*.¹³

Em *Paixão da igualdade*, Vinicius de Figueiredo mostra como a emergência do indivíduo moral moderno passaria por uma sensibilidade partilhada, contexto em que as paixões se tornam matéria de reflexão filosófica e são aceitas como forças humanas. Para ilustrar essa mediania entre gravidade e tragédia, podemos tomar como exemplo o elogio de Diderot e a Jean-Baptiste Greuze. Em 1765, Diderot comenta positivamente um esboço apresentado no Salão (Diderot, 1996, p. 389-391). O quadro seria terminado apenas em 1777, mantendo os elementos apreciados pelo salonista. Referimo-nos ao quadro *Le fils ingrat* (figura 2). A obra

11 Título de um artigo de Franklin de Matos (2001, p. 31-47) que compõe um livro cujo título não é menos ilustrativo quanto à relação entre teatro e filosofia, a saber, *O filósofo e o comediante*.

12 Cf. *Paradoxo sobre o comediante* (Diderot, 2000, p. 61) e, a nível de comentário sobre esse relato, destacamos a apresentação do *Discurso sobre a poesia dramática*, de Franklin de Matos (2005, p. 15) e o primeiro capítulo de *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, intitulado “A vocação teatral” (Belaval, 1950, p. 13-45).

13 Sobre o gênero médio, cf. o segundo capítulo de *Teoria do drama burguês*, “Denis Diderot: teoria e prática dramática” (Szondi, 2004, p. 91-142).

confere gravidade ao drama doméstico e torna exemplares temas antes consagrados à comédia. Essa convergência entre pintura, teatro e moralidade evidencia a tese de Figueiredo: a de que a igualdade nasce como experiência sensível antes de ser conceito político.

Figura 2 – *Le fils ingrat*



Fonte: Wikimedia Commons (2022). Sobre a imagem: o quadro original (130 cm x 162 cm), pintado por Jean-Baptiste Greuze em 1777, encontra-se no Museu do Louvre, Paris.

A cena de Greuze se passa no interior de uma casa de particulares, talvez na sala de uma família pouco abastada (característica indicada pelos móveis, pela penumbra e pelas roupas das pessoas retratadas). As duas cadeiras caídas são indicio de alguma confusão recente. Aparecem oito pessoas: três homens, três mulheres, sendo duas mais jovens, e duas crianças pequenas, ambos meninos. O filho ingrato é o jovem para quem todas as atenções estão voltadas. Ele é abraçado pela mãe, por sua irmã e pelo irmão caçula, e seu braço direito lança um sinal de adeus. O pai, do lado esquerdo do quadro, é representado com um gesto direcionado ao filho, como se quisesse segurá-lo ou abraçá-lo uma última vez, mas é segurado por uma das filhas. A tensão ressaltada pelo quadro é privada. Não se trata de uma cena histórica, do gesto de um grande rei, de algo distante da vida de uma pessoa comum. Os gestos, as mãos, os rostos: tudo simboliza emoções. Uma das irmãs tem uma pose de súplica em direção ao irmão mais velho. O irmão mais novo o segura pelas vestes. A mãe o abraça e o olha de modo suplicante, enquanto aponta sua mão esquerda para a figura do pai.

Quanto ao filho ingrato, seu olhar é aterrorizado, mas se despede com a mão direita e, com a esquerda, fechada fortemente, mostra a determinação de quem não será dissuadido. A única personagem da tela que não parece pertencer à família é o homem da extrema direita, mais velho do que o filho ingrato, cuja expressão é de quem se diverte com tudo o que está acontecendo. Sua mão direita está posicionada na altura do queixo indicando que é apenas um espectador, pois não é difícil perceber falta de empatia de sua parte.

Na cena de Greuze, cada elemento é cuidadosamente mobilizado para transmitir emoção

pela cena. No entanto, toda a cena é alegórica. Se Greuze passa uma impressão de naturalidade, cada traço foi cuidadosamente pensado e calculado para gerar um efeito determinado. Temos aqui uma proposta de composição de cena que se afina bastante com o que Diderot pretendeu com o drama burguês. A ideia é trazer gravidade para uma parcela da população que era relegada a ser retratada na comédia. São os deveres das pessoas comuns que estão em jogo, retratados com gravidade; são suas virtudes e desgraças familiares pelas quais podem passar que são ressaltadas. A ideia é propor o prazer pelo enternecimento e o derramamento de lágrimas, elevando a tensão particular, de ordem familiar, a uma apreensão universal; o *lôcus* agora é o da pequena família, onde a burguesia ascendente se organizava socialmente. O objetivo é fazer com que o espectador comum se reconheça e se identifique com as aflições e as dificuldades retratadas na cena. A reflexão moral, aqui, é mobilizada pelos gestos e não por longas cadeias de razões.

Considerações finais

Buscou-se, neste ensaio, mostrar como o teatro do Século XVIII francês se constituiu como um laboratório para uma nova sensibilidade moral. Há um espaço comum onde escritor e filósofo se encontram. Tanto o pensador quanto o dramaturgo se colocam frente a questões sobre a condição humana, e o objetivo comum a ambos, como insiste Diderot, é o de fazer com que o vício seja odiado e a virtude, estimada.¹⁴ A pedagogia das paixões em Diderot parece dissolver distinções hierárquicas ao inscrever o drama como uma forma de teatro cujo alcance seria mais amplo. A própria escolha de termos emotivos, como “odiar” e “estimar” nos levam para um registro de sensibilidade em que filosofia e teatro se encontram. Voltaire já havia afirmado em seu Prefácio a *Semíramis* que a “verdadeira tragédia é a escola da virtude, e a única diferença entre o teatro purificado e os livros de moral é que a instrução se encontra na tragédia toda em ação” (Voltaire, 1972, p. 388, tradução nossa). A relação entre moral e teatro é, portanto, altamente estreita, fundamentalmente porque a pretensão do autor seria a edificação moral da audiência. Entretanto, há uma diferença importante, o dramaturgo não alcança seu objetivo com o inventário de teses e argumentos, talvez excessivamente abstratos, com certeza excessivamente exigentes quanto ao lastro teórico do leitor, mas com ações passionais capazes de atingir e comover tanto eruditos quanto leigos, instigando suas sensibilidades.

Insistamos no fato de que no século XVIII francês a relação entre moral e estética é essencial. Seria mesmo possível dizer que o lema “instruir e divertir”, o que cristaliza a relação entre teatro e moral, é o ponto central a partir do qual a filosofia defenderá a legitimidade e importância da arte para a vida em sociedade. No verbete “Filósofo” da *Encyclopédie* essa perspectiva fica mais clara em um mesmo movimento pelo qual as fronteiras entre arte e filosofia se confundem. Esse personagem, o filósofo, é descrito como alguém que, precisamente, é “um homem de bem que quer agradar e ser útil” (Dumarsais, 2015, p. 293). Utilidade e prazer são os pontos de referência da definição, os mesmos que aparecem no texto de Mercier, o qual nos serviu de epígrafe. Já no verbete “Romance” (Jaucourt, 1765, p. 342), defende-se como foram os ingleses aqueles que teriam empregado essas produções fictícias, ainda desqualificadas pelos filósofos na primeira metade do século, como meio para inspirar o amor pelos bons costumes e pela virtude, fazendo com que o vício fosse odiado e temido.

Entretenimento e instrução moral se unem em um projeto filosófico-literário conforme o

14 No *Discurso sobre a poesia dramática* essa ideia é retomada mais de uma vez: “Eis então o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem como alvo o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem como alvo a virtude e os deveres do homem” (Diderot, 2005, p. 167). “É sempre a virtude e as pessoas virtuosas que se deve ter em mente quando se escreve” (Diderot, 2005, p. 169). “Oh, qual bem não chegaria aos homens se todas as artes de imitação se propusessem um alvo comum e concorressem um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício!” (Diderot, 2005, p. 172).

qual as artes aprimoram nossa conduta e ajudam a regular nossa vontade através da sensibilidade. Não é o caso de retratar uma virtude austera fora do alcance das pessoas, mas de fazê-las amar uma virtude acessível, surgida mesmo do interior das paixões as quais todos podemos ceder, e foi o que teria feito, conforme o verbete “Romance”, Jean-Jacques Rousseau na *Nova Heloísa* (Jaucourt, 1765, p. 342). O verbete “Comediante”, ainda da *Encyclopédie*, define o ator, logo em sua abertura, como a “pessoa que faz profissão de representar peças de teatro, compostas para a instrução e diversão do público” (Mallet & Diderot, 1753, p. 671, tradução nossa). O mantra se repete incansavelmente: instrução e diversão ou, talvez, conhecimento e sensibilidade. O verbete continua esposando uma perspectiva afirmada pelos filósofos defensores do teatro: “trata-se, agora, em nosso teatro francês particularmente, de excitar a virtude, de inspirar o horror ao vício, de expor os seus ridículos” (Mallet & Diderot, 1753, p. 671, tradução nossa). Expõe-se nas cenas, portanto, desarranjos passionais, conflitos sociais e, finalmente, a vitória da virtude. Isso ajudaria o espectador a compreender a si mesmo enquanto ser passional, social e sensível, a amar a virtude e a reear o vício: um projeto grandioso.

As fronteiras entre filosofia e teatro, mas também entre filosofia e literatura, eram menos delimitadas do que hoje em dia e, assim, se o teatro tem como tarefa divertir, também se propõe instruir o público de um ponto de vista moral. O filósofo, por sua vez, tal qual é definido na *Encyclopédie*, não é alguém localizado apenas em uma atmosfera teórico-abstrata, não está de modo algum isolado da sociedade em sua sala de estudos, mas tenta agradar e se fazer útil, alguém com atributos sociáveis que sabe e deseja viver em sociedade. Não temos, portanto, uma visão de literatura sem vínculos com a sociedade representada em suas histórias, nem de uma atividade filosófica essencialmente especulativa, isto é, sem vínculos cerrados com questões práticas responsáveis por movimentar a cidade e por formar o espetáculo da vida urbana. Essa é uma lição ativamente aceita por Vinicius de Figueiredo, alguém cuja obra transita por política, arte e filosofia com versatilidade e rigor.

Referências

ANÔNIMO. Parterre. In: DIDEROT, D.; D’ALEMBERT, J.-L.-R. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 12. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765, p. 87.

ARISTÓTELES. *Poética*. 6. edição. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2018.

BELAVAL, Y. *Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

CARLSON, M. *Voltaire and the theatre of the eighteenth century*. London: Greenwood Press, 1998.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, D. *O Filho natural*. Tradução Fatima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDEROT, D. *O Sobrinho de Rameau*. Tradução Daniel Garroux. São Paulo: Unesp, 2019.

DIDEROT, D. *Œuvres*. T. IV: *Esthétique et théâtre*. Paris: Robert Laffont, 1996.

DIDEROT, D. Paradoxo sobre o comediante. In: DIDEROT, D. *Obras II*. Tradução e organização

J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DUMARSAIS. Filósofo. In: DIDEROT; D'ALEMBERT. *Enciclopédia ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. v. 2: O sistema dos conhecimentos. Tradução Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Unesp, 2015, p. 290-295.

FIGUEIREDO, V. *A paixão da igualdade: uma genealogia do indivíduo moral na França*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FONTENELLE, B. L. B. D. *Réflexions sur la poétique*. In: *Œuvres de Fontenelle*. Vol. III. Paris: Jean-François Bastien, 1790.

JAUCOURT. Roman. In: DIDEROT; D. & D'ALEMBERT, J.-L.-R. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 14. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765, p. 341-342.

MALLET, E.-F. Drame. In: DIDEROT; D. & D'ALEMBERT, J.-L.-R. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 5. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1755, p. 105-106.

MALLET, E.-F. & DIDEROT, D. Comédien. In: DIDEROT; D. & D'ALEMBERT, J.-L.-R. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 3. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753, p. 671.

MATOS, F. A poética do quadro (sobre *O Filho natural*, de Diderot). In: *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MATOS, F. A querela do teatro no século XVIII. In: *Rousseau: pontos e contrapontos*. São Paulo: Discurso editorial, 2012, p. 83-95.

MATOS, F. Enorme, bárbaro, selvagem. Diderot e o drama. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 1-31.

MERCIER, L.-S. *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam: E. Van Harrevelt, 1773.

POUGIN, A. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*. Paris, 1885.

RAVEL, J. Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n. 49, p. 89-118, 2002.

RAVEL, J. La reine boit! Print, performance, and theatre publics in France, 1724-1725. In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 29, n. 4, p. 391-411, 1996.

ROUSSEAU, J.-J. *Lettre à d'Alembert sur son article Genève*. Paris: Flammarion, 1967.

SIMONIN, C. Le théâtre dans le théâtre ou le spectacle de la salle à travers la correspondance de Mme Graffigny». *Lumen*, n. 22, p. 103-116, 2003.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOCQUEVILLE, A. *De la démocratie en Amérique*. Paris: Vrin, 1990.

VOLTAIRE. Discours sur la tragédie. In: *Œuvres Complètes*. Tome II. Théâtre. Paris: Imprimerie de H. Perronneau, 1817.

VOLTAIRE. *Œuvres*. Nouvelle édition avec des notes et des observations critiques par M. Palissot. Paris: Stoupe et Servière, 1972.

VOLTAIRE. Tancredo. In: VOLTAIRE. In: *Œuvres complètes* T. IV. Paris: Imprimerie de la Société Littéraire Typographique, 1785.

WIKIMEDIA COMMONS. *Couronnement de Voltaire*. 1782. This Work Is in the Public 11 Feb. 2018. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Couronnement_de_Voltaire.jpg. Acesso em: 24 jul. 2024.

WIKIMEDIA COMMONS. *The Father's Curse: The Ungrateful Son*. 1777. Faithful Photographic Reproduction of a Two-dimensional, Public Domain Work of Art. 31 Aug. 2022. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Greuze_-_The_Father%E2%80%99s_Curse_The_Ungrateful_Son.JPG. Acesso em: 12 set. 2024.