

## Manuel de Figueiredo e as Luzes

### O século das Luzes e o teatro

O movimento iluminista que marcou o século XVIII tem ainda hoje uma especial importância no pensamento ocidental contemporâneo, tanto nas ciências quanto nas artes, que foram revistas e recriadas a partir dos novos paradigmas que puseram fim ao sistema medieval. As modificações anunciadas e iniciadas de forma sutil no século XVI se efetivaram abruptamente no XVIII: as transformações radicais que criaram o conceito de Estado Moderno, ou as transformações ocasionadas pelas críticas feitas sobre a legitimidade do poder político da Igreja e de sua Santa Inquisição, ou ainda a crítica contra as regras estéticas rígidas que limitavam e artificializavam as criações artísticas. O movimento das Luzes seguia seus caminhos, entre a majestade trágica do Barroco e o charme e a frivolidade do Rococó, preservando e atualizando suas reverberações essenciais mesmo em meio à diversidade dessas estéticas entre as nações europeias que as desdobravam.

Ao olhar de superfície aquele era ainda o mundo das perucas, culotes e muito *rouge* nas faces, o mundo onde se dançava o minueto em salões dourados, cheios de espelhos, onde se ouvia o cravo, flautas doces e violas da gamba. Um mundo onde a Igreja ainda acreditava poder manter o pensamento humano na mais estreita ortodoxia, privilegiando a nobreza e a nova classe que surgia endinheirada. Mas radicais - e racionais! - transformações se insinuavam para a política, a ética, a estética e, conseqüentemente, para o teatro.

Os palcos foram o espaço público privilegiado para as discussões mais acirradas e os mais famosos embates de ideias dos *philosophes* e artistas acerca dos vários temas que tanto mobilizavam os pensamentos inquietos e curiosos daquele século. Foco privilegiado das artes, o interesse apaixonado pelo teatro em França tem raízes antigas e expressava-se tanto nas praças públicas quanto nos salões dos palácios e ainda nas ricas residências da burguesia ascendente do século XVIII. Assim, em um mês de apresentações, uma peça teatral de sucesso poderia alcançar um público três vezes maior do que o de assinantes anuais dos fascículos da respeitada *Encyclopédie* (1751-1757).

Não só a França, mas toda a Europa, ainda que em descompasso, vivia, de diferentes formas e temporalidades, as transformações gerais que as Luzes reivindicavam.

De fato, o século XVIII apresentou-se paradoxal e múltiplo: fervilhavam novas ideias filosóficas, mas o povo em geral vivia ainda em meio a práticas medievais. Mesmo com as inovações trazidas pelas Luzes, os textos dramáticos franceses ainda eram escritos, deliberadamente, muito acima do tom coloquial: eram marcadamente retóricos, cheios de floreios que visavam elevar o gosto e reforçar o decoro, reverberações do Barroco. A ilusão cênica reclamava seus direitos e gerava certo afastamento do público, posto diante de textos escritos com tantos artifícios. O poder do teatro se fragilizava, distanciado do real, não chegando a fazer jus à nova busca por verossimilhança<sup>1</sup>.

Caberia ao ator executar essa verossimilhança na cena moderna. Mas sua atuação, na prática, ainda estava longe do ideal iluminista. Apesar do preconceito social que sofriam no dia a dia os atores franceses, no palco, deveriam manter sempre o decoro<sup>2</sup>, o bom gosto e o refinamento, expressões convencionadas daquela sociedade de aparências na qual a vaidade era a força motriz das ações, das conversas e dos costumes corrompidos. Havia, no teatro francês, pouco espaço para a espontaneidade criativa, tudo era feito segundo modelos e regras rígidas, desde a dramaturgia, passando pela cenografia e figurinos, até a própria representação dos atores. A artificialidade dos espetáculos era a mesma que se vivia nas cidades. Dessa forma, a atuação do ator francês não tinha força para mobilizar profundamente a plateia, que, por sua vez, também se comportava dentro dos mesmos rígidos padrões esperados, agindo sempre da mesma e já prescrita forma.

---

<sup>1</sup> A verossimilhança foi uma grande preocupação artística no século XVIII francês: a busca artística daquilo que é semelhante à verdade, ainda que, sendo arte, dispensasse a pretensão de uma existência verdadeira. É o aprimoramento da imitação, na medida em que ela se parece cada vez mais com o objeto imitado. Aristóteles vai tratar sobre a verossimilhança, na sua *Poética*, quando chama a atenção para que não se confunda esse conceito com a verdade histórica, pois narrar coisas efetivamente acontecidas não é a tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que poderia acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança, (ver *Poética*, seção 9, que trata de poesia e história).

<sup>2</sup> “Na arte e no teatro [da França do século XVIII], aquilo que deve ser mostrado ao espectador não são as paixões em estado bruto, mas sim domadas pela razão e pelo discurso. A representação deve ter, numa palavra, *decoro*.” (MATOS, Franklin de. “Enorme, bárbaro e selvagem”. In: DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 19). Para Voltaire e o teatro clássico francês do XVIII, as representações teatrais deveriam manter sempre o *decoro*, isto é, serem sempre agradáveis, assegurando a plateia sempre confortável e submissa. Para tanto, o dramaturgo já devia cumprir regras desde os seus versos dramáticos e assim, no momento da representação, cenas de morte ou de sangue deveriam ser apenas narradas e nunca acontecerem no palco; daí, por exemplo, as dificuldades francesas com a dramaturgia de Shakespeare.

Em Portugal, a fundação da Arcádia Lusitana - ou *Ulissiponense*, em 1756, já havia sinalizado fortemente a preocupação com a renovação do teatro português e os cinco discursos, ou “orações arcádicas”, em que Manuel de Figueiredo - *Lcidas Cintio*, para os confrades - expõe suas teorias teatrais, bem como algumas outras investidas teóricas de árcades portugueses, dão provas desse intento.

### **Manuel de Figueiredo, um dramaturgo português e o movimento das Luzes**

Já desde a citação, extraída do poeta romano Horácio, que abre o primeiro de treze volumes dedicados ao teatro na extensa obra de Manuel de Figueiredo (“*O imitatores sevum pecus*” – imitadores, rebanho de servos), é perceptível a preocupação do autor com um dos temas estéticos mais discutidos no Iluminismo: a imitação e suas implicações. Trata-se de uma questão polêmica, que já havia sido debatida desde Platão, na *República*. O teatro deve promover o aprimoramento da imitação, na medida em que nele ela pode e deve se parecer cada vez mais com o objeto imitado. Aristóteles vai tratar sobre a verossimilhança, na sua *Poética* (na seção 9, que trata de poesia e história), quando chama a atenção para que não se confunda esse conceito com a verdade histórica, pois narrar coisas efetivamente acontecidas não é a tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que poderia acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança. Manuel de Figueiredo expressa claramente sua preocupação com a imitação e com o artifício, logo na abertura de seu teatro, com a referida citação horaciana.

Manuel de Figueiredo, vivendo entre a indiferença de seus contemporâneos, mas, contrariamente, sendo considerado o “Molière de Portugal”, por seu inequívoco perfil de “homem de teatro”<sup>3</sup>, elabora uma nova proposta para o teatro nacional de Portugal que tem como referências suas leituras e seus “diálogos” com os já famosos autores de sua biblioteca, entre eles Jean-Jacques Rousseau.

---

<sup>3</sup> Luciana Stegagno Picchio, na *História do Teatro Português* (1969, p. 205) afirma: “Ao contrário de Manuel de Figueiredo (...), [Correia] Garção não era um daqueles homens de teatro que, fortes de uma experiência vivida e de um convívio cotidiano com os problemas cênicos, deles arrancam para a formulação de uma teoria estética original.”

### **Rousseau, e a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos***

Para exemplificar, a proposta é uma primeira relação intertextual entre Rousseau, em sua *Carta*, e o *Prólogo* escrito pelo dramaturgo português para seu teatro, no seu primeiro volume.

A *Carta* foi apresentada à Paris em 1758, como resposta ao artigo *Genebra*, de autoria do filósofo iluminista d'Alembert e que se encontra na *Encyclopédie*, de outubro de 1757.

O grande conflito apresentado por Rousseau na *Carta*, relativo ao “ser e ao parecer”, faz referência à ideia de que o homem deixou seu estado natural para viver num mundo de *aparências, imitações*. A arte deve ser, pois, *imitação* da natureza. A questão que então se colocava para Rousseau era investigar a qualidade dessa *imitação* e o quanto ela estava afastada dessa mesma natureza. Os artifícios usados nas cenas teatrais, tanto na francesa como na portuguesa, eram grosseiros, mal-acabados; entretanto, pela ilusão do teatro, causavam uma bela impressão no palco para os olhos ingênuos de plateias passivas. Rousseau buscou, assim, a relação entre a *representação* teatral e a *representação* política, bem como aquela entre a *cisão* do sujeito que representa e o objeto representado – a mesma separação que aparece no homem em sociedade. Rousseau encontrava, na sua visão sobre o teatro, a metáfora do dilaceramento humano, que se deu na passagem do homem do estado de natureza para aquele da vida em sociedade. Tal oposição é focalizada no âmbito dos espetáculos parisienses, concebidos como sinais de uma sociedade afeita a aparências e futilidades que tornavam o homem cada vez mais artificial e, portanto, distanciado de sua essência e das virtudes necessárias para o cidadão.

Contraopondo-se à ideia de que os espetáculos teatrais possam ser bons e instrutivos entretenimentos, o caminho proposto por Rousseau na *Carta* pode ser dividido em duas grandes partes. A primeira apresenta os efeitos causados pelo conteúdo das representações teatrais, questão que Manuel de Figueiredo também vai tratar no seu *Prólogo*. A segunda parte traz as razões pelas quais Rousseau defende a não-instalação do teatro em Genebra, apresentando as consequências que adviriam, naquela cidade-estado, de sua implantação. Para Rousseau e Manuel de Figueiredo, cada sociedade tem sua própria cultura e o que pode ser salutar para um determinado povo, pode ser extremamente maléfico para outro. Cito o *Prólogo* português:

Eu não escrevo Poética (...): tento dar um Teatro à minha Nação, filho dos seus costumes, próprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do século; sem que preocupações vulgares me arrastem com tudo a ridicularizar a virtude para fazer rir o vício; cuidando em que não triunfem da sinceridade o artifício, e a impudência; em que o meio termo de criticar defeitos, não seja a depravação de costumes, expondo aqueles, que encontrar próprios dos Dramas que faço; mas expondo-os de sorte que o efeito que podem causar na indisposição dos espectadores, não venha a destruir o fruto da doutrina, nem eu dar-lhes em vez de correção fatais exemplos. (*Theatro de Manoel de Figueiredo*, Vol. I, Lisboa, p. III)

Uma das primeiras conclusões apresentadas por Rousseau é que, independentemente da espécie de espetáculos, não se deve dar a eles o poder de modificar sentimentos e costumes, algo que Manuel de Figueiredo ainda intenta alcançar, mas sem o primeiro compromisso dos autores teatrais com o sucesso, ou seja, dar prazer ao público, tornando suas peças “agradáveis”. Agindo dessa maneira, não existiria vez para a razão no teatro, sendo que, para Rousseau, só ela é capaz de purgar as paixões humanas desordenadas e de fazer, portanto, a *kátharsis* do teatro, segundo Aristóteles: “Tornar a virtude amável e o vício odioso não é um grande prodígio do teatro, pois a natureza e a razão o fazem antes dele”<sup>4</sup>.

Mesmo sendo um texto curto, o *Prólogo* do autor português faz como que uma síntese das questões discutidas por Rousseau na sua *Carta* e traz uma grande preocupação com a Natureza, termo que aparece cinco vezes no texto, além da questão da verossimilhança, que também perpassa todo o *Prólogo*. Cito o seu primeiro parágrafo, onde Manuel de Figueiredo já deixa claro seu objetivo: “Dar um Teatro correto na Moral, e na cena, verossímil e decente: em que parte, em que século, e em que conjuntura se poderia intentar com mais bem fundadas esperanças de conseguir o fim de semelhantes espetáculos?” (*Theatro de Manoel de Figueiredo*, Vol. I, p. I). Ou ainda na página V do *Prólogo*: “(...) eu quero escrever dramas úteis, e verossímeis.”

A *Carta a d’Alembert* analisa ainda as duas formas clássicas do teatro, a Tragédia e a Comédia. Começando pela primeira, Rousseau mostra que o teatro *trágico*, tal como era praticado, causava um grande distanciamento entre seu conteúdo e a plateia em razão de os temas nele tratados estarem longe temporal e espacialmente desses espectadores do século XVIII, isto é, não existiria uma relação entre aquilo que estava sendo representado e a realidade de Paris. É para isto também que aponta Manuel de Figueiredo, perfeitamente sintonizado com o objetivo da Arcádia Lusitana de lançar as bases de uma

---

<sup>4</sup> “*La nature et la raison font avant lui!*” Idem. “À M. D’Alembert”. In: *OC*. Tome V. Ed. cit., p. 21.

tragediografia portuguesa renovada, inspirada em moldes franceses. Objetivava, também, cumprir os objetivos aristotélicos da Tragédia:

Intentei mover os ânimos em duas Tragédias, não para fazer chorar os espectadores, mas para excitar-lhes o Terror, e a Piedade, e purgar neles esta mesma sensação; inspirando-lhes moderação nas paixões, constância nos trabalhos, ensinando-os a fazê-los gloriosos. (*Theatro de Manoel de Figueiredo*, Vol. I, Lisboa, p. XIV)

Mas talvez se possa considerar que é a Comédia que vai reter mais a atenção do dramaturgo português. Para Rousseau, na Comédia também não se tem a possibilidade de correção dos maus costumes. Nela, eles são apenas caricaturas, tornando ridículos seus personagens (“O ridículo... é a arma favorita do vício”<sup>5</sup>). A comédia ensinará apenas a temer o ridículo, mesmo que para isso se pratique o vício. É também por isso que Manuel de Figueiredo revelará um cuidado especial na elaboração de suas comédias:

Não temos nem a lição, nem o entusiasmo de outras Nações: já ouvi tratar de menor o Quixote de Cervantes, porque não entenderam a crítica. Esse desgraçado exemplo me obrigará a passar pelo desgosto de não ver rir os vícios nas minhas comédias; o desejo de sua correção me fez recear, de que não a percebessem (...) (*Theatro de Manoel de Figueiredo*, Vol. I, Lisboa, p. IV)

A *Carta* e o *Prólogo* vão citar ainda várias obras e personagens do teatro ocidental. Analisando criticamente cada uma delas, Rousseau e Manuel de Figueiredo reforçam o seu posicionamento no sentido de que todos esses personagens estão longe tanto do século em curso como de suas terras; são seres tão gigantescos, tão empolados, no caso das Tragédias, ou tão ridículos nas Comédias, que não produzem mais nenhum efeito pedagógico concreto. Cito o *Prólogo*, na página VIII:

(...) Há em Lisboa as célebres Meretrizes de Atenas; os Arlequins da Itália; os marqueses de Paris? Acaso temos em Portugal mentirosos, avaros, casamenteiros, fanfarrões, ou namorados de caráter? E ainda que os tivéssemos, que influem nos costumes um ou outro semelhante original? (...)

---

<sup>5</sup> "Le ridicule, au contraire, est l'arme favorite du vice". Ibid., p. 25.

Rousseau e Manuel de Figueiredo vão se deter em um dos grandes expoentes da comédia do teatro francês, Molière. Na página VII de seu Prólogo, o português vai citar de forma direta a análise que o pensador genebrino fez de *O Misanthropo*, de Molière, peça na qual se induzia o público a aplaudir o *mais hábil* e nem sempre o *mais estimável*. Na *Carta a d'Alembert*, Rousseau escreve uma longa análise dessa peça, uma das mais conhecidas de Molière, de modo a demonstrar como as virtudes acabam sendo ridicularizadas e os próprios vícios podem ser um instrumento bastante apto a esconder os costumes ridículos: para alcançar este objetivo era preciso fazer rir a plateia. Por conta deste objetivo vil, Rousseau censura todos os abusos e perversões que eram tolerados no tão famoso teatro cômico francês, algo que também vai chamar a atenção de Manuel de Figueiredo.

Os dois autores chamam a atenção para os efeitos nocivos desse tipo de teatro para a educação da juventude, ou seja, para o aspecto pedagógico, outra questão central das reflexões iluministas, que remonta à Antiguidade e em relação à qual o teatro deveria responder. Cito o *Prólogo*, na página X: “Que espetáculo este, por qualquer lado que se olhe, para arruinar a inocência, para encantar a perigosa mocidade!”

O final da *Carta* Rousseau coloca a seguinte questão: “Não deve haver nenhum espetáculo numa República?”<sup>6</sup>. A resposta: sim! Porém, não deve ser o teatro – muito menos o francês –, mas as *festas públicas*, tão diferentes dos espetáculos teatrais. Essas festas aconteciam ao ar livre e acolhiam todos os cidadãos, as despesas são pequenas e as produções, bem simples. Com essas festas, Rousseau pretende formar bem a juventude, de forma que ela possa não se encantar com os grandes espetáculos. Manuel de Figueiredo também revelará em sua vasta dramaturgia, o intento de “formar bem a juventude”, apontando para uma nova proposta teatral, que se pode considerar que vai de encontro ao pensamento das Luzes, mesmo que na teoria e não na prática, já que se tem notícia somente de uma peça de Manoel de Figueiredo que tenha sido montada, na época, em Lisboa, *Os perigos da educação*.

### ***Os perigos da educação, de Manuel de Figueiredo – breves considerações***

O interesse pela obra teatral de Manuel de Figueiredo vem do fato de ela trazer elementos de um Portugal setecentista que, aos poucos e inserido num lento processo de

---

<sup>6</sup> "(...) *ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République?*". Ibidem, p. 114.

integração cultural, começa a se abrir para o Iluminismo, que já fervilhava por boa parte da Europa. O dramaturgo português parece ter encontrado em Rousseau um interlocutor e uma inspiração para as suas propostas teatrais. Em suas reflexões teóricas há ecos dos conceitos iluministas sobre a Natureza, sobre as leis que regeriam o universo, não fosse a intervenção humana. Se os homens conhecessem essas leis haveria justiça e harmonia social, uma moral clara e objetiva, uma literatura e um teatro sem artifícios.

A preocupação com a função pedagógica do teatro norteou a dramaturgia de Manuel de Figueiredo, ainda que deixasse claro que o teatro é um mal em si mesmo, dado seu caráter artificial e mentiroso. Sua preocupação com a educação dos jovens aparece claramente na referida peça, *Os Perigos da Educação*, datada de 1773 e a única que se tem notícia de ter sido montada, ainda que com pouca repercussão.

Cabe citar aqui a professora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho e seu importante trabalho de pesquisa sobre Manuel de Figueiredo, no livro *Manuel de Figueiredo, uma perspectiva do neoclassicismo português (1745 – 1777)*, que se tornou referência para o estudo da dramaturgia do autor: “Manuel de Figueiredo foi, entre nós, um escritor com idêntica fortuna [segundo a autora, a de ser um autor esquecido, assim como Tomás Ribeiro]. Quando da representação da sua comédia *Os Perigos da Educação*, em que tinha colocado todos os desvelos de um escritor principiante e todos os esforços de um dramaturgo moralista, saem os espectadores unicamente retendo a frase com que terminava o drama. ‘- O que é o mundo!’, concluíra sabiamente uma das personagens. ‘- O que é o mundo!’, comentavam surpresos os espectadores.” Os espectadores parecem não terem se convencido com a primeira empreitada teatral de Manuel de Figueiredo nos palcos de Lisboa, apesar de todo o esmero pedagógico e moral que revelava. Teriam sido as ideias iluministas apregoadas no texto que não foram capazes de interessar a plateia portuguesa?