

A presença da ideia de combate no teatro de Voltaire

Vladimir de Oliva Mota

Artes Visuais/Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Parte-se, neste trabalho, do seguinte pressuposto: a ideia de combate articula os múltiplos gêneros literários trabalhados por Voltaire – cujo critério de escolha é o que, julga o filósofo, melhor se adequaria às circunstâncias da luta –, fazendo de sua obra um todo coerente; ao passo em que os fundamentos filosóficos daquela ideia lhe dão consistência. O combate em Voltaire é aqui entendido num duplo movimento: por um lado, como crítica e polêmica a tudo o que pareça um obstáculo ao bem-estar dos homens em sociedade: todas as formas de tirania, o dogma, a superstição, o fanatismo, a intolerância...; por outro, como divulgação de ideias de modo a contribuir para a reforma dos costumes, agindo sobre as paixões de seus leitores e espectadores, esclarecendo-os com o fim de frear o mal moral e em vista da civilização¹. O que aqui se pretende é indicar a presença da ideia de combate no teatro de Voltaire, considerando esse gênero como a mais importante artilharia do seu arsenal de luta filosófica. Para tal, a dramaturgia voltairiana será considerada em bloco e em períodos distintos da produção do filósofo, único meio de aproximação à compreensão do pensamento voltairiano.

PALAVRAS-CHAVE: Voltaire. Teatro. Combate. Filosofia.

RÉSUMÉ

On part ici du postulat suivant: l'idée de combat articule les multiples genres littéraires de Voltaire – dont le critère de choix des genres est ce que le philosophe trouve le mieux adapté aux circonstances de la lutte –, cet idée donne à son travail de la cohérence; tandis que les fondements philosophiques de cet idée lui donnent de la consistance. La lutte de Voltaire se comprend ici dans un double mouvement: d'une part, comme critique et polémique à tout ce qui semble un obstacle au bien-être des hommes dans la société, c'est-à-dire toutes les formes de la tyrannie, du dogme, de la superstition, du fanatisme, de l'intolérance...; d'autre part, comme la diffusion des idées à contribuer à la réforme des mœurs, qui agissent sur les passions de ses lecteurs et de ses spectateurs, en les éclaircissant pour enrayer le mal moral vers la civilisation. Le but ici est d'indiquer la présence de l'idée de combat dans le théâtre de Voltaire, considérant ce genre comme l'artillerie la plus importante dans son arsenal de lutte philosophique. Pour cela, la dramaturgie de Voltaire sera considérée en bloc et dans différentes périodes de la production du philosophe, le seul moyen d'approche à la compréhension de la pensée voltairienne.

MOTS-CLÉS: Voltaire. Théâtre. Combat. Philosophie.

1. Por “civilização” entende-se, nos termos de Robert Darnton: “uma combinação de elementos estéticos e sociais, costumes e valores, que empurram a sociedade para [...] um estado em que os homens são perfeitamente polidos e policiados [administração racional de si]” (DARNTON, Robert, 2013).

O teatro representa para a filosofia do século XVIII francês e para a obra voltairiana um poderoso instrumento de propaganda porque amplia significativamente o alcance do arsenal filosófico das Luzes, em geral, e de Voltaire, em particular. O teatro alcança as pessoas que desprezam os grossos livros e a massa que nunca lê. A esse respeito, comenta Léon Fontaine:

É para esses [os leitores que desprezavam os grossos livros], e para a massa ainda maior dos que nunca leem, que escreviam os autores dramáticos. Suas obras [...] estavam a serviço da filosofia, um poderoso instrumento de propaganda. Qual é o número daqueles que puderam conhecer as *Cartas inglesas* ou o *Contrato social* em oposição aos milhares de espectadores que, durante anos, em toda as províncias, aplaudiram *Brutus* ou *Mahomet*, o *Philosophe sans le savoir* ou *Figaro*? (FONTAINE, 1879, p. 7).

O teatro torna-se um privilegiado instrumento do combate de ideias porque eficiente na propaganda filosófica. Ainda segundo Fontaine, jamais o gosto do teatro foi mais vivo e mais expandido do que no século XVIII:

Era a idade de ouro dos espetáculos. Tudo contribuía para fazer da cena uma tribuna. A opinião pública – não encontrando para se manifestar nem assembleias eletivas, nem reuniões, nem imprensa independente – fizera a escolha pelo teatro. Lá se reunia, a cada noite, um público ardente [...]. Discutia-se calorosamente não apenas sobre a peça, mas sobre os [...] acontecimentos do dia. [...] Portanto, o teatro parecia se abrir e chamar a filosofia, que lá entrava. Um homem pode se dirigir a cada dia a milhares de espectadores reunidos [...]. Ele pode, como o desejar, modelar os corações pelo emprego das paixões, esclarecer os espíritos pelo raciocínio, seduzir os sentidos pela força atrativa da ação dramática, da encenação (FONTAINE, 1879, p. 9).

E essa era exatamente a proposta de Voltaire. Nessa direção, o filósofo fez com que seu teatro alcançasse uma popularidade poucas vezes vista. A partir de *Zaïre*, representada pela primeira vez em 1732, seu autor domina incontestavelmente os franceses: nem Diderot, nem Rousseau, nem o público hesitam em compará-lo a Corneille e a Racine. Na verdade, em número de representações, de 1741 a 1800, Voltaire chega mesmo a ultrapassar esses célebres dramaturgos, alcançando o posto de o mais representado durante 59 anos na *Comédie Française*². E o sucesso de Voltaire não se limitou a Paris ou mesmo à França, tornou-se internacional. Ele é, no século XVIII, o dramaturgo mais popular da Europa, conseguindo mesmo a proeza de ter nesse século, numa tradução de *Zaïre* para o inglês, um número de representações na Inglaterra superior a qualquer peça de Shakespeare (MENANT, 2007, p. 13-20).

Ronald Ridgway utiliza o termo “missionário” para caracterizar a finalidade do teatro de Voltaire. Isto é, as tragédias de Voltaire, exatamente por serem de Voltaire, não são sem importância para a história das ideias, pois “se há um escritor que exige que sua literatura seja ‘engajada’ [usando um termo anacrônico] é seguramente o autor das *Cartas filosóficas* e do *Dicionário filosófico*” (RIDGWAY, 1961, p. 14). Tudo se transforma em instrumento de combate sob a pena de voltairiana, ele consegue inserir uma tese política, religiosa e moral em uma peça com o fim de esclarecer os homens: “Plenamente consciente, desde o início, de sua vocação de ‘missionário’, ele tinha a paixão de esclarecer, de converter seus contemporâneos e, assim, modificar a sociedade e mudar o mundo” (RIDGWAY, 1961, p. 15). Assim, esse “engajamento” se efetiva não sem uma preocupação com questões da estética e da poética.

Sylvan Menant explica que o teatro de Voltaire é marcado por uma aspiração contínua ao sublime, a um sentimento que se experimenta diante do gesto. Assim, o sublime está ligado à moral, mas é de ordem estética. Diz Menant: “é o sentimento do belo moral absoluto” (MENANT, 1995, p. 47). No sublime, todos os homens se reencontram, “esse sentimento está na base de uma literatura que se quer universal” (MENANT, 1995, p. 47). Essa perspectiva estética está em consonância com um ponto central na filosofia

2. A esse respeito, ver: GOLDZINK, Jean. Introduction. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.

voltairiana que a viabiliza, a saber: a ideia da existência de uma moral universal no coração de todos os homens³. Assim, a o filósofo-dramaturgo pretende uma poética que possibilite o sublime que, tocando a sensibilidade dos espectadores, esclarece-os.

No prefácio à peça *Hérode et Mariamne* de 1724, Voltaire reflete sobre a forma do texto com o propósito de influenciar o leitor, indicando a primeira regra do teatro: “é pintar os heróis conhecidos, tais quais eles são ou antes tais quais o público os imagina; pois é bem mais fácil levar os homens pelas ideias que eles têm do que querer lhes dar novas” (VOLTAIRE, 2004. p. 184). Com essa direção, ele compõe seus personagens de modo a produzir no seu espectador o efeito esperado: adocicar-lhe os costumes. Esse propósito deve atender à exigência de verossimilhança das peças, elemento essencial, pensa o filósofo-dramaturgo, para o gosto do público, a quem, por diversas vezes, se esforçou em agradar. A preocupação com a verossimilhança é declarada em várias ocasiões, entre elas, nas *Lettres sur l'Œdipe* (textos inseridos na publicação, em 1719, da peça *Œdipe*, confeccionada em 1718). Nessa obra, Voltaire avalia a importância do uso da verossimilhança no *Œdipe* de Sófocles, no de Corneille e no seu próprio, e constata o seguinte acerca dos dois primeiros: “Eu respeito muito mais, sem dúvida, essa tragédia francesa do que a grega, mas eu respeito ainda mais a verdade” (VOLTAIRE, 2001. p. 353). E confessa ainda que sua peça necessitaria de mais verossimilhança, pois se trata de uma exigência da arte do teatro (VOLTAIRE, 2001. p. 375). Nesse sentido, o trabalho de Voltaire consiste em adequar a peça a adocicar os costumes sem deixar de atender ao que ele pensa ser exigência de uma boa peça, a verossimilhança.

Assim ele procedeu em *Hérode et Mariamne*: a narrativa passa-se na Palestina sob o reino de Hérode. Este assassinara o antigo rei, tomou o poder e casou-se com a filha do rei morto: a virtuosa Mariamne. Verus, pretor romano e governador da Síria, também bastante virtuoso, pretende vingar a rainha, pois nutre por ela uma forte paixão, contudo, regrada. Mariamne planeja fugir com Varus e pedir ao senado romano refúgio e a coroa em nome do seu filho; para isso, ela conta com o apoio de Nabal, antigo oficial dos reis asmoneus. Hérode, que estava em viagem, retorna e, ao saber dos planos de Mariamne e Varus, em cólera, suspeitando de infidelidade da esposa com o romano, ordena a morte da rainha. Porém, o palácio é invadido pelos soldados de Varus. O pretor convida Mariamne para fugir, que recusa, argumentando que, como Hérode suspeita de sua honra, ela deve morrer para protegê-la. Varus é morto, Salome, irmã de Hérode, irada com a trama contra seu irmão, mata Mariamne. Nabal conta a Hérode sobre a fidelidade de Mariamne e de sua morte, Hérode enlouquece.

O balanço que o próprio Voltaire faz dessa peça em seu prefácio é esclarecedor do objetivo e da maneira como a obra foi confeccionada, isto é, como o autor relaciona o propósito de contribuir para aperfeiçoar os costumes dos homens com as exigências da arte do teatro:

Para que Heródoto pareça verossímil, era necessário que ele excitasse a indignação: Mas para agradar, ele devia afetar a piedade. Era preciso que se detestassem seus crimes, que se denunciasses suas paixões; e que esses movimentos tão violentos, tão súbitos, tão contrários, que fazem o caráter de Hérode, passassem rapidamente sucessivamente na alma do espectador. Se se quer seguir a história, Mariamne deve odiar Hérode e o esmagar com críticas; mas se se quer que Mariamne interesse, suas críticas devem fazer esperar uma reconciliação: seu ódio não deve parecer sempre inflexível. Por esse caminho, o espectador é tornado mais terno e a história não é inteiramente desmentida (VOLTAIRE, 2004, p. 185-186).

É preciso, portanto, pintar os heróis tais quais eles são, mas adocicando-lhes os caracteres desagradáveis, pois se deve pensar no público para quem a peça é dirigida ainda mais do que nos heróis que se deve destacar; dessa forma, “[...] deve-se imitar os pintores hábeis, que embelezam conservando a semelhança (VOLTAIRE, 2004, p. 185).

3. A esse respeito, ver: MOTA, 2010.

Desde a sua primeira peça, *Amulius et Numitor*, criada quando seu autor ainda estava no colégio Louis-le-Grand, até *Agathocle*, composta em 1777, Voltaire sempre esteve a corrigir e a refazer uma peça de teatro, sua maior paixão. E, ao ver de Michael Hawcroff⁴, o emprego do teatro como um veículo da expressão de suas ideias filosóficas é um dos traços mais marcantes da obra dramática de Voltaire e, talvez, a mais original. O teatro para Voltaire tem um potencial didático, goza de um poder bastante apreciado pelo filósofo: o de formar o espírito dos espectadores, habituando os homens a esclarecerem-se com o que a razão tem de mais puro, instruindo mais do que um grosso livro de moral, pois, diferente deste, a instrução se encontra completamente na ação⁵.

Em 1764, no conto em versos intitulado *Les trois manières*, Voltaire mantém-se coerente a sua ideia acerca da função pedagógica do teatro exposta desde *Œdipe*. Na abertura do conto, encontra-se uma significativa ideia do que representa o teatro para Voltaire. Em seus primeiros versos, extraem-se algumas das funções do gênero teatral: fazer amar a verdade sob a fábula, fazer reviver os heróis, os costumes e as paixões, e, sobretudo, instruir:

Que les Athéniens étaient un peuple aimable!
 Que leur esprit m'enchante et que leurs fictions
 Me font aimer le vrai sous les traits de la fable!
 La plus belle à mon gré de leurs inventions
 Fut celle du théâtre, où l'on faisait revivre
 Les héros du vieux temps, leurs mœurs, leurs passions.
 Vous voyez aujourd'hui toutes les nations
 Consacrer cet exemple et chercher à les suivre.
 Le théâtre instruit mieux que ne fait un gros livre.
 Malheureux esprits faux dont la sottise rigueur
 Condamne⁶ parmi nous les jeux de Melpomène!⁷

Como o teatro pode formar o espírito? Hawcroff defende a ideia segundo a qual o meio mais eficaz que Voltaire encontrou de conciliar teatralidade e filosofia não é exprimir a mensagem verbalmente no discurso dos personagens, mas, explica esse intérprete: “sugeri-la em suas ações, de sorte que cabe então ao espectador deduzir uma mensagem filosófica disso que ele vê” (HAWCROFF, 1997. p. 1490). Ou seja, tendo uma mensagem a passar, Voltaire não a faz explicitamente, verbalizando-a, mas servindo-se da ação teatral (pantomima) para incitar o espectador a pensar por ele mesmo, tornando-o crítico, esclarecido e, por conseguinte, virtuoso.

Todavia, entre os comentadores do teatro em Voltaire, essa não é uma interpretação consensual acerca de como esse gênero forma o espírito. Numa direção diferente, Leo Spitzer assegura que Voltaire empreende uma transposição da paixão no discurso racional, isto é, trata-se de uma característica do teatro voltairiano realizar a cena passional inteiramente falada: “trata-se de expor os fatos, de reconhecer

4. HAWCROFF, Michael. Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire. In: KÖVING, Ulla et MERVAUD, Christiane (Dir.). *Voltaire et ses combats* (Tome I et II). Oxford: Voltaire Fondation, 1997.

5. Por essa razão o presente trabalho se deterá mais sobre o teatro em Voltaire em relação aos outros gêneros explorados pelo filósofo.

6. Alusão à Genebra calvinista

7. “Como os atenienses eram um povo amável!/Como seu espírito me encanta e como suas ficções/Me fazem amar a verdade sob a fábula!/A mais bela, a meu ver, de suas invenções/Foi a do teatro, no qual se fazia reviver/Os heróis dos velhos tempos, seus costumes, suas paixões./Você vê hoje todas as nações/Consagrar esse exemplo e procurar segui-lo./O teatro instrui mais do que grossos livros./Infeliz dos espíritos falsos cujo tolo rigor/Conderna entre nós as inspirações de Melpômene”. VOLTAIRE, 2008. p. 85.

uma verdade, [...] de regular de maneira racional a relação entre dois personagens” (SPITZER, 2005, p. 341). A interpretação de Spitzer parece em conformidade com a análise das peças voltairianas que são apresentadas aqui. Spitzer é preciso ao indicar a transposição no discurso racional, pois se trata de uma ideia caríssima a Voltaire. Assim, é essa a perspectiva adotada por esse trabalho, embora a posição de Hawcroff não nega a defesa da tese aqui defendida, isto é, tanto Spitzer quanto Hawcroff, ambos defendem que o teatro em Voltaire tem como fim o combate pelo esclarecimento.

Da sua primeira peça, *Amulius et Numitor*, pouco se pode falar, pois, por alguma causa ainda não definida, só existem até hoje fragmentos dessa obra. Apesar disso, há passagens nas quais é possível identificar uma orientação do pensamento de Voltaire no texto: hostilidade a todo impedimento ao exercício legítimo do poder (RENEWICK, 2001). Essa hostilidade se tornará mais tarde, nas palavras de Pomeau, uma obsessão (POMEAU, 1995), como na *Henriada* (1723), por exemplo.

No seu primeiro sucesso, *Œdipe*, de 1718, cujo enredo é por demais conhecido, Voltaire, conformando-se ao gosto do tempo quanto à forma, cria, em relação ao conteúdo, uma obra de combate em defesa do esclarecimento, da razão, atacando as ações desmedidas, apaixonadas. Nessa peça, são destacados o tema das paixões na condução das ações dos homens e os problemas decorrentes das ações assim determinadas.

Desde a primeira cena do primeiro ato, Voltaire expõe seus personagens a escolhas face aos sentimentos desses: Philothète, rei de Eubéia, vai a Tebas em busca de uma paixão antiga: Jocasta. Perguntado pelo seu amigo, Dimas, o que faz em terra tão perigosa, pois Jocasta é esposa do rei Laio, Philothète confessa: “Mon trouble dit assez le sujet qui m’amène./Tu vois un malheureux que as faibles se entraîne:/De ces lieux autre fois par l’amour exilé,/Et par ce même amour aujourd’hui rappelé”⁸. Ou seja, as idas e vindas de Philothète a Tebas, ainda que contrárias à razão, pois se trata de um lugar que lhe é perigoso, ele o faz por fraqueza, por não conseguir governar seus sentimentos. Mais a frente, Philothète tenta justificar, pelo discurso, sua fraqueza em relação ao que sente por Jocasta e a tirania voluntária que sofre das suas paixões:

Je crus que loin des bords où Jocaste respire
Ma raison sur mes sens reprendrait son empire:
[...]
Je portais ma faiblesse aux bouts de la terre.
Le temps qui détruit tout, augmentait mon amour,
Et des lieux fortunes où commence le jour,
Jousqu’aux climats glacés, où la nature expire,
Je tâinai avec moi le trait qui me déchire.
Enfim je viens dans Thèbe, et je puis de mon feu,
Sans rougir aujourd’hui, te faire un libre aveu.
Par dix ans de travaux utiles à La Grece,
J’ai bien acquis le droit d’avoir une faiblesse⁹.

8. “Meu tormento diz bastante do motivo que me traz./Você vê um infeliz que sua fraqueza arrasta:/Desses lugares outrora pelo amor exilado,/E por esse mesmo amor hoje torna a ser chamado”. VOLTAIRE. *Œdipe*. In: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001. p. 173.

9. “Eu cria que longe dos limites onde Jocasta respira/Minha razão sobre meus sentidos retomaria seu império:/[...] Eu levava minha fraqueza aos dois cantos da terra./O tempo que tudo destrói aumentava meu amor,/E dos lugares infelizes de onde começa o dia,/Até os climas gelados, onde a natureza expira,/Eu arrastava comigo o dardo que me fere./Enfim eu venho a Tebas, e posso do meu fogo,/Sem enrubescer hoje, fazer-te uma livre confissão./Por dez anos de trabalhos úteis à Grécia/Eu bem tenho o direito de ter um pouco de fraqueza”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 175-176.

Essa passagem dá a entender que Philothète permite-se ser “fraco”, isso significa que ele seria capaz de não o permitir e, assim, controlar seus impulsos porque, de acordo com sua narrativa, ele o tinha conseguido até o presente momento, isto é, até a morte de Laio, Philothète manteve-se afastado de Tebas e dos perigos que essa cidade lhe representava, mesmo suas paixões para lá tentando o arrastar.

Na cena dois do ato dois, Voltaire continua a encorajar seu leitor, indicando, no discurso de seus personagens, a possibilidade de resistir às paixões, mesmo admitindo que elas sejam naturais e assim, impossíveis de serem eliminadas: a confidente de Jocasta, Égine, refere-se à imagem de Philoctète diante do público como meio de explicar o motivo pelo qual o povo o tomava por assassino de Laio: “Esclave d’un courroux qu’il ne pouvait dompter”¹⁰. Essa seria a motivação do crime. Em seguida, ao tratar dessa acusação popular a Philoctète pelo assassinato de Laio em razão do sentimento deste por Jocasta, Égine afirma: “Il n’en faut point douter [...]!/Ces peuples, qu’un faux zèle aveuglément anime,/Vont bientôt à grands cris demander leur victime”¹¹. Contudo, Égine não descarta a possibilidade de ter sido Philoctète o assassino em razão mesmo, mais uma vez, dos fortes sentimentos deste pela rainha. Em face dessa ponderação, Jocasta explica – com o intuito de defender Philoctète da difamação sofrida – que ninguém esconde os movimentos secretos do coração, mesmo que a virtude o domine (VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 188.). E, conclui a rainha: diante das paixões, embora não se possa extingui-las, é possível não ceder aos seus apelos. Voltaire assim descreve, pelo discurso de Jocasta, o que chama de movimentos secretos do coração aos quais é preciso resistir:

De la nature en nous indomptables enfants:
Dans les replis de l’âme ils viennent nous surprendre;
Ces faux qu’on croit éteints renaissent de leur cendre,
Et la vertu sévère en de si durs combats,
Résiste aux passions, et ne les détruit pas¹².

Essas passagens exemplificam de que forma o *Œdipe* de Voltaire é usado como arma de luta contra as paixões, como o teatro é um instrumento dos interesses da filosofia e, finalmente, o propósito mesmo da filosofia em Voltaire: combater pelo esclarecimento, tendo como alvo principal as paixões, em nome do aperfeiçoamento dos costumes.

Com a finalidade explícita, em razão do seu conteúdo, de combater as paixões, Voltaire expõe ao público em 1720 sua peça *Artémire*. O enredo dessa obra trata de uma esposa lamentosa – que dá nome à peça – do tirano Cassandre, rei de Larissa, com quem se casou para atender à ordem paterna, mas contra a própria vontade, pois Artémire amava o príncipe Philotas, dado como morto. Seu pai, após o casamento, reconheceu ter dado a filha a um tirano e, por se posicionar posteriormente contra a união, foi morto por Cassandre. Este, ao retornar da guerra, pede a cabeça da sua própria esposa ao seu favorito, Pallante, por saber dos sentimentos de Artémire por Philotas. Pallante, por sua vez, dá a Artémire a seguinte escolha: ou a morte ou desposá-lo. Pallante supôs que ela aceitaria casar-se com ele porque tinha convicção de que a virtude de uma mulher é apenas hipocrisia. Pallante possuía, na verdade, um projeto mais ambicioso: casar com a rainha e assassinar o rei, para isso contava não com a ajuda, mas com a complacência de Ménas, seu parente e confidente. Cassandre suspende a condenação de Artémire, Pallante inventa então ao rei

10. “Escravo de uma cólera que ele não podia aprisionar”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 186.

11. “É preciso nunca duvidar disso, [...]!Os povos que uma falsa devoção cegamente anima,/Logo vão aos berros pedir sua vítima”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 187.

12. “Indomáveis crianças da natureza em nós:/Dos recantos da alma, eles vêm nos surpreender;/Essas chamas que se crê apagadas renascem de suas cinzas,/E a virtude severa em tão duros combates,/Resiste às paixões, mas não as destrói”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 188.

que a rainha estava tramando um crime com Ménas. Ao final, Cassandre, ferido de morte, reconhece a virtude da sua esposa e expira após ter perdoado Philotas e justificado a rainha.

Entre os temas exibidos nessa peça, ganham destaques aqueles que dizem respeito à moral. Para ilustrar essa ideia, essa peça ressalta a virtude inabalável da protagonista, mesmo diante das paixões mais devastadoras, como por exemplo, o medo da morte. Valem ser destacadas as palavras que Voltaire pronuncia a esse respeito pela boca de Artémire: “Eu conhecia meu dever, e sabia o que eu devo” (VOLTAIRE, 2001, p. 420). Quando indagada acerca da escolha entre morrer e casar com Pallante, que estava incumbido de assassiná-la por ordem real, a rainha, incorruptível, supera o medo e, escolhendo a morte, respondendo: “Eu aceito sua mão, mas para me matar” (VOLTAIRE, 2001, p. 421).

A dramaturgia voltairiana como instrumento do seu combate filosófico não se limita à tragédia. Embora Voltaire tenha escrito mais tragédias do que comédias, para o filósofo, ambos os gêneros podem ser utilizados para o fim de seu fazer filosófico. Há mesmo uma utilidade na multiplicidade de gêneros, diz Voltaire em carta a Berger de 24 de agosto de 1735: “Aquele que só tem um talento pode ser um grande gênio; quem possui vários, é mais agradável”. Qual é para Voltaire o melhor gênero? Responde o filósofo: “Aquele que é melhor tratado”, ou, como ratificará mais a frente, “todos os gêneros são bons, exceto o tedioso”¹³. Independente se pela tragédia ou se pela comédia, o objetivo de Voltaire é sempre o mesmo: tocar as paixões.

Voltaire tem uma veia cômica constante, que marca toda sua vida, desde *L'enfant prodigue* de 1736 até *Droit du seigneur* de 1762¹⁴, passando por *Nanine* de 1749. Como explica Goldzink, na pena de Voltaire, a tragédia deve tender à intensidade máxima dos recursos emotivos; enquanto a comédia deve unir o que agrada e o que toca (GOLDZINK, 2004, p. 214). Diz o filósofo no Prefácio à edição de 1738 sobre do seu *L'enfant prodigue*: “Se a comédia deve ser a representação dos costumes, essa peça parece ser bem característica. Vê-se nela uma mistura do sério e do gracejo, do cômico e do tocante” (VOLTAIRE, 1875).

Porém, mesmo na comédia, Voltaire condena o riso imoderado. O riso não é a qualquer custo, a paixão desmedida é negada, o prazer deve ser “sério”! O teatro de Voltaire é comedido, ele pensa que nem tudo é digno de aparecer no palco. Qual seria então o sorriso da comédia voltairiana? A essa questão, responde Goldzink: “O homem honesto sorri na comédia com o sorriso da alma, preferível ao sorriso da boca” (GOLDZINK, 2004, p. 314). Há passagens em suas comédias que devem mesmo levar o espectador a lágrimas, embora sem ser patético. Mesmo na comédia, o que há de importante é o mesmo que em toda a sua obra, a saber: sempre uma excelente moral. O “sorriso da alma” é aquele que não corrompe os costumes, mas que ajuda a aperfeiçoá-los. Esse é o objetivo latente em sua comédia, que imperceptivelmente esclarece os homens. É o que se pode perceber, para citar dois exemplos, em *Nanine* ou *L'homme sans préjugé*, de 1749, e *Le café* ou *L'Écossaise*, de 1760.

Em um texto de 1730, Voltaire explicita a finalidade de sua escrita de teatro, tanto a tragédia quanto a comédia. Trata-se do *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, texto que serve de apresentação a sua peça *Brutus*. No *Discours*, Voltaire define, com simplicidade, o teatro e indica a finalidade de uma peça, a saber: o combate às paixões:

O teatro, seja o trágico seja o cômico, é a pintura viva das paixões humanas. [...] É necessário, ou que o amor conduza a infelicidades ou a crimes, para fazer ver o quanto ele é perigoso; ou que a virtude lhe triunfe, para mostrar que ele não é invencível¹⁵.

13. VOLTAIRE. CD-ROM, 1999-2005.

14. Publicada com esse título em 1763, mas encenada em 1762 com o título de *Écueil du sage*, pois o título verdadeiro não fora autorizado pela censura.

15. VOLTAIRE. *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.

Assim Voltaire fez em todos os escritos, desde suas primeiras obras; assim Voltaire orientou seu trabalho de filósofo com o fim de combater as paixões nocivas, esclarecendo os homens em vista da felicidade individual e coletiva. Essa perspectiva acerca de sua produção escrita é ainda mais evidente em uma obra de 1743, mais especificamente em *Avis de l'Editeur* da peça *Le fanatisme* ou *Mahomet le prophète*. Nessa *Avis* que escreveu para a edição de 1743, Voltaire defende sua peça dos ataques dos críticos. Estes dizem que *Le fanatisme* era uma obra perigosa, “feita para formar Ravailac e Jacques Clément [dois regicidas fanatizados]” (VOLTAIRE, 2004, p. 145). A resposta de Voltaire é uma excelente indicação do objetivo de seus textos: “[...] mais eu leio as obras desse escritor [o próprio Voltaire], mais eu as acho caracterizadas pelo amor do bem público” (VOLTAIRE, 2004, p. 146). Em seguida, o filósofo assegura que a *Henriada* foi escrita com o mesmo espírito que *Le fanatisme*, a saber: amar a verdadeira virtude, inspirando o horror contra o fanatismo (VOLTAIRE, 2004, p. 145). Eis a função do combate filosófico voltairiano.

Referências

- DARNTON, Robert. Voltaire, Rousseau e nós. Tradução Luzia Araújo. In: WOLF, Eduardo (Org.). *Pensar a filosofia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013. (Fronteiras do Pensamento, 2).
- FONTAINE, Léon. *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*. Paris: Cerf et fils, 1879.
- GOLDZINK, Jean. Introduction. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- GOLDZINK, Jean. Présentation. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- HAWCROFF, Michael. Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire. In: KÖVING, Ulla et MERVAUD, Christiane (Dir.). *Voltaire et ses combats* (Tome I et II). Oxford: Voltaire Fondation, 1997.
- MENANT, Sylvain. *L'Esthétique de Voltaire*. Condé-sur-Noireau: CDU; SEDES, 1995.
- MENANT, Sylvain. Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII^e siècle: essai d'une problématique general. *Revue Voltaire*, Paris, N^o.7, p. 13-20, 2007.
- MOTA, Vladimir de Oliva. *Voltaire e a crítica à metafísica: um ensaio introdutório*. Aracaju: Editora UFS, 2010.
- POMEAU, René. D'Arrouet à Voltaire: 1694-1734. In: POMEAU, René et al.. *Voltaire en son temps* (Tome I). Oxford: Fayard; Voltaire Foundation, 1995.
- RENEWICK, John. Introduction à *Amulius et Numitor*. In: VOLTAIRE. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.
- RIDGWAY, Ronald S. *La propaganda philosophique dans les tragédies de Voltaire*. Studies on Voltaire and the Enlightenment century. Vol. XV. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1961.
- SPITZER, Leo. Quelques interprétations de Voltaire. In: _____. *Études de style*. Traduction de Éliane Kaufholz et al.. Paris: Gallimard, 2005.
- VOLTAIRE. Artémire. In: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.
- VOLTAIRE. Correnpondances. In: _____. *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875.
- VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.
- VOLTAIRE. Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.
- VOLTAIRE. Hérode et Mariamne. In: _____. *Les oeuvres complètes* (3C). Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- VOLTAIRE. Le fanatisme ou Mahomet le prophète. In: _____. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- VOLTAIRE. Les trois manières. In: _____. *Ce qui plaît aux dames et autres contes galants*. Paris: Babel, 2008.
- VOLTAIRE. Lettres sur *Œdipe*: écrites par l'auteur qui contiennent la critique de l'*Œdipe* de Sophocle, de celui de

Corneille, et du sien. *In*:_____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

VOLTAIRE. Œdipe. *In*:_____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

VOLTAIRE. Préface de l'édition de 1738 à L'enfant prodigue. *In*: _____. *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.

Recebido em 25 de julho de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.