UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

BRISA MIRELE BARBOSA RODRIGUES

ATUAÇÃO ATIVISTA: O CORPO BANDEIRA EM PERFORMANCE NO TEATRO PROTOFEMINISTA DE OLYMPE DE GOUGES

RIO DE JANEIRO
2025

BRISA MIRELE BARBOSA RODRIGUES

ATUAÇÃO ATIVISTA: O CORPO BANDEIRA EM PERFORMANCE NO TEATRO PROTOFEMINISTA DE OLYMPE DE GOUGES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de concentração: Arte e Feminismos.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Bernstein.

RIO DE JANEIRO

2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Brisa Mirele Barbosa
R696a Atuação Ativista: o corpo bandeira em performance no teatro protofeminista de Olympe de Gouges / Brisa Mirele Barbosa Rodrigues. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
459 f.

Orientador: Ana Bernstein.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. Olympe de Gouges. 2. Dramaturgia Feminista. 3. Corpo Bandeira. I. Bernstein, Ana, orient. II. Título.

BRISA MIRELE BARBOSA RODRIGUES

ATUAÇÃO ATIVISTA: O CORPO BANDEIRA EM PERFORMANCE NO TEATRO PROTOFEMINISTA DE OLYMPE DE GOUGES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas. Área de concentração: Arte e Feminismos.

Aprovada em: 15/09/2025.

Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br
ANA BERNSTEIN
Data: 15/09/2025 18:15:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Ana Bernstein (orientadora).
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA BRIGIDA DE MIRANDA
Data: 17/09/2025 06:41:41-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda.
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Documento assinado digitalmente
gov.br
LUCIA REGINA VIEIRA ROMANO
Data: 21/09/2025 17:33:22-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano.
Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Documento assinado digitalmente
gov.br
ROBERTO CHARLES FEITOSA DE OLIVEIRA
Data: 18/09/2025 08:58:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Documento assinado digitalmente
gov.br
ANGELA APARECIDA DONINI
Data: 25/09/2025 19:31:51-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Angela Aparecida Donini.
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Dedico esta tese à minha mãe, Terezinha Salú Barbosa.
Ela não teve oportunidade de estudar, mas trabalhou para que eu tivesse.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), especialmente ao coordenador do curso de doutorado, Prof. Dr. Leonardo Munk, à Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira e à secretária Graziela Miranda de Lima Pando.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Ana Bernstein, agradeço e celebro sua iniciativa de propor uma linha de pesquisa dedicada aos estudos feministas no PPGAC/UNIRIO, bem como a criação do ARTFEM – Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos (CNPq/UNIRIO), do qual é coordenadora. Estendo este agradecimento às minhas colegas do ARTFEM, Dra. Sandra Bonomini e Joyce Athié, pela parceria durante a realização do primeiro seminário Diálogos Feministas do PPGAC/UNIRIO.

Agradeço aos membros das bancas de qualificação e defesa: à Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda (PPGAC/UDESC) e ao Prof. Dr. Charles Feitosa (PPGAC/UNIRIO), pela imensa contribuição a esta pesquisa; à Profa. Dra. Lúcia Romano (PPGARTES/UNESP) e à Profa. Dra. Angela Donini (PPGAC/UNIRIO), que também integraram a banca de defesa; e às suplentes, Profa. Dra. Ana Wegner (FAPESP/USP) e Profa. Dra. Juliana de Moraes Monteiro (DTT/UNIRIO).

Agradeço às professoras e aos professores que fizeram parte deste processo de pesquisa através das disciplinas do curso de doutorado do PPGAC/UNIRIO, em especial ao Reitor, Prof. Dr. José da Costa Filho, à Profa. Dra. Beti Rabetti e ao supervisor do estágio de docência, Prof. Dr. Charles Feitosa. Aos colegas de doutorado e do estágio, agradeço em nome da Dra. Léa Schmitt e de Letícia Machado.

Às professoras e aos professores que marcaram minha trajetória acadêmica, desde a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em especial à Profa. Dra. Hebe Alves e ao Prof. Dr. Luiz Marfuz. Meu carinho e gratidão à minha orientadora de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), a querida Profa. Dra. Luciana Lyra, e à igualmente querida Profa. Dra. Celeia Machado, que me orientou no CESPEB – Curso de Especialização Saberes e Práticas na Educação Básica, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Agradeço ao Prof. Dr. Christophe Triau pela supervisão no doutorado-sanduíche (PDSE/CAPES) e por acolher esta pesquisa no departamento HAR –

Histoire des Arts et des Représentations da Université Paris Nanterre. À Dra. Ana Wegner e à amiga Clarissa Santos, o meu muito obrigada pelo apoio durante o intercâmbio em Paris.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de doutorado (processo nº 141240/2021-0) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001, pelo apoio por meio do Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE, processo nº 88881.982430/2024-01).

RODRIGUES, Brisa Mirele Barbosa. **Atuação Ativista: o corpo bandeira em performance no teatro protofeminista de Olympe de Gouges**. 2025. 459 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

Este estudo busca rastrear vestígios da vida e da obra da dramaturga e filósofa-política Olympe de Gouges (1748–1793), partindo da premissa de que a sua Atuação Ativista durante a Revolução Francesa a levou à morte. Reconhecida como uma das pioneiras do feminismo no Ocidente, sua trajetória revela que o movimento protofeminista também teve origem no teatro. Investigo, portanto, o modo como o "corpo bandeira" da dramaturga foi impresso em suas obras. Apresento uma análise aprofundada das peças *L'Esclavage des noirs* (*A escravidão dos negros*), de 1783, e *Le Tyran détrôné* (*Tirano destronado*), de 1792, que se configuram como a primeira e a última dramaturgias escritas por De Gouges. Além dessas peças, apoio-me em uma exposição de dados cronológicos para realizar breves análises de outras obras que vão do teatro à prática jornalística e filosófica, incluindo a publicação de cartazes, panfletos e projetos políticos. Faço uma contextualização histórica e social da época e comparo a situação política do final do século XVIII com a do início do século XXI. Esta tese ainda disponibiliza traduções de trechos e obras inéditas para o português e instaura um laboratório de criação dramatúrgica como uma estratégia artística feminista de atuação acadêmica.

Palavras-chave: Olympe de Gouges. Atuação Ativista. Teatro protofeminista. Dramaturgia feminista. Revolução Francesa. Corpo bandeira.

RODRIGUES, Brisa Mirele Barbosa. **Action Activiste: le corps-drapeau en performance dans le théâtre protoféministe d'Olympe de Gouges**. 2025. 459 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à retracer les vestiges de la vie et de l'œuvre de la dramaturge et philosophe politique Olympe de Gouges (1748–1793), en partant du principe que son activisme pendant la Révolution française l'a conduite à la mort. Reconnue comme l'une des pionnières du féminisme en Occident, son parcours révèle que le mouvement protoféministe a également trouvé son origine dans le théâtre. C'est pourquoi j'étudie la manière dont le “corps-drapeau” de la dramaturge s’est imprimé dans ses œuvres. Je présente une analyse approfondie des pièces *L'Esclavage des noirs* (1783) et Le *Tyran détrôné* (1792), qui constituent respectivement la première et la dernière œuvre dramatique écrite par De Gouges. Outre ces pièces, je m'appuie sur des données chronologiques pour réaliser de brèves analyses d'autres écrits, allant du théâtre à la pratique journalistique et philosophique, incluant la publication d'affiches, de pamphlets et de projets politiques. Je propose une contextualisation historique et sociale de l'époque et j’établis un parallèle entre la situation politique de la fin du XVIIIe siècle et celle du début du XXIe siècle. Cette thèse met en outre à disposition des traductions d'extraits et d'œuvres inédites vers le portugais et instaure un laboratoire de création dramaturgique comme stratégie artistique féministe d'action académique.

Mots-clés: Olympe de Gouges. Action Activiste. Théâtre protoféministe. Dramaturgie féministe. Révolution française. Corps-drapeau.

RODRIGUES, Brisa Mirele Barbosa. **Activist Acting: the body-flag in performance in the protofeminist theater of Olympe de Gouges**. 2025. 459 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

This doctoral dissertation traces the life and work of the playwright and political philosopher Olympe de Gouges (1748–1793), based on the premise that her activist engagement during the French Revolution led to her death. Recognized as one of the pioneers of feminism in the West, her trajectory reveals that the protofeminist movement also had its origins in theatre. I investigate how the playwright's body, understood here also as a political banner [body-flag], was imprinted upon her works. I present an in-depth analysis of the plays *L'Esclavage des noirs* (*Black Slavery*) (1783) and *Le Tyran détrôné* (*The Tyrant Dethroned*) (1792), which constitute the first and last dramatic works written by De Gouges. In addition to these plays, I draw on chronological historical data to conduct brief analyses of other works ranging from theater to journalism and philosophy, including the publication of posters, pamphlets, and political projects. I provide a historical and social contextualization of the period and compare the political situation at the end of the 18th century with that of the beginning of the 21st century. This dissertation also provides translations of excerpts and unpublished works into Portuguese and establishes a dramaturgical creation laboratory as a feminist artistic strategy for academic practice.

Keywords: Olympe de Gouges. Activist Acting. Protofeminist theater. Feminist playwriting. French Revolution. Body-flag.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Retrato de Olympe de Gouges em medalhão, de Pierre Vidal ….. **5**

Figura 2 - Colagem: O passado e o presente da performance feminista …... **19**

Figura 3 - Colagem: O corpo bandeira de Olympe de Gouges **32**

Figura 4 - Marcha das mulheres a Versalhes, gravura do século XVIII ……. **42**

Figura 5 - Montagem: Retrato de Olympe de Gouges, de Aleksander Kucharski; e retrato anônimo de Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, Académie des Jeux Floraux **62**

Figura 6 - *Cidadãs de Paris oferecendo suas joias à Assembleia Constituinte em 1789,* de Jean-Baptiste Lesueur ……..... **102**

Figura 7 - Colagem: O corpo da história é a narrativa **113**

Figura 8 - Montagem: Panfleto *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre* e Cartaz *Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet* ... **165**

Figura 9 - Montagem: *A morte de Marat,* de Jacques-Louis David e *Charlotte Corday e o assassinato de Marat*, de Paul Jacques Aimé Baudry …..……..……. **178**

Figura 10 - Colagem: *A escravidão dos negros* ……..... **194**

Figura 11 - Colagem: *Tirano destronado* ……..……..... **249**

Figura 12 - Montagem: Caricaturas de Barnave e Louis XVI **259**

Figura 13 - Montagem: *A morte da princesa de Lamballe*, de Leon Maxime Faivre …… **271**

Figura 14 - Montagem: *A devoção de Madame Élisabeth*, de Jean-Baptiste Vérité **303**

Figura 15 - Montagem**:** *Dia 20 de junho de 1792 no Palácio das Tulherias*, de Pierre Adam **311**

Figura 16 - Colagem: Olympe ou essa mãe e esta filha **316**

Figura 17 - Colagem: Final I ou Papel marmorizado dos séculos XVIII–XIX **353**

Figura 18 - Retrato de Olympe de Gouges em 1784 ..... **439**

Figura 19 - Retrato de Olympe de Gouges em uma poltrona Louis XV **440**

Figura 20 - As mulheres de Paris marcham para Versalhes, de 1902 ..... **441**

Figura 21 - Busto de Olympe de Gouges para a Assembleia Nacional da França **442**

Figura 22 - Retrato de Olympe de Gouges para o livro *Trois Femmes de la Révolution* **443**

Figura 23 - Emblema da *Société des Amis des Noirs* **444**

Figura 24 - Retrato de Marie-Antoinette em uma poltrona **445**

Figura 25 - Retrato da princesa de Lamballe **446**

Figura 26 - Retrato de Olympe de Gouges ou Julie Candeille **447**

Figura 27 - Ilustração para a *Carta ao povo* **448**

Figura 28 - Ilustração para as *Observações patrióticas* **449**

Figura 29 - *Journal général de France* cita o panfleto *Carta ao povo* **450**

Figura 30 - Cartaz: *Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet* ... **451**

Figura 31 - Cartaz: *As três urnas, ou Salvação da pátria* **452**

Figura 32 - Cartaz: *O grito da inocência* **453**

Figura 33 - Teatro: *Olympe*, monólogo de Firmine Richard **454**

Figura 34 - Cinema: *Olympe, une femme dans la Révolution*, de Julie Gayet **455**

Figura 35 - Montagem: Pesquisa de campo em Paris **456**

Figura 36 - Montagem: Pesquisa de arquivos na BnF **457**

Figura 37 - Montagem: Pesquisa de arquivos no *Musée Carnavalet* **458**

Figura 38 - Colagem: Final II ou Papel marmorizado dos séculos XVIII–XIX **459**

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – O PASSADO E O PRESENTE DA PERFORMANCE FEMINISTA	**20**
1	**O CORPO BANDEIRA DE OLYMPE DE GOUGES**	**33**
1.1	**A mulher da revolução**	**33**
1.1.1	O passado e o presente da relação entre filosofia, economia e política.	**34**
1.1.2	O cenário político revolucionário ……..……	**39**
1.2	**O corpo bandeira em performance: vida e atuação** ….....	**49**
1.2.1	O nome artístico, a paternidade e a língua occitana ....……..	**51**
1.2.2	A declaração civil e a musa protofeminista Ninon de Lenclos …….....	**57**
1.2.3	A mudança de Montauban, as relações familiares e o círculo social parisiense ……..……..	**61**
1.3	**O posicionamento político na obra de Olympe de Gouges**	**67**
1.3.1	*O casamento inesperado de Querubim* e a acusação de plágio …….	**69**
1.3.2	*O homem generoso* e o Teatro Filosófico ……..……	**73**
1.3.3	*O filósofo corrigido*, Beaumarchais e as mulheres ……..……..……	**76**
1.3.4	*A necessidade do divórcio*, *O convento* e o Teatro de Intervenção ….....	**79**
1.3.5	A transição do teatro para as ruas e a experimentação literária …….	**88**
1.3.6	Os panfletos *Carta ao povo* e *Observações patrióticas* ……..	**91**
1.3.7	Projeto para um segundo teatro nacional ou o teatro das mulheres …..	**104**
1.3.8	O Teatro Revolucionário e o ativismo visual …….	**108**
2	**O CORPO DA HISTÓRIA É A NARRATIVA**	**114**
2.1	**A mulher da república**	**114**

2.1.1 Voltaire e Ninon de Lenclos, Rousseau e Wollstonecraft **115**

2.1.2 Os girondinos, as disputas políticas e as mulheres **119**

2.1.3 A luz do fogo em Platão e a filosofia iluminista **121**

2.1.4 A luz fraca em Didi-Huberman e o escuro em Agamben **123**

2.1.5 A maioridade em Kant e a subversão de Olympe de Gouges **126**

2.1.6 As *salonnières*, os aliados e a política **128**

2.2 O corpo da história: opinião pública e discurso público **131**

2.2.1 A atuação política e a beleza de Olympe de Gouges **132**

2.2.2 Oposição aos jacobinos, *O bom senso* e *O espírito francês* **136**

2.2.3 *Pacto nacional*, Dom Quixote e o *Orgulho da inocência* **151**

2.2.4 *Os fantasmas da opinião pública* e Olympe de Gouges, acusada de ser filha ilegítima de Louis XV **157**

2.2.5 *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre* e a defesa de Louis XVI **160**

2.3 O julgamento de Olympe de Gouges como ato final **167**

2.3.1 A execução de Louis XVI, *A entrada de Dumouriez em Bruxelas* e a prisão de Philippe-Égalité **169**

2.3.2 Os jornais, a liberdade de expressão e o *Testamento político* **172**

2.3.3 O assassinato de Marat, *As três urnas* e a prisão de Olympe de Gouges **177**

2.3.4 *Uma patriota perseguida* e o Tribunal Revolucionário **181**

3 A ESCRAVIDÃO DOS NEGROS: UMA PEÇA ABOLICIONISTA **195**

3.1 A interseccionalidade no teatro protofeminista de Olympe de Gouges **195**

3.1.1 A metamorfose em uma mulher de letras e a bandeira abolicionista **197**

3.1.2 A *Comédie-Française* e o boicote da cena teatral parisiense **201**

3.1.3 A estreia, a repercussão e o eurocentrismo de Olympe de Gouges ….. **208**

3.2 Primeiro ato: os protagonistas negros **221**

3.2.1 Um panfleto iluminista no teatro e a fricção autobiográfica ……. **225**

3.2.2 A colonização e a prisão de Zamor e Mirza …….. **228**

3.3 Segundo ato: os coadjuvantes negros **232**

3.3.1 As mulheres negras, a persuasão narrativa, as mulheres brancas e uma nova versão da peça ……... **233**

3.4 Terceiro ato: os aliados à luta dos negros **240**

3.4.1 A luta de classes, a salvação e a covardia do governador ……. **242**

4 TIRANO DESTRONADO: UMA DRAMATURGIA HISTÓRICA **250**

4.1 O artivismo no teatro protofeminista de Olympe de Gouges **250**

4.1.1 O teatro e o julgamento público …….. **252**

4.2 Primeira parte: a dramaturga está presente **255**

4.2.1 As escolhas políticas, a ambiguidade e a defesa de Marie-Antoinette **256**

4.2.2 Entre a heteroautobiografia, a autoinscrição e a crítica ……. **261**

4.2.3 A autorrepresentação, o cortejo das mulheres e a correspondência com a princesa de Lamballe …….. **265**

4.3 Intervalo: Molière visita Olympe em um sonho **280**

4.3.1 A mulher no teatro e o empoderamento social das mulheres …… **284**

4.4 Segunda parte: o rei está morto **292**

4.4.1 O teatro partidário, a disputa narrativa e como Olympe de Gouges tenta reescrever a história ……..... **296**

4.4.2 A rainha consorte lidera as tropas e a peça acaba antes do final …….. **304**

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – OLYMPE OU ESSA MÃE E ESTA FILHA **317**

5.1 O laboratório de criação dramatúrgica **317**

5.2 Cada narrativa tem um corpo **325**

5.3 Um corpo pode dar origem a múltiplas construções narrativas ... **329**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **334**

Outras Publicações **345**

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS **348**

ANEXOS **353**

Anexo A – Cronologia **354**

Anexo B – Dramaturgias **366**

A escravidão dos negros (com prefácio) **367**

Reflexões sobre os homens negros (posfácio) **404**

Tirano destronado **408**

Olympe, essa mãe e esta filha **430**

Olympe, cette mère et cette fille **434**

Anexo C – Imagens **438**

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. Agora, no começo do século XXI, algumas colaborações entre pensadores com visões distintas originadas em diferentes culturas possibilitam uma crítica dessa ideia. Somos mesmo uma humanidade?

Ailton Krenak, 2020, p. 21-22.

Olympe de Gouges

INTRODUÇÃO – O PASSADO E O PRESENTE DA PERFORMANCE FEMINISTA.

> *Lego minha alma às mulheres, não as deixo um presente qualquer. Meu gênio criador aos autores dramáticos, ele não lhes será inútil.*
>
> Olympe de Gouges, 2020, p. 84.[1]

O teatro entrou na minha vida sem pedir licença, como uma paixão avassaladora que eu persegui obstinadamente com a certeza de que meu corpo pertencia ao palco. Com a pretensão de ser, nunca tive medo de me afirmar uma atriz, uma mulher de teatro. Eu não tinha dúvidas; todavia, o tempo me mostrou que a carreira teatral pode ser injusta com seus trabalhadores. O teatro não é tão diferente da vida, ele não é só feito de amor, também é uma empresa, um mercado, e por isso é cruel com os apaixonados. Logo encontrei na academia um porto mais seguro para ancorar o meu amor pelo teatro sem me afastar dele. Pelo contrário, acredito que na universidade pude conhecê-lo verdadeiramente.

No decorrer da minha trajetória acadêmica, descobri a história de Olympe de Gouges, uma grande mulher de teatro que nunca foi devidamente reconhecida como tal. A meu ver, seu ativismo político durante a Revolução Francesa ofuscou suas imensas contribuições para o teatro, mas antes disso ela já havia sido renegada pelos seus pares e encorajada a desistir. Na vanguarda do seu tempo, a dramaturga começou a desenvolver um teatro político protofeminista[2] no final do século XVIII.

Esse entrecruzamento da política com o teatro de Olympe de Gouges, em que não se sabe onde começa a política ou termina o teatro, me suscitou uma imagem que se configurou, em um primeiro momento, no termo atuante ativista. Ao buscar essa junção de palavras, encontrei uma entrevista na qual, questionada sobre sua relação com o feminismo, a atriz Fernanda Montenegro afirmou: “Eu sou a atuante,

---

[1] Trecho do panfleto *Testamento político de Olympe de Gouges* (*Testament politique d'Olympe de Gouges*), publicado em junho de 1793.

[2] O termo protofeminismo é utilizado em diversas pesquisas acadêmicas para identificar a atuação de mulheres e homens que defenderam os direitos e a emancipação feminina antes do surgimento do vocábulo "feminismo" e da sua formalização propriamente dita. Contudo, tal movimento já se manifestava na prática por meio da luta desses indivíduos e coletivos.

não sou a ativista"[3]. A história do teatro brasileiro está intrinsecamente ligada à atuação dessa grande mulher de teatro que atravessou gerações e nos mostrou como as artes dramáticas constroem um país, uma sociedade, o senso de comunhão e humanidade entre os povos. No entanto, sem querer distorcer a natureza da sua declaração, ao desenvolver esta pesquisa sobre a existência de uma atuação ativista no teatro, me permito contestá-la, pois, como ela mesma disse na década de 70, uma atriz da nova geração tem a obrigação de fazer isso[4].

Nesta tese, a análise da obra de Olympe de Gouges está fundamentada a partir da imagem de um corpo bandeira[5] em performance e, por isso, além da memória da sua vida e a história da sua morte, dedico atenção especial à sua escrita dramatúrgica: uma documentação permanente da arte teatral que, nesse caso, registra a atuação ativista da autora durante a Revolução Francesa. Seu processo criativo pode ser melhor compreendido se pensarmos na noção articulada por Ana Bernstein[6] com "a escrita do corpo"[7], no sentido de uma inscrição mediada pelas experiências corporificadas da própria escritora. Logo, investigo a dimensão performática de seus textos, com a intenção de evidenciar o seu caráter político protofeminista, buscando

---

[3] – Repórter: "Uma feminista falaria que você é feminista, mas não sei se você vê dessa forma". – Fernanda Montenegro: "É porque tem a ativista e tem a atuante. Eu sou a atuante, não sou ativista. Acho que feminista tem atividade de frente, condutora. Simone de Beauvoir é uma feminista. Então, quem sou eu perto desse tamanho, mas atuante eu sou! Vim de uma família de mulheres fortes". Disponível em: <"Sou feminista atuante, não ativista", diz Fernanda Montenegro | Exame>.

[4] Em uma entrevista para o programa *De frente com Gabi* do SBT, a jornalista Marília Gabriela recordou uma declaração que Fernanda Montenegro deu ao Jornal Pasquim em 1971, na qual a atriz veterana diz: "As atrizes de vinte anos têm obrigação de me combater". Em sua resposta, Montenegro reafirma: "É verdade! Eu acho que essa reposição de gerações é fundamental. Eu nunca quis ser como as atrizes que me antecederam. […] Cada geração galga algo novo, tem uma dinâmica do seu tempo que tem de ser respeitada […]. É uma coisa dialética, não pode ser do nada. Ela pode se opor àquilo por inúmeras razões e, às vezes, até ao refutar, ela inconscientemente está usando o mesmo instrumental. Porque é dali para frente que vai continuar essa herança teatral" (00h22min). Disponível em: <De Frente com Gabi - Fernanda Montenegro (21/12/2003) | SBT Vídeos>.

[5] Optei por grafar este conceito sem hífen quando em português, a partir de 2017.

[6] Ana Bernstein é professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É doutora em Estudos da Performance pela New York University e coordena o grupo de pesquisa ARTFEM – Núcleo de Estudos em Arte e Feminismos (CNPq/UNIRIO), o Seminário Diálogos Feministas (PPGAC/UNIRIO) e a coleção *Perspectiva Feminista*, da Zazie Edições.

[7] "[…] pensar no conceito de escrita feminina de Hélène Cixous, uma escrita que brota do inconsciente, próxima da voz e da "carne da linguagem", uma escrita "no limiar do sentimento" (Cixous, 1981, p.54), que nos toca em ambos sentidos da palavra, de nos emocionar e de ser tátil. Uma escrita oriunda do corpo ao mesmo tempo que o atravessa, e que é também atravessada por outros, por uma multidão de vozes [...]. Os monólogos de Finley transbordam e, em sua força, nos carregam com eles, engolfando-nos e fazendo com que percamos a respiração. Eles são conduzidos pelo ritmo do corpo, da voz, da respiração. A própria Finley enfatiza a relevância do ritmo em seu trabalho, caracterizando sua performance como uma escrita do corpo: [...] uma escrita mais próxima do inconsciente e dos sentidos, uma prática por natureza excessiva, aberta, irregular e que perturba a ordem e a identidade (Bernstein, 2018, p. 10-20).

vestígios não só de um posicionamento específico, mas também das referências documentais, friccionais[8] e autobiográficas. Afirmo que será possível identificar essas características em textos políticos e peças teatrais publicadas entre 1783 e 1793.

O termo corpo-bandeira tem origem no manifesto feminista Marcha das Vadias[9] e faz referência literal às palavras de ordem escritas no corpo das manifestantes durante as performances realizadas no percurso das marchas feministas de rua. Ao me encontrar com esse termo no artigo *Corpo, geração e identidade: a marcha das vadias no Brasil* (Gomes; Sorj, 2014), decidi transportá-lo como um conceito para o campo da arte ao fazer uma breve análise do corpo bandeira na história da performance, que resultou no artigo *O corpo bandeira: sujeito feminino, objeto de arte*, publicado na Revista Arte da Cena da Universidade Federal de Goiás em 2017, e que se desdobrou posteriormente na dissertação *A Bárbara: o corpo bandeira da mulher revolucionária e as práticas feministas nas artes*, defendida no Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2018, com orientação, direção e dramaturgia da Profa. Dra. Luciana Lyra[10]. Esse processo de pesquisa foi acompanhado do solo feminista *A Bárbara,* do qual sou atuante – atriz, figurinista, codiretora e coautora. O laboratório de criação desse monólogo foi acompanhado pela elaboração de uma saia-bandeira, na qual as personagens históricas se fundiam no mito da mulher revolucionária e em um tecido através do bordado, um processo de criação artesanal que se refletiu na trama dramatúrgica e na cena.

---

[8] A etimologia da palavra fricção deriva do latim "*fricare*" e significa esfregar, ou "*frictio -onis*", no sentido de friccionar: a ação de provocar atrito entre corpos. Para os estudos e a prática do teatro, no caso brasileiro contemporâneo, o termo fricção é utilizado para indicar o atrito entre a ficção e a realidade. Explico recorrendo às pesquisas de duas mulheres de teatro. A atriz, dramaturga e encenadora Denise Stoklos explica o que significa o seu teatro de fricção. Ela escreve: "Num teatro essencial […] tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria 'fricção' entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo" (Stoklos apud Leites Junior; Alves, 2013, p. 24). Já a atriz, dramaturga e pesquisadora, Luciana Lyra, escreve f(r)icção separando a letra "r" entre parênteses para evidenciar a ação daquilo que é real em uma performance teatral ou dramaturgia performática. Em suas palavras: "A Artista de f(r)icção opera no entrelugar do real/ficcional, lidando com níveis profundos de si no imaginário cultural, num processo de autoexploração e atrito entre arte/vida pela via da cena performática" (Lyra, 2018, p.110).

[9] A Marcha das Vadias (*SlutWalk*) teve origem em um protesto realizado em 3 de abril de 2011, em Toronto, no Canadá. O movimento surgiu após declarações de um policial na York University, que sugeriu que as mulheres evitassem se vestir como "vadias" para não sofrerem assédio. O protesto ganhou dimensão global e, no Brasil, ocorreu em diversas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, Florianópolis e Belém.

[10] Luciana Lyra é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), do Instituto de Artes e do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestra e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Coordena o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq/UERJ) e o Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Cena na ABRACE.

Aqui, o conceito corpo-bandeira ganha outra dimensão e, apesar de não sair completamente das ruas e das marchas feministas, ele se expande e simultaneamente se concentra na atuação ativista de Olympe de Gouges. A questão principal para esta pesquisa não é descobrir que corpo bandeira é esse, mas, parafraseando Lúcia Romano[11], entender de quem é esse corpo bandeira. Além disso, investigo o impacto da experiência do corpo bandeira em performance para o teatro político protofeminista e para o devir histórico.

Os capítulos desta tese se relacionam para contar uma *herstory* de Olympe de Gouges, ou seja, faço uma análise das suas narrativas e experiências de vida por meio de uma perspectiva feminista. No entanto, a noção articulada por essa palavra em inglês não se justifica somente devido ao meu ponto de vista, mas sobretudo por entender que a mulher de teatro, à qual esta pesquisa é dedicada, lutou incansavelmente para escrever a sua própria *herstory*. Conheci esse conceito por meio da pesquisa de Maria Brígida de Miranda[12], apresentada no simpósio temático *Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade* (Lyra; Miranda org., 2017), que aconteceu no seminário *Fazendo Gênero 11 e Mundo de Mulheres 13*. Em 2018, Miranda publicou o artigo *Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena*, no dossiê *Teatro feminista: lutas e conquistas*[13] da Revista Urdimento[14]. Ela explica:

> Para escrever sobre as minhas experiências com a prática teatral feminista, adoto o termo (her)story, um neologismo criado pela escritora, poeta, teórica e uma das mais influentes feministas estadunidenses na década de 1960: Robin Morgan. (Her)story é um trocadilho em língua inglesa com a palavra (His)tory. Morgan propõe uma performance com o termo History, destacando

[11] Lúcia Regina Vieira Romano é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Nesse trecho, refiro-me à sua tese intitulada *De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*, defendida em 2009, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

[12] Maria Brígida de Miranda é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Doctor of Philosophy na área de teoria e prática teatral pela La Trobe University (Austrália); pós-doutora pelo PPGARTES/UERJ, com pesquisa em teatro feminista. É coeditora da URDIMENTO: Revista de Estudos em Artes Cênicas; cofundadora e cocoordenadora do Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Cena na ABRACE, e coordenadora do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o bem-viver: estudos de gênero e feminismos nas Artes da Cena (CNPq).

[13] Esse dossiê temático conta com artigos de pesquisadoras de artes e teatro feminista que são referência para esta tese, como as já citadas Ana Bernstein, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano e Luciana Lyra. Disponível em: <v. 3 n. 33 (2018): Teatros Feministas: Lutas e Conquistas | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas>.

[14] "Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, fundada em 1997 – é uma publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina". Disponível em: <Sobre a Revista | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas>.

> o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a Historiografia não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegiam o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria (Miranda, 2018, p. 233).

Os dois primeiros capítulos montam a cronologia dos eventos e estabelecem um recorte da produção artística e intelectual da filósofa-política e dramaturga. Enquanto o primeiro capítulo faz uma contextualização histórica e social e trata de algumas peças e textos escritos entre 1783 até 1790, o segundo capítulo discute algumas questões filosóficas e apresenta cartazes e panfletos políticos publicados no período de 1791 até 1793, dando conta do processo de julgamento e a sua condenação à morte.

No terceiro e no quarto capítulos, analiso duas peças específicas: *A escravidão dos negros, ou O feliz naufrágio*[15], uma dramaturgia abolicionista em duas versões (datadas de 1783 e 1792) e a peça inacabada *Salvação da França ou Tirano destronado*[16], obra de teatro documental e friccional baseada em acontecimentos ocorridos naquele período histórico, provavelmente escrita em 1792, mas descoberta apenas em 1793. Para analisar as peças, precisei traduzi-las para o português e disponibilizo essas traduções inéditas nos anexos. Ademais, a disposição cronológica dos capítulos correlaciona o primeiro com o terceiro e o segundo com o quarto. Ao final, a jornada de Olympe de Gouges no teatro também está relacionada com a dimensão prática desta pesquisa, o laboratório e a criação de um experimento dramatúrgico intitulado *Olympe, ou essa mãe e esta filha*[17].

As principais referências de que lanço mão para levantar o estudo sobre a dramaturgia e a escrita política de Olympe de Gouges são, justamente, as suas peças e os demais textos, alguns disponíveis em versão original pela Biblioteca Nacional da França[18] no site Gallica. A pesquisadora e tradutora da obra de Olympe de Gouges para o inglês, Clarissa Palmer[19], também disponibiliza peças, textos e cartas em seu

---

[15] *L'Eclavage des noirs, ou L'Heureux naufrage*.
[16] *La France sauvée, ou Le Tyran détrôné*.
[17] Comecei a escrever o primeiro “movimento” (Lyra, 2017) desse experimento durante o intercâmbio em Paris e pretendo desenvolvê-lo posteriormente. O texto consta dos anexos (ver p. 430).
[18] Disponível em: <https://www.bnf.fr/fr>; <https://gallica.bnf.fr>.
[19] Clarissa Palmer é pesquisadora, dramaturga e tradutora da obra de Olympe de Gouges para o inglês.

site[20], projeto em andamento desde 2013. Referencio, ainda, a primeira seleção de textos com prefácio de Benoîte Groult[21], intitulada *Œuvres d'Olympe de Gouges* como parte da coleção *Mille et Une Femmes* da editora Mercure de France, de 1986, e republicada com o título *Ainsi soit Olympe de Gouges* pela editora Grasset em 2013. Outra importante compilação, editada por Félix-Marcel Castan[22], é a *Olympe de Gouges: Œuvres complètes*, publicada em quatro volumes pela Cocagne. Há, também, a coletânea *Théâtre politique*, publicada em dois volumes pela Índigo e Côté-femmes, com prefácio de Gisela Thiele-Knobloch[23]. Em português, a editora Edipro publicou *Avante, Mulheres! Declaração dos direitos da mulher e da cidadã e outros textos* (Gouges, 2020), com tradução de Leandro Cardoso Marques da Silva.

A biografia assinada por Olivier Blanc[24], intitulada *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIIIe siècle* (2003), consagrou-se como a pesquisa mais completa e profunda sobre a vida e a obra de Olympe de Gouges. Minha tese não poderia ter se desenvolvido sem o auxílio desse estudo que, assim como a obra da escritora e ativista, compõe o núcleo central das principais referências deste trabalho acadêmico. O historiador, especialista na Revolução Francesa, publicou em 1981 a primeira biografia dedicada a Olympe de Gouges e, posteriormente, ampliou e atualizou sua pesquisa na referida obra. Dentre os registros citados pelo biógrafo, tive acesso a *Trois femmes de la Révolution*[25] de Léopold Lacour, publicada em 1900, a qual é considerada sua primeira biografia, embora não seja dedicada exclusivamente a ela. Esta obra integra um grupo de fontes[26] antigas e importantes, muitas das quais falharam em tratar a memória de Olympe de Gouges de forma justa.

No Brasil, é possível encontrar algumas publicações que narram a trajetória de Olympe de Gouges, entre elas o livro *Os direitos da mulher e da cidadã: por Olímpia*

---

[20] Disponível em: <https://olympedegouges.eu/>.
[21] Benoîte Groult (1920-2016) foi uma escritora, jornalista e ativista francesa. Uma das suas obras mais importantes é o livro feminista *Ainsi soit-elle* de 1975.
[22] Félix-Marcel Castan (1920–2001) foi escritor, poeta e editor da obra de Olympe de Gouges, de quem era conterrâneo na região occitana, no sul da França.
[23] Gisela Thiele-Knobloch é professora de filosofia da Universidade Livre de Berlim, especialista em linguística e literatura francesa.
[24] Olivier Blanc (1951) é um escritor e historiador francês especialista na Revolução Francesa.
[25] *Trois femmes de la Révolution: Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe*.
[26] O livro *Les Femmes enceintes devant le Tribunal révolutionnaire*, publicado em 1911, de Max Billard; o segundo volume da coletânea de E. Lairtullier, intitulada *Les Femmes célèbres de 1789 à 1795, et leur influence dans la Révolution*, publicado em 1840; o livro de M. Capefigue, intitulado *Les Déesses de la liberté: les femmes de la Convention et du Directoire* de 1862; o livro *Les Femmes de la Révolution française*, de Maurice Dreyfous, publicado em 1903 e *Les Femmes de la Révolution*, de Jules Michelet, publicado em 1855.

de Gouges, de Dalmo de Abreu Dallari[27], publicado pela editora Saraiva em 2016. Além de tecer comentários sobre o texto *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* de 1791, o autor e jurista faz uma breve análise do seu julgamento e de algumas passagens da biografia da dramaturga. Outro livro disponível em português é a biografia em quadrinhos *Olympe de Gouges*, com texto de José-Louis Bocquet, ilustração de Catel Muller e tradução de André Telles, publicada pela editora Record em 2014. Talvez devido à linguagem, tive uma primeira impressão de que a HQ[28] apresentava um ponto de vista sexista, uma vez que a obra dá atenção demasiada às relações sexuais da dramaturga, apresentando muitas cenas desnudas e com muitos desenhos mostrando os seios, embora a ilustração seja assinada por uma mulher. Depois, comecei a refletir se eu não estava sendo muito moralista e percebi que, de uma forma geral, as relações sociais que Olympe de Gouges construiu em Paris eram permeadas pela liberdade sexual e por suas relações íntimas. E isto é fator determinante para entender quem foi De Gouges, sobretudo pela época em que viveu.

Além desses trabalhos, também foi publicado pela editora Record em 2009 o romance histórico *Eu vivi por um sonho*, da autora italiana Maria Rosa Cutrufelli[29], traduzido para o português por Maurício de Santana Dias. Este livro narra os últimos meses de vida de Olympe de Gouges após a prisão. A narrativa se inicia em julho, momentos antes de a dramaturga ser denunciada formalmente ao Comitê de Salvação Pública[30] e vai até o dia de sua execução na guilhotina, em 3 de novembro de 1793. Os capítulos trazem falas da própria Olympe de Gouges e o ponto de vista de mulheres que conviviam com ela. Algumas personagens são reais, como Justine, uma auxiliar doméstica que a conhecia desde criança, e Marie Anne Hyacinthe, esposa do seu filho Pierre Aubry. Mas há personagens ficcionais, como companheiras de cela das prisões em que De Gouges ficou encarcerada. Assim como pude verificar, no posfácio a autora reitera que, apesar de ser uma obra friccional, o romance está amparado em uma extensa pesquisa de documentos históricos. Para Cutrufelli, De Gouges "foi seguramente a mais inquietante entre as mulheres da Revolução Francesa: a mais inovadora" (2009, p. 309).

---

[27] Dalmo de Abreu Dallari (1931–2022) foi jurista, advogado e professor emérito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP).
[28] História em quadrinhos.
[29] Maria Rosa Cutrufelli, nasceu em Messina, na Sicília, é escritora e jornalista. Formou-se em letras na Universidade de Bolonha. Fundou e dirigiu por 12 anos a revista de literatura Tuttestorie.
[30] *Comité de Salut Public*.

Entre as pesquisadoras que se debruçaram sobre a história de Olympe de Gouges e vincularam o feminismo ao Iluminismo e o movimento pelos direitos e cidadania das mulheres durante a Revolução Francesa, está Joan Scott[31], que em 1992 publicou um capítulo intitulado "*A Woman Who Has Only Paradoxes to Offer": Olympe de Gouges Claims Rights for Women*, no livro *Rebel Daughters: Women and the French Revolution* (Melzer; Rabine org.). Outros ensaios importantes são *Performing Justice: The Trials of Olympe de Gouges* de Janie Vanpée[32], publicado em 1999 pela *Theatre Journal*, divisão editorial da Johns Hopkins University; e *Feminism and the Enlightenment* de Susanne Lettow[33], publicado em 2017 no livro *The Routledge Companion to Feminist Philosophy* (Garry; Khader; Stone, org.). Assim como as publicações da pesquisadora feminista Sandrine Bergès[34], com os livros Olympe de Gouges e *Liberty in Their Names: The Women Philosophers of the French Revolution*, que contém o capítulo *Making Her Own Way: Olympe de Gouges*, publicados em 2022. Outra biografia que integra esta pesquisa é *Olympe de Gouges et les droits de la femme,* de Sophie Mousset, publicada em 2003. Por último e não menos importante, há também o livro *Reading Olympe de Gouges* de 2013, da autora Carol L. Sherman[35]. Esses trabalhos não foram traduzidos para o português, mas selecionei alguns trechos para tecer um diálogo com essas autoras.

No contexto acadêmico brasileiro, referencio a pesquisa de Adriana do Carmo Figueiredo com a tese defendida em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *Narrativas da vida de Antígona (Sófocles), Sor Juana e Olympe de Gouges: a justiça no divã da análise do discurso*; e a dissertação *Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa: 1789 – 1795,* de Tania Machado Morim, defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Essa pesquisa resultou no livro *Virtuosas e Perigosas: as mulheres da Revolução Francesa*, publicado em 2013, que conta com um subcapítulo intitulado *A generosidade de Olympe de Gouges*.

---

[31] Joan Wallach Scott (1941), nascida em Nova York, é historiadora especialista em história francesa, história das mulheres e perspectivas de gênero.
[32] Janie Vanpee é professora emérita dos estudos franceses e literatura mundial do Smith College, uma faculdade de artes liberais para mulheres localizada no estado de Massachusetts (EUA).
[33] Susanne Lettow é filósofa e professora do Instituto de Filosofia da Freie Universität Berlin.
[34] Sandrine Bergès é uma filósofa francesa e professora da Bilkent University. Atua nas áreas de ética, filosofia feminista, social e política. Disponível em: <http://www.sandrineberges.com/>.
[35] Carol L. Sherman (1929–2022), nascida em Nova York, foi professora emérita da University of North Carolina at Chapel Hill, especialista em romance, literatura e Revolução Francesa.

De Gouges foi uma mulher branca, europeia e burguesa que, com muito custo, conseguiu se infiltrar no centro do poder intelectual e estrutural de sua época. No entanto, ao me deparar com o caminho que foi se apresentando no processo de gestação desta pesquisa, relutei por algum tempo em tratar apenas dessa personagem histórica por entender a importância de fazer um movimento feminista decolonial, ou seja, uma crítica à hegemonia eurocêntrica (Segato, 2021)[36]. O projeto original desta tese incluía outras mulheres, como Bárbara de Alencar[37], mas devido à complexidade histórica da vida e à vasta produção artística, política e filosófica de Olympe de Gouges, acabei por me concentrar no estudo da sua experiência como uma mulher de letras protofeminista. Mas, qual é o sentido de resgatar a memória dessa dramaturga?

A ativista desafiou o poder colonial e travou uma luta contra o poder patriarcal, realizando um movimento anticolonial e protofeminista, que partiu da esfera pessoal para a pública. No que diz respeito à conjuntura sociocultural, o Iluminismo se apresentou como uma retomada do pensamento filosófico para o centro das discussões e práticas políticas. A atuação de Olympe de Gouges durante esse período evidencia como os eventos históricos se relacionaram com o teatro e como isso refletiu na escolha dos seus temas. Por isso, me interessa colocar em perspectiva que o feminismo e suas interseccionalidades (Collins; Bilge, 2021) têm sua ascendência também no teatro, uma vez que a arte feminista é uma das bases do movimento, desde os primeiros passos de sua organização. Essa hipótese será desenvolvida através da *herstory* dessa dramaturga, considerando suas formas de engajamento político em contraponto às condições impostas às mulheres de seu tempo.

---

[36] "A partir dessa organização eurocêntrica da produção e da subjetividade, por um lado, os próprios saberes passam a reger-se por essa escala de prestígio, e, por outro lado, o saber disciplinar sobre a sociedade estrutura-se, muito especialmente, a partir da relação hierárquica do observador soberano sobre seu objeto naturalizado. A razão cartesiana aliena-se e exterioriza-se no corpo-objeto, hierarquizando a posição de quem indaga – "Europa", a "razão" desincorporada – e de quem é o objeto "natural", o corpo "objetificado" dessa indagação" (Segato, 2021, p. 62-63).

[37] Bárbara Pereira de Alencar (1760–1832) é considerada a primeira presa política brasileira. Contudo, segundo matéria de Marcelo Balbino para o *Jornal do Commercio* de Pernambuco, na mesma prisão estavam encarceradas uma mulher negra escravizada e uma criança indígena que tiveram suas identidades apagadas da história. Bárbara foi uma das líderes da Revolução Pernambucana (1817–1823) e teria proclamado a República do Crato em 1817, apesar de historiadores terem atribuído esse feito ao seu filho, José Martiniano de Alencar. Ainda que fosse uma mulher branca de ascendência portuguesa e, portanto, privilegiada em relação às mulheres negras e indígenas do Brasil colonial, Bárbara não escapou às tentativas de apagamento. A jornada política da matriarca da família Alencar foi acompanhada por diversas histórias caluniosas, sobretudo no que diz respeito à sexualidade da então viúva e revolucionária. Durante o governo Dilma, em 2014, ela foi incluída *no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*. Disponível em: <Bárbara de Alencar: uma mulher na Revolução de 1817>.

A dramaturgia de Olympe de Gouges não é amplamente conhecida no Brasil e não foi exaustivamente estudada na França. Dentre as suas peculiaridades, está a aproximação do teatro com o jornalismo de opinião, que se configura como uma das maiores plataformas de comunicação e entretenimento da época. Com o passar do tempo, seu texto teatral ganhou novos formatos e ocupou as ruas com cartazes e panfletos performáticos. Seu teatro também passou a retratar eventos históricos e discussões do cotidiano revolucionário, enquanto ela desempenhava essas atividades paralelamente. A transformação do seu estilo dramatúrgico se deveu ao *modus operandi* da crônica jornalística, embora não represente necessariamente uma tendência para as dramaturgias escritas nesse período. Além da inscrição de temas oriundos da sua vida pessoal, suas tramas também são pinceladas por propagandas políticas. Portanto, busco responder às questões: em que medida a dimensão política do corpo da autora está impressa em sua dramaturgia? Qual é a contribuição que a obra de Olympe de Gouges pode fazer aos estudos sobre o teatro feminista?

Ao montar o quebra-cabeça com as peças da memória de Olympe de Gouges, pude verificar relatos históricos em suas próprias palavras, mas isso nem sempre é possível. Pesquisar mulheres que foram perseguidas é um desafio, porque o poder patriarcal se utiliza de muitas estratégias, incluindo calúnias, para concretizar o apagamento de suas existências ou mesmo a distorção de alguns eventos que inviabilizam afirmações contundentes, mas que evidentemente influenciam a opinião pública. De Gouges sofreu esse apagamento por ser uma mulher revolucionária com uma trajetória de vida inspiradora, mas suas publicações conseguiram sobreviver por mais de duzentos anos, mesmo diante dessas estratégias de dominação da narrativa.

Apesar de fazer um retorno ao passado e se ancorar nele, esta tese busca construir uma ponte com o presente, correlacionando esses tempos históricos para refletir sobre as relações de poder, gênero, raça, colonialidade e política, a manipulação da narrativa e da opinião pública e as tensões contemporâneas sobre a liberdade de expressão. Neste tempo de revolução tecnológica e de comunicação, com as redes sociais e o estímulo de algoritmos que conduzem as narrativas, não podemos esquecer da existência de uma disputa específica; visto que ainda não é possível avançar e, ao mesmo tempo, tirar os olhos do nosso inimigo, porque ele existe e continua nos ameaçando. Não é exagero pensar que esse inimigo coloca a nossa sobrevivência em jogo, assim como fez com a protagonista desta pesquisa. Talvez possamos concordar que nossa narrativa pessoal e comum continua em risco

e que as nossas vidas também estão implicadas nesse processo. Diante disso, penso em como dialogamos com essas questões no palco, com as práticas feministas, autobiográficas e documentais. Esta pesquisa faz-se necessária frente ao período histórico que estamos atravessando, com a ascensão do neoliberalismo ou ultraliberalismo, com o hiperautoritarismo (Dardot; Laval, 2016) e a necropolítica (Mbembe, 2016)[38]; por isso, faz sentido retornar à experiência de vida de Olympe de Gouges, pois ela ainda se reflete na contemporaneidade por ter praticado diversas formas de ativismo em um período de conflito que influenciou nosso sistema político, social, cultural e econômico.

Se localizarmos o Brasil da década de 20 do século XXI, é possível afirmar que a tragédia nos persegue e a todo momento estamos enterrando corpos e, sobretudo, as identidades políticas que desafiam o poder instaurado. É por isso que tenho uma preferência em pensar o movimento feminista interseccional contemporâneo, não como um ato de empoderamento, mas como uma atuação contrapoder (Rago, 2013). Talvez por isso me apeguei às imagens de Olympe de Gouges e, na pesquisa que precede esta tese, às personagens Antígona[39], Bárbara de Alencar, Dilma Rousseff[40] e Marielle Franco[41], porque de alguma forma elas questionaram o poder instaurado em seus tempos históricos. Esse é precisamente o motivo que me fez escolher esta personagem histórica para fundamentar esta tese. Olympe de Gouges foi uma mulher

[38] "Como ilustra o caso palestino, a ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplina, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O "estado de sítio" em si é uma instituição militar. Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. Populações inteiras são alvo do soberano. As vilas, as cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. A vida cotidiana é militarizada" (Mbembe, 2016, p. 48).

[39] Antígona, personagem mítica da tragédia de Sófocles, é a última peça da Trilogia Tebana.

[40] Dilma Rousseff (1947), economista e 36ª presidenta do Brasil, foi a primeira mulher eleita ao cargo. Reeleita em 2014, sofreu um golpe parlamentar em 2016, mediante um processo de *impeachment* sem crime de responsabilidade comprovado. Histórica revolucionária contra a ditadura militar, instaurou em seu governo a Comissão Nacional da Verdade para elucidar os crimes cometidos pelos militares durante o período. Formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1977, assumiu em 2023 a presidência do Novo Banco de Desenvolvimento (Banco do BRICS), em Xangai. Indicada pela Rússia, foi reeleita em 23 de março de 2025 para um novo mandato de cinco anos, com permanência prevista até 2030. Disponível em: <Dilma Rousseff foi reeleita para presidência do Novo Banco de Desenvolvimento, o banco do Brics — Agência Gov>.

[41] Marielle Franco (1979–2018), socióloga e vereadora, foi executada após denunciar violações de direitos humanos e assassinatos cometidos durante a Intervenção Federal na Segurança Pública do Rio de Janeiro. Em 10 de março de 2018, como relatora da Comissão da Câmara de Vereadores, ela publicou: "Precisamos gritar para que todos saibam o [que] está acontecendo em Acari, neste momento. O 41º Batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro está aterrorizando e violentando moradores [...]. Nesta semana, dois jovens foram mortos e jogados em um valão" (Franco, 2018). Quatro dias depois, em 14 de março, Marielle e o motorista Anderson Gomes foram assassinados.

política de teatro, precursora do ativismo pelos direitos das mulheres e da atuação protofeminista nas artes cênicas.

Minhas perspectivas pessoais também atravessam esta escrita; por isso, abordarei o processo de pesquisa, o intercâmbio em Paris e o laboratório de criação dramatúrgica nas considerações finais, inscrevendo essa prática como um desdobramento confessional e metodológico. Se a elaboração da minha dissertação e do solo feminista *A Bárbara* nasceu do tecido e do bordado, nesse laboratório, o que guia a minha prática são os recortes e a costura. Assim, esta tese e o experimento dramatúrgico *Olympe, essa mãe e esta filha* criam uma espécie de colcha de retalhos da memória (Miranda, 2018). De certa forma, acredito que fui escolhida para realizar estas pesquisas e conectar as existências dessas mulheres. Uma frase que guiou meu processo de criação durante a dissertação encontra-se no *Romanceiro de Bárbara* e diz: “Bárbara era feita de pedaços de brisa, certezas e terra ensanguentada” (Aragão, 2011, p. 97). Obviamente, o autor desse poema nunca soube da minha existência; esse verso foi escrito em 1980, antes de eu ter nascido. Sem querer parecer egocêntrica, espantei-me de alegria ao ler *Eu vivi por um sonho* e constatar que na primeira fala de Olympe ela diz: “Chegamos. [...] Um fio de brisa entra e resolve o calor abafado” (Cutrufelli, 2009, p. 17). Encaro tais coincidências como sinais de que trilhei um bom caminho até aqui e talvez eu esteja justamente onde deveria estar.

A estrada que atravessei até chegar a esta tese iniciou-se na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), passou pelo Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Especialização no Ensino Contemporâneo de Arte (CESPEB) na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Esse trajeto moldou meu desejo e reafirmou que esta jornada nos estudos feministas seria profícua, tanto em caráter pessoal como no que se refere às necessidades coletivas contemporâneas. Aproximei-me do movimento feminista por meio da academia e o levei para a minha vida, pois uma coisa não pode caminhar sem a outra. É precisamente isso que as experiências dessas mulheres, objetos do meu estudo, me ensinaram. O corpo bandeira em performance no teatro feminista chegou até Olympe de Gouges, retornou à criação dramatúrgica e se reflete em mim. Quero entender o papel do teatro no feminismo, do feminismo no teatro, e como a vida das artistas e as realidades políticas atravessam as obras e promovem uma atuação ativista.

ça ira ça ira
peuple en
ah ça ira

CAPÍTULO 1 – O CORPO BANDEIRA DE OLYMPE DE GOUGES.

> *Sou um animal sem igual; não sou homem nem mulher. Tenho toda a coragem de um e, às vezes, as fraquezas do outro. Possuo amor ao próximo e o ódio apenas por mim mesma. Sou orgulhosa, simples, leal e sensível. Nos meus discursos, encontram-se todas as virtudes da igualdade; na minha fisionomia, os traços da liberdade; e no meu nome algo de celestial.*
>
> Olympe de Gouges, 2010, p. 139.[1]

> *Lembrai-vos daquela virago, daquela mulher-homem, da despudorada Olympe de Gouges que, abandonou os cuidados domésticos e quis politizar [...]. Todos esses seres imorais foram aniquilados sob o ferro vingador das leis; e quereis imitá-las? [...] Queremos que as mulheres sejam respeitadas, por isso vamos forçá-las a respeitarem-se a si próprias.*
>
> Chaumette apud Blanc, 2003, p. 225.[2]

1.1 A mulher da Revolução.

Passados duzentos anos do advento da Revolução Francesa, na década de 1990, teóricas feministas voltaram a refletir sobre a participação das mulheres no movimento iluminista. Elas buscaram entender as controvérsias da revolução consolidada a partir dessa filosofia, sobretudo em relação aos direitos humanos e aos direitos civis das mulheres à luz das perspectivas feministas[3]. Essas articulações impulsionaram discussões sobre a atuação de Olympe de Gouges durante o processo revolucionário. Na condição de mulher de letras protofeminista, ela atuou como crítica política, contribuindo para a expansão do pensamento iluminista.

---

[1] *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre* (*Pronostic sur Maximilien Robespierre*). Tradução minha.

[2] "*Rappelez-vous cette virago, cette femme-homme, l'impudente Olympe de Gouges qui, abandonna les soins de son ménage, voulut politiquer [...]. Tous ces êtres immoraux ont été anéantis sous le fer vengeur des lois; et vous voudriez les imiter? [...] Nous voulons que les femmes soient respectées, c'est pourquoi nous les forcerons à se respecter elles-mêmes*". Tradução minha.

[3] Ver *Rebel Daughters: Women and the French Revolution* (Melzer; Rabine (org.), 1992). A obra reúne capítulos de autoras como Joan B. Landes, Mary Jacobus, Kathryn Norberg, Madelyn Gutwirth, Claire Goldberg Moses, Anne K. Mellor, Dominique Desanti e Naomi Schor, além de Joan Wallach Scott, especialista em história francesa que escreve sobre Olympe de Gouges.

A autora do livro *Reading Olympe de Gouges*, Carol L. Sherman, afirma que a responsável por resgatar o nome dessa filósofa e dramaturga foi a professora Samia Spencer, com o artigo *Une remarquable visionnaire: Olympe de Gouges*, publicado em 1978. Nas palavras de Sherman: "Spencer chamou a atenção de historiadores literários e sociais para Olympe de Gouges, descrevendo sua eloquente aplicação do direito natural às pessoas privadas de poder" (2013, p. 7, tradução minha)[4]. Em consequência disso, e devido à extensa biografia intitulada *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*[5] escrita pelo historiador Olivier Blanc, sua história[6] foi finalmente recuperada.

Com base nos vestígios do ativismo de Olympe de Gouges, pretendo examinar os desdobramentos teóricos e práticos de sua crítica social e elaboração artístico-política. O objetivo central da pesquisa é traçar um paralelo entre o contexto histórico da dramaturga e a contemporaneidade. Nesse sentido, pergunto: em que medida seria possível comparar o final do século XVIII com a terceira década do século XXI? Talvez seja mais fácil identificar aquilo que nos afasta, mas o que nos aproxima? Além disso, acolho a questão levantada por Susanne Lettow sobre o legado do Iluminismo: "Poderia ou deveria a filosofia feminista se relacionar com o legado igualitário e racionalista do Iluminismo e tratá-lo como um projeto inacabado que precisa ser ainda mais radicalizado?" (Lettow, 2017, p. 104-105, tradução minha)[7].

1.1.1 O passado e o presente da relação entre filosofia, economia e política.

A filosofia iluminista difundiu o conhecimento com o intuito de promover o diálogo e a crítica, por meio dos quais seria possível chegar ao almejado

---

[4] "*Samia Spencer called her to the serious attention of literary and social historians by describing her eloquent application of natural right to the powerless*".

[5] A primeira edição da biografia foi publicada em 1981, pela editora Syros, intitulada *Olympe de Gouges*. A obra recebeu outros títulos, como *Olympe de Gouges: une femme de libertés*, publicado pela mesma editora em 1989. Outras edições mais recentes foram publicadas sob os títulos *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, da editora Éd. René Viénet (2003) e *Olympe de Gouges: des droits de la femme à la guillotine*, ou *Olympe de Gouges: de la déclaration des droits de la femme et de la citoyenne à la guillotine*, da editora Tallandier (2014; 2022).

[6] Embora esta tese dialogue com o conceito de *herstory*, o termo 'história' será frequentemente utilizado. Emprego *herstory* especificamente para designar a narrativa de Olympe de Gouges sobre sua própria vida, ou quando reforço o objetivo central desta pesquisa: analisar a história sob uma perspectiva feminista.

[7] "*The question that has generated the most controversy among feminist philosophers is, then, what theoretical consequences follow from these critiques. Could or should feminist philosophy relate to the egalitarian and rationalist legacy of the Enlightenment and treat it as an unfinished project that has to be further radicalized?*".

esclarecimento. A atividade filosófica foi alicerce para a Revolução Francesa, como afirma o historiador marxista Eric J. Hobsbawm[8]: “Os ‘filósofos’ podem ser, com justiça, considerados responsáveis pela Revolução. Ela teria ocorrido sem eles; mas eles, provavelmente, constituíram a diferença entre um simples colapso de um velho regime e a sua substituição rápida e efetiva por um novo” (Hobsbawm, 1996, p. 19).

Mais do que uma corrente filosófica, o Iluminismo foi um movimento cultural e político que elevou a noção da defesa dos direitos humanos[9], ou, especificamente, os direitos naturais do indivíduo, que passaram a ser protegidos por contratos sociais e mediados pelo código civil. Na prática, entretanto, os iluministas ampararam-se fortemente nos conceitos de ‘propriedade’[10] e família, e numa ideia equivocada de igualdade e liberdade, a fim de defender o poder da alta burguesia diante da soberania do Estado. O pensamento iluminista produziu o liberalismo político e o liberalismo econômico para agenciar as relações sociais e comerciais entre os nobres e essa mesma burguesia, representados ou liderados por homens brancos. Contudo, pergunto: quem defendia os direitos das demais classes socioeconômicas? Nesse sentido, o *Segundo tratado sobre o governo civil* de 1689, obra do filósofo inglês John Locke[11], é um divisor de águas para a teoria do contrato social, dando origem aos conceitos da divisão do Estado nos poderes executivo e legislativo. Como explica o professor Jorge Grespan no livro *Revolução Francesa e Iluminismo*:

> John Locke formula uma concepção política na qual a sociabilidade contratual seria efetivamente, e não virtualmente, possível. Os indivíduos tenderiam a respeitar os acordos firmados no nível elementar de suas relações “naturais”, sob as quais Locke compreende os laços familiares e o modo com que as famílias administram seus bens domésticos e os intercambiam umas com as outras [...]. Na formulação de Locke, o Estado é realmente soberano, mas só no sentido de que não há poder particular acima dele; a sociabilidade primeira, dos laços familiares e, sublinha-se, da economia, não pode ser invalidada. Desta maneira, de um golpe Locke funda o liberalismo político e econômico. A propriedade privada é um “direito natural”, bem como o são os contratos entre os indivíduos. [...] Na teoria de Locke, por isso, o consentimento geral transfere ao soberano apenas o direito ao uso da força, mas não o de dispor das propriedades dos indivíduos e de interferir em seu

[8] Eric John Ernest Hobsbawm (1917–2012) foi um historiador marxista britânico, nascido em Alexandria, no Egito. Ele foi membro do Partido Comunista da Grã-Bretanha até 1991.
[9] Em 1948, a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou, em Paris, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.
[10] Em *Segundo tratado sobre o governo civil*, John Locke deixa claro que o fim de toda a associação política é a preservação da propriedade. Contudo, a propriedade é muito mais do que o conjunto dos bens que cada um possui: ela é também a vida, a liberdade e a força de que cada pessoa dispõe para adquirir o necessário para a subsistência (Souza; Nascimento, 2019, p. 30).
[11] John Locke (1632–1704) foi um filósofo britânico, nascido em Wrington. Ficou conhecido como pai do liberalismo e fundador do empirismo. Defendeu os direitos individuais, a propriedade privada, a limitação do governo e a liberdade religiosa.

> comércio. O abuso de tal direito legitimaria a deposição e substituição do soberano – isto é, uma “revolução” (Grespan, 2021, p.28-29).

Os parâmetros do direito civil que constituem a jurisprudência e a vida política até os dias atuais foram fundados em oposição ao despotismo absolutista do sistema político monarquista, para garantir que o Estado não violasse as propriedades particulares em decorrência das crises econômicas ou de arbitrariedades do governo operante. Ademais, visavam garantir que os contratos sociais fossem respeitados, estabelecendo direitos e obrigações recíprocas entre os cidadãos (Grespan, 2021).

Se o liberalismo fundou a propriedade privada como um direito natural, por muito tempo o sistema de poder negou esse direito às mulheres. A participação feminina nos contratos sociais estava restrita às instituições familiares e não é novidade que a cultura patriarcal tenha reservado para nós, mulheres, um lugar de subordinação. Isso ocorre ainda que, para alguns liberais, o conceito de propriedade inclua a ideia do direito à própria vida, à força de trabalho ou, como evidencia a trajetória de Olympe de Gouges, também o direito à propriedade intelectual e à liberdade de expressão. Uma possível interpretação da jornada da dramaturga, no que se refere ao seu julgamento e execução pública, é a dicotomia entre os direitos e deveres da produção intelectual *versus* os direitos e deveres da liberdade de imprensa e opinião pública, o que me faz pensar sobre o significado dos direitos políticos para as democracias. Em *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*, os autores Pierre Dardot e Christian Laval afirmam que o sistema neoliberal está nos empurrando para a era pós-democrática e refletem sobre as transformações do sistema capitalista, a crise do liberalismo e o surgimento do neoliberalismo através da conjuntura pós-guerra. Sobre essa transição, eles argumentam:

> O liberalismo é um mundo de tensões. Sua unidade, desde o princípio, é problemática. O direito natural, a liberdade de comércio, a propriedade privada e as virtudes do equilíbrio do mercado são certamente alguns dos dogmas do pensamento liberal dominante [...]. As críticas mais variadas florescerão, tanto no plano doutrinal como no plano político, ao longo do século XIX. Isso porque em nenhuma parte, e em nenhum domínio, a “sociedade” se deixa reduzir a uma soma de trocas contratuais entre indivíduos [...] A crise do liberalismo é também uma crise interna, o que é esquecido de bom grado quando se assume a tarefa de fazer a história do liberalismo como se tratasse de um corpo unificado. A partir de meados do século XIX o liberalismo expõe linhas de fraturas que vão se aprofundando até a Primeira Guerra Mundial e o entreguerras. A tensão entre dois tipos de liberalismo, o dos reformistas sociais que defendem um ideal de bem comum e dos partidários da liberdade individual como fim absoluto, na realidade nunca cessou (Dardot; Laval, 2016, p. 37).

No campo das disputas políticas, todavia, a realidade do século XVIII não está tão distante da realidade contemporânea, que se configura em um conflito de interesses entre classes sociais, sobretudo em relação aos detentores do poder econômico, do autoritarismo, da supressão de direitos e da manipulação da opinião pública. Na segunda década do século XXI, assistimos à globalização do pensamento neoliberal, que, em tese, defende que a propriedade privada e o mercado econômico devem ser protegidos, mesmo que em detrimento de uma política de bem-estar social promovida por estados democráticos. Assim, a democracia se tornou um obstáculo para o sistema neoliberal, ao estabelecer limites para o exercício do poder. Na prática, esses limites são fatalmente violados; o despotismo do mercado, todavia, não tem a pretensão de ao menos fazê-los valer (Cassara, 2017). Sobre a discussão acerca das transformações do sistema capitalista e dos desafios do atual cenário político no Brasil e no mundo, Laval acrescenta:

> O neoliberalismo é uma estratégia de transformação da sociedade, mas é também um sistema de poder. Com o tempo, implantou-se toda uma série de regras, funcionamentos, de restrições, de leis e tratados, tornando o neoliberalismo sistêmico e levando os governos a funcionar dentro desse quadro geral e mundial. O neoliberalismo suscitou rancor social, frustrações, ressentimentos, paixões... paixões desigualitárias, mas também paixões pela democracia e pela igualdade. Ele é um terreno de conflitos. Houve fases no neoliberalismo. Houve fases de lutas intensas: a ascensão do altermundialismo, os movimentos de rua no mundo inteiro. Mas, hoje, estamos visivelmente em outra fase que eu chamaria de momento hiperautoritário do neoliberalismo. Alguns falam de momento fascista ou neofascista do neoliberalismo […]. Mas, para além das discussões terminológicas, o importante é compreender que o neoliberalismo, em determinado momento do seu desenvolvimento, do seu processo de desenvolvimento, conseguiu capturar e explorar todas as formas de reação e de ressentimento que esse mesmo neoliberalismo suscitou (Laval, n.p. 2018)[12].

Integrada ao sistema capitalista, a teoria e a prática neoliberal continuam a missão de proteger os interesses dos proprietários, mais especificamente, do mercado financeiro global. Na contemporaneidade, a práxis neoliberal promove privatizações de empresas estatais e serviços públicos e defende que o Estado deve ter participação mínima na economia. Quando confrontadas por governos que não cedem à pressão de centralização econômica do mercado financeiro, as entidades neoliberais podem se associar a golpes de Estado e investir em práticas

[12] Laval, Christian. *Neoliberalismo e neofascismo no Brasil e no mundo*. Youtube: Boitempo. Disponível em: <Neoliberalismo e neofascismo no Brasil e no mundo // Christian Laval [legendado] - YouTube>.

hiperautoritárias, atentando contra o principal pilar do liberalismo, que é, ou deveria ser, o conceito de liberdade. No entanto, na prática, esse conceito refere-se prioritariamente à liberdade do mercado e ao livre comércio, o que abre margem para os seres humanos serem tratados como mercadorias e para que a classe trabalhadora tenha que negociar seus direitos para sobreviver. Estando em uma situação de desvantagem frente ao poder econômico, os trabalhadores tornam-se, simbolicamente, propriedade dessas instituições privadas durante o período de vínculo entre eles. Mas que liberdade e igualdade foram estas, defendidas pelo Iluminismo durante a Revolução Francesa? A quem esses interesses atendiam?

Em razão da sucessão dos acontecimentos históricos, é possível afirmar que o Iluminismo foi usado para fundamentar as escandalosas contradições da Revolução Francesa (1789–1795)[13], que ficou marcada na história como um regime de terror. Milhares de pessoas foram guilhotinadas e o conceito amplo de liberdade defendido no início da revolução foi deixado de lado em detrimento da manutenção do poder dos seus líderes, assim como as ideias republicanas dos homens revolucionários mostraram-se vazias de sentido, por servirem ao massacre. Para isso, eles precisaram cassar a liberdade de expressão, perseguir opositores e críticos, sob o pretexto de abolir os monarquistas e federalistas, se transformando gradativamente numa ditadura sanguinária. Foi nesse cenário que Olympe de Gouges atuou. Entretanto, antes de prosseguir nos acontecimentos da vida da dramaturga, na análise de sua performance e de sua obra teatral, faz-se necessário localizar historicamente e explicar a conjuntura política da Revolução Francesa e do Iluminismo no Ocidente.

Algumas das ideias iluministas que influenciaram a política do século XVIII nasceram por volta de 1649, quando a baixa burguesia da Inglaterra lutou contra o absolutismo[14] e instaurou uma república. Esse período durou até a morte do líder do Parlamento inglês, Oliver Cromwell, em 1658, quando, então, a monarquia foi restaurada e prosseguiu no poder até a Revolução Gloriosa de 1689, que consolidou a monarquia parlamentar[15]. Os monarcas representavam o Estado, mas a autoridade

[13] Escolho apresentar essa data considerando a morte de Robespierre, em julho de 1794, e o início do governo colegiado conhecido como Diretório, em outubro de 1795. Alguns historiadores estendem esse período até a ascensão de Napoleão Bonaparte, que se autoproclamou cônsul e tomou o poder definitivamente em 1799, no golpe conhecido como 18 de Brumário.

[14] Em 1649, o rei Charles I (1600–1649) foi executado pelo exército do Parlamento liderado por Oliver Cromwell, fundando assim a República (Souza; Nascimento, 2019, p. 15-16).

[15] O rei James II e VII (1633–1701) foi deposto e sua filha Mary II (1662–1694) foi coroada rainha da Inglaterra, Escócia e Irlanda, ao lado do seu primo e esposo William III e II.

foi passada para o Parlamento, formado na época por indivíduos proprietários. No livro *Iluminismo: A revolução das luzes*, os professores de filosofia Maria das Graças de Souza e Milton Meira do Nascimento explicam: “A afirmação do Parlamento diante da monarquia marcou a independência da sociedade civil, o desenvolvimento da atividade comercial e a iniciativa dos empresários industriais” (2019, p. 16). Esse movimento levou a alta burguesia ao poder, classe composta por indivíduos civis “criadores de riquezas” (idem, ibidem).

Observo que se destaca uma luta de classes na qual a população menos abastada é usada como massa de manobra, serve à revolução, mas não tem suas necessidades atendidas. Isso também ocorreu na Revolução Francesa, pois as mulheres foram usadas para fazer pressão pública, entretanto sua cidadania foi ignorada logo no primeiro documento aprovado em Assembleia, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789, que posteriormente serviu de preâmbulo para a primeira constituição da França de 1791. No decorrer desta tese, voltarei algumas vezes a esse tópico para falar sobre a resposta de Olympe de Gouges a esse documento que negou o direito da cidadania às mulheres, com o importante panfleto político *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* de 1791.[16]

Os movimentos ganharam força e foram, como afirma Dalmo de Abreu Dallari, “um passo importante para superar o absolutismo” (2016, p. 15). Uma revolução política dessa magnitude dificilmente poderia ter ocorrido sem criar um grande trauma para a humanidade. Do meu ponto de vista, a Revolução Francesa simboliza um trauma profundo. Entretanto, não estou afirmando que as mudanças só podem acontecer diante do terror, pois entendo a importância de preservar ideias utópicas.

1.1.2 O cenário político revolucionário.

A fim de compreender as nuances desse cenário, traço uma linha cronológica dos principais eventos que levaram a essa perigosa divisão política. A conjuntura social da época pode explicar os motivos que deram força para que a ruptura com a monarquia absolutista finalmente se concretizasse. O reinado de Louis XVI[17] e da

[16] *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*.

[17] Louis-Auguste de France (1754–1793), também conhecido como Louis XVI (Casa Bourbon) ou Louis Capet (Casa Capetina), foi o rei da França e Navarra de 1774 até 1792, quando foi definitivamente destituído do trono. O monarca foi executado pelo Tribunal Revolucionário em 21 de janeiro de 1793.

rainha consorte Marie-Antoinette[18] foi se desgastando, principalmente, devido a problemas econômicos que resultaram na fome e no desemprego. O estado de pobreza do povo francês decorreu dos gastos com as disputas territoriais, quando o rei financiou a Revolução Americana para confrontar a Inglaterra. A fim de pagar os custos dessa empreitada, ele decidiu aumentar os impostos, agravando a condição de miséria do povo, que também enfrentava condições climáticas adversas, como períodos de seca seguidos por invernos rigorosos. Contudo, a revolta que culminou no enfraquecimento do governo deveu-se também às extravagâncias dos monarcas, cuja exibição excessiva de riqueza ignorava a situação real da França naquele momento (Dallari, 2016). Hobsbawm discorda do argumento difundido de que os gastos da corte, por si só, teriam causado a falência do Estado; a seu ver, a causa foi a má administração de uma dívida preexistente e a contração de novas dívidas de guerra. O luxo dos monarcas, todavia, saltava aos olhos em comparação à miséria popular e serviu para difundir a narrativa revolucionária. O historiador afirma:

> A vitória contra a Inglaterra foi obtida ao custo da bancarrota final e, portanto, a Revolução Americana pôde proclamar-se a causa direta da Revolução Francesa. Vários expedientes foram tentados com sucesso cada vez menor, mas sempre longe de uma reforma fundamental que, mobilizando a considerável capacidade tributária do país, pudesse enfrentar uma situação em que os gastos excediam a renda em pelo menos 20%, e não havia quaisquer possibilidades de economias efetivas. Embora a extravagância de Versailles tenha sido constantemente culpada pela crise, os gastos da corte só significavam 6% dos gastos totais, em 1788. A guerra, a Marinha e a diplomacia constituíam um quarto, e metade era consumida pelo serviço da dívida existente. A guerra e a dívida – a guerra americana e sua dívida – partiram a espinha dorsal da monarquia (Hobsbawm, 1996, p. 18).

A agitação popular intensificou-se com levantes como os dos trabalhadores e das mulheres. Isso ocorreu, principalmente, porque “explodiam insurreições camponesas em várias regiões e as classes baixas urbanas – chamadas *sans-culotte*[*s*] – se revoltavam em inúmeras cidades” (Grespan, 2021, p. 83). Hobsbawm afirma que o campesinato compunha cerca de 80% da população francesa. Devido a essas mobilizações e à pressão coletiva, em agosto de 1788, o rei decidiu convocar os Estados Gerais[19], que tiveram sua primeira sessão em maio de 1789. Nessas reuniões consultivas, estavam representados o clero superior e a nobreza, que

[18] Marie-Antoinette Josèphe Jeanne de Habsbourg-Lorraine (1755–1793), arquiduquesa de Áustria, foi rainha consorte da França e Navarra de 1774 até 1792. Ela foi executada em 16 de outubro de 1793.
[19] Jacques Necker (1732–1804), ministro das Finanças, teria convencido Louis XVI a convocar os Estados Gerais e a ampliar a bancada do Terceiro Estado.

participavam ativamente do governo, e o Terceiro Estado, que visava representar o povo, mas era formado majoritariamente por integrantes da alta burguesia.

> A crise do governo deu à aristocracia e aos *parlements* a sua oportunidade. Eles se recusavam a pagar pela crise se seus privilégios não fossem estendidos. A primeira brecha no fronte do absolutismo foi uma "assembleia de notáveis" escolhidos a dedo, mas ainda assim, mesmo rebeldes, convocada em 1787 para satisfazer às exigências governamentais. A segunda e decisiva brecha foi a desesperada decisão de convocar os Estados Gerais, a velha assembleia feudal do reino, enterrada desde 1614. Assim, a Revolução começou como uma tentativa aristocrática de recapturar o Estado. Esta tentativa foi mal calculada por duas razões: ela subestimou as intenções independentes do Terceiro Estado – a entidade fictícia destinada a representar todos os que não eram nobres nem membros do clero, porém, de fato, dominada pela classe média – e desprezou a profunda crise socioeconômica em meio à qual lançava suas exigências políticas (Hobsbawm, 1996, p. 18-19).

Com a convocação dos Estados Gerais, o Primeiro e o Segundo Estado, respectivamente o clero e a nobreza, subestimaram o Terceiro Estado, a união do povo com a burguesia, que se organizou em torno das ideias liberais e do propósito de garantir direitos e representatividade. A despeito das tentativas dos monarquistas de romper com o compromisso, a alta burguesia consolidou seu movimento político, aproximando-se e influenciando a classe social menos favorecida. Em 17 de junho daquele ano, foi aprovada uma proposta cuja finalidade era declarar que as reuniões dos Estados Gerais haviam se transformado em uma Assembleia Nacional, estabelecendo que as votações ocorreriam "por cabeça". Esse período marca a primeira fase da Revolução Francesa. Poucos dias depois, parte do clero e da nobreza liberal aderiu ao movimento, unindo-se ao Terceiro Estado, e, em 9 de julho, a Assembleia Nacional Constituinte foi formalizada. Hobsbawm acrescenta:

> "O povo" identificado como "a nação" era um conceito revolucionário; mais revolucionário do que o programa liberal-burguês que pretendia expressá-lo. [...] Visto que os camponeses e os trabalhadores pobres eram analfabetos, politicamente simples ou imaturos, e o processo de eleição, indireta, 610 homens, a maioria desse tipo, foram eleitos para representar o Terceiro Estado. A maioria da assembleia era de advogados que desempenharam um papel econômico importante na França provinciana; cerca de cem representantes eram capitalistas e homens de negócios (idem, p. 21-22).

Mesmo diante dessas forças políticas, o ato principal que deu origem à Revolução Francesa foi a insurreição popular. Os protestos já vinham ocorrendo e "em 14 de julho de 1789, o povo, incluindo muitas mulheres, tomou a Bastilha" (Dallari, 2016, p. 26), libertando presos políticos revoltados contra o absolutismo. A tomada da

Bastilha foi, sobretudo, uma ação simbólica e “teve um imenso impacto, influenciou movimentos semelhantes também nas províncias, onde prefeituras e câmaras foram alvos de ataques nas semanas seguintes” (Grespan, 2021, p. 83). Em 5 de outubro de 1789, a população seguiu em marcha até a residência real em Versalhes e levou os monarcas à força para o Palácio das Tulherias, no centro de Paris[20]. Esse grupo, que marchou para reclamar da falta de pão, era “formado principalmente por mulheres do povo” (Grespan, 2021, p. 85). Portanto, uma característica fundamental desse movimento é que a revolução política efetiva foi feita pelas mãos das massas urbanas, dos *sans-culottes*, “estando aí um princípio democrático” (Dallari, 2016, p. 18).

Figura 4 – Marcha das Mulheres a Versalhes, gravura do século XVIII.[21]

Fonte: Gallica/BnF, 2010.

Muitos homens se juntaram à Marcha das Mulheres a Versalhes, mas, segundo Tania Machado Morin, “o grupo era constituído pelas peixeiras e outras feirantes do

[20] A ida da família real a Paris ocorreu no dia seguinte, em 6 de outubro de 1789.
[21] *Versailles, à Versailles du 5 Octobre 1789*.

mercado, artesãs, esposas de artesãos e pequenos comerciantes – a estimativa é de sete mil mulheres" (2009, p. 224). Em sua dissertação intitulada *Práticas e representações das mulheres na Revolução Francesa: 1789 – 1795*, Morin afirma que as peixeiras[22] eram da classe trabalhadora e representavam o povo, sendo constantemente convidadas para visitar a família real; uma prática protocolar herdada desde Louis XIV. Em *Virtuosas e perigosas: as mulheres da Revolução Francesa*, Morin reitera que, em caso de seca e escassez, as vendedoras de peixe "mandavam deputações aos reis" (2013, p. 75), assim como celebravam aniversários e casamentos, entre outras ocasiões especiais. No entanto, a autora entende que, embora a relação com Louis XVI fosse afetuosa, configurava-se obviamente como uma relação de poder e, por parte das comerciantes, a comunicação entre eles não denotava uma linguagem de subserviência; logo, isso não impediu que as trabalhadoras aderissem à Revolução. Elas tinham licença para criticar, reclamar e protestar contra decisões dos monarcas, pois tradicionalmente "aquelas mulheres eram um termômetro do humor das ruas de Paris" (idem, ibidem).

A movimentação começou a se intensificar em 7 de agosto daquele ano, quando as peixeiras foram visitar o rei e a rainha, felicitando-os pelo início dos trabalhos da Constituição. Elas tinham representantes na Assembleia Nacional, compondo o Terceiro Estado, e voltaram a Versalhes em 25 de agosto para se reunir com o monarca e comunicar a situação de miséria e fome que o povo enfrentava. Morin acrescenta que o prefeito Bailly[23] e a recém-formada Guarda Nacional apoiaram a reclamação dirigida a Louis XVI, "o que deu às reivindicações o suporte de uma força militar" (Morin, 2013, p. 77). Assim, as mulheres do mercado passaram a fazer passeatas diárias até o dia da notória marcha. Nas palavras da autora:

> Joan Landes acha que a Marcha para Versalhes se situa dentro de uma longa tradição de participação feminina em protestos populares, especialmente durante crises de subsistência. Nesta Marcha, contudo, havia uma "nova sensibilidade política" entre manifestantes de ambos os sexos. David Garrioch também vê uma continuidade entre o modo de ação tradicional das mulheres do povo no século XVIII e os acontecimentos de outubro de 1789: o autor oferece exemplos anteriores à Revolução onde se percebe a iniciativa energética, a independência e o exercício de poder comunitário por parte das mulheres. As lojas e mercados de alimentos eram um território feminino por excelência. Tais mulheres tinham autoridade moral nas ruas [...]. De acordo com o grande observador da vida parisiense, Louis Sébastien Mercier, as

[22] O termo em francês para 'peixeiras' é *poissardes*; elas também eram conhecidas como *Dames des Halles*, que significa 'senhoras do mercado'.
[23] Jean Sylvain Bailly (1736–1793) foi prefeito de Paris entre 1789 e 1791, sendo sucedido por Jérôme Pétion, que foi eleito em 14 de novembro de 1791.

> vendedoras de peixe faziam a lei do mercado central – “les poissardes font la loi”. Elas não hesitavam em enfrentar autoridades e incitar rebeliões de vizinhos contra agentes da polícia [...]. Alguns grupos de mulheres tinham ligações diretas com o poder. As comerciantes do mercado (Dames de la Halle), e mais especificamente, as vendedoras de peixe, tinham, desde o tempo da Fonda, o privilégio de acesso direto ao rei [...]. A convocação dos Estados Gerais proporcionou outro canal de comunicação das mulheres com o poder. No Cahiér de Doléances há exemplos de petições femininas dirigidas a este corpo legislativo. No documento Saudações das vendedoras de peixe aos seus irmãos do Terceiro Estado, percebe-se uma visão política surpreendentemente elaborada neste grupo de mulheres (idem, p. 73-75).

Como afirmei anteriormente, todavia, tanto os princípios mais humanos do Iluminismo quanto as populações mais pobres e as mulheres foram usados estrategicamente para acirrar o embate pelo poder. No período entre a queda da Bastilha e a elaboração da primeira constituição francesa, de 1789 a 1791, a situação socioeconômica dos mais pobres se agravou em decorrência da instabilidade política, enquanto os ricos continuavam mantendo muitos dos seus privilégios econômicos. Um exemplo disso é que, a fim de extinguir o feudalismo, a Assembleia confiscou terras pertencentes à nobreza e ao clero para serem redistribuídas. Um grupo de parlamentares formado pela nobreza liberal estava disposto “a introduzir algumas mudanças no campo, convertendo o que antes era domínio feudal em propriedade capitalista” (Grespan, 2021, p. 86). No entanto, a distribuição de terras não favoreceu os camponeses pobres, pois as propriedades foram leiloadas a preços inacessíveis para eles. “Quem se beneficia do confisco são os grandes proprietários aristocratas e burgueses. A tensão no meio rural se agrava com essa decepção, e novos levantes ocorreram em 1790 e 1791” (idem, ibidem). Em sua análise sobre a luta dos camponeses e a transição do feudalismo para o capitalismo, no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), Silvia Federici destaca os processos de escravização e a exploração da força de trabalho das mulheres. A autora reflete:

> O desenvolvimento do capitalismo não foi a única resposta à crise do poder feudal. Em toda a Europa, vastos movimentos sociais comunalistas e rebeliões contra o feudalismo haviam oferecido a promessa de uma nova sociedade construída sobre bases da igualdade e da cooperação. [...] O conceito de transição, portanto, nos ajuda a pensar em um processo prolongado de mudança e em sociedades nas quais a acumulação capitalista coexistia com formações políticas que não eram ainda predominantemente capitalistas. Contudo, o termo sugere um desenvolvimento histórico gradual linear, ao passo que o período a que o termo se refere foi um dos mais sangrentos e descontínuos da história mundial [...]. De forma significativa, a tendência da classe capitalista durante os primeiros três séculos de sua existência era impor a escravidão e outras formas de trabalho forçado. Sustento que esse é o contexto histórico em que se deve situar a história das mulheres e da reprodução na transição do feudalismo para o capitalismo,

> porque as mudanças que a chegada do capitalismo introduziu na posição social das mulheres – especialmente entre as proletárias, seja na Europa, seja na América – foram impostas basicamente com a finalidade de buscar novas formas de arregimentar e dividir a força de trabalho (Federici; 2017, p. 114-126).

A Revolução Francesa foi um passo determinante para o declínio das práticas do feudalismo e um momento marcante para a ascensão do capitalismo na Europa, impulsionando a burguesia ao poder. Por isso, observo as contradições desses processos de transição dos sistemas político e econômico. Destaquei anteriormente que os princípios iluministas, pautados na razão e no esclarecimento, também foram usados estrategicamente pelas forças políticas durante a Revolução; entretanto, não é possível ignorar os avanços e as transformações que tais ideais provocaram.

Após a aprovação da primeira Constituição da França, em 3 de setembro de 1791, a Assembleia Nacional Constituinte foi dissolvida e instauraram-se eleições para a Assembleia Legislativa, nas quais começaram a se configurar as divisões entre os "clubes", equivalentes aos partidos políticos contemporâneos (consolidados na transição para a Convenção Nacional, em 1792). Os mais notórios são os jacobinos, também conhecidos como montanheses, e os girondinos. Contudo, a organização desses grupos é complexa e exige explicação. A Montanha, identificada como esquerda radical, era composta pelos jacobinos, liderados por Maximilien Robespierre[24], e pelos *cordeliers*, sob Jean-Paul Marat[25] e Georges Jacques Danton[26], que defendiam a centralização do poder em Paris e o republicanismo. Desse espectro político também surgiu o Clube dos *Feuillants*, formado por dissidentes do Clube dos Jacobinos favoráveis à monarquia constitucional. Na citação a seguir, Jorge Grespan explica a formação desses clubes e como se estabeleceram:

> A Revolução não conhecia partidos políticos no sentido atual do termo. Os deputados das assembleias eram, por princípio, representantes individuais dos seus eleitores. Mas espontaneamente se formaram os chamados "clubes", diferenciando as opiniões e os programas daqueles que tomavam parte nos acontecimentos, e que geralmente adotavam a denominação do lugar em que se reuniam: os "*cordeliers*", no salão do convento franciscano

[24] Maximilien François Marie Isidore de Robespierre (1758–1794), líder do Clube dos Jacobinos, foi um advogado e deputado francês, nascido na cidade de Arras.

[25] Jean-Paul Marat (1743–1793) foi um médico e filósofo nascido em Boudry (atual Suíça). Mudou-se para Paris em 1776 e tornou-se um célebre jornalista de opinião radical, dono do jornal *L'Ami du peuple* (*O amigo do povo*) e deputado da Convenção Nacional, além de líder do Clube dos *Cordeliers*.

[26] Georges Jacques Danton (1759–1794) foi um advogado e deputado francês nascido em Arcis-sur-Aube. Refugiou-se na Inglaterra após ser considerado um dos responsáveis pelo abaixo-assinado que deu origem ao Massacre do Campo de Marte. Ao retornar à França, tornou-se procurador adjunto da Comuna de Paris (Bocquet; Muller, 2014). Foi um dos expoentes do Clube dos *Cordeliers*.

> de Paris; os “jacobinos” no salão do convento da ordem desse mesmo nome. E durante as discussões ocorridas nesses clubes, surgiam novas diferenças. Assim, os moderados da Assembleia, que inicialmente faziam parte do clube jacobino, acabaram divergindo da ala esquerda e formaram outro clube, o dos “*feuillants*”, nome dado aos monges da ordem cistersense [sic], em cujo convento passaram a reunir-se. *Cordeliers* e jacobinos constituem a esquerda desde o fim de 1791, em oposição aos *feuillants*, maioria que queria a monarquia parlamentar e a permanência de uma aristocracia não feudal (Grespan, 2021, p. 89).

Os girondinos eram considerados moderados. Algumas alas do partido estavam posicionadas à esquerda ou ao centro, mas também foram reconhecidas como conservadoras, ou um partido à direita, porque fizeram oposição ao projeto radical da Montanha. Liderados por Jacques Pierre Brissot[27], eles defenderam os pilares do liberalismo que fundaram o sistema capitalista, como a liberdade econômica e a questão da propriedade privada, mas não eram menos republicanos e posicionaram-se contra a monarquia absolutista e a favor da soberania popular. Esse grupo se originou a partir de deputados representantes da alta burguesia do sudoeste da França, na região da Gironda, daí o nome do partido. A sua formação ocorreu em meados de 1791 e floresceu expressivamente durante a Assembleia Legislativa. Os girondinos queriam descentralizar o poder para as províncias e propuseram um modelo político federalista inspirado no movimento de independência dos Estados Unidos (Dallari, 2016). Cada grupo defendia os seus interesses declaradamente, mas, quando os jacobinos chegaram ao poder respaldados pelo povo, promoveram uma perseguição aos deputados girondinos. Muitos foram condenados à morte e outros foram presos. Voltarei a esse assunto mais adiante.

Uma das leis defendidas pelo bloco político da Montanha (e implementada posteriormente pela Convenção Nacional, em 1793) foi o controle de preços dos alimentos, estabelecendo um teto máximo para itens básicos, a fim de acabar com a fome[28]. Mas não se deve perder de vista que a população mais pobre é uma força de trabalho imprescindível para a manutenção do sistema econômico e, sem o apoio dela, a Revolução não teria acontecido. Ademais, uma mudança de paradigma foi a abolição de privilégios do clero e da nobreza, como o direito exclusivo de exercer cargos públicos, a exemplo da magistratura, que fazia parte de um sistema hereditário

---

[27] Jacques Pierre Brissot (1754–1793), advogado e líder dos brissotinos (girondinos) na Assembleia, foi um influente jornalista abolicionista e fundador da *Société des Amis des Noirs*. Em junho de 1791, sua petição pela destituição do rei culminou no Massacre do Campo de Marte (Bocquet; Muller, 2014).
[28] A Lei do Máximo Geral (*Loi du Maximum général*).

(Dallari, 2016). Outro exemplo contraditório desse período é que, mesmo diante da violência e intolerância política (que se intensificou em 1792), em setembro de 1791[29], a Assembleia Nacional aprovou a abolição da escravatura na França[30]. Tal ato, contudo, “é apenas um decreto, não muda em nada a realidade: a escravidão nas colônias continua a existir como antes” (Campos, 2020, p. 81)[31].

Em agosto de 1792, Louis XVI foi destituído e preso e, em setembro, uma nova fase da Revolução Francesa se iniciava com eleições e a instalação da Convenção Nacional, que substituiu a Assembleia Legislativa e instituiu uma votação para eleger o novo corpo representativo. Dentre os eleitos estão os já citados Robespierre, Marat, Danton, Brissot e Nicolas de Caritat, mais conhecido como marquês de Condorcet[32]. A Convenção, instaurada em setembro de 1792, aboliu a realeza e a nobreza, tornando os homens iguais perante a lei. Em 21 de janeiro de 1793, o rei foi executado e, nesse mesmo ano, foi criado o Comitê de Salvação Pública, que julgou e condenou à morte muitos opositores girondinos, como o deputado Brissot. A rainha consorte Marie-Antoinette também foi guilhotinada em 16 de outubro do mesmo ano, e em 3 de novembro foi a vez de Olympe de Gouges.

Meses depois, em 3 e 4 de fevereiro de 1794, a França se tornou o primeiro país do Ocidente a registrar um ato abolicionista amplo, incluindo as colônias. Nessa época, o tráfico de escravos fazia parte das relações comerciais empreendidas pelos franceses, que fomentavam a escravização e a exploração na África e nas Américas[33]. Nos meses seguintes à aprovação da abolição da escravatura, ocorreram execuções de opositores políticos. Entre eles, o professor e amigo de Olympe de Gouges, deputado da Convenção Nacional, filósofo e enciclopedista, Nicolas de Condorcet,

---

[29] A data correta seria 28 de setembro de 1791, mas na cronologia de Bocquet e Muller (2014) consta o dia 27 e, na cronologia de Campos (2020), informa-se 16 de outubro de 1791.

[30] Uma figura central para essa conquista foi o primeiro deputado negro da Convenção Nacional, Jean-Baptiste Belley (1746-1805), representante de São Domingo (Haiti).

[31] Esta citação, de autoria de Rogério de Campos, consta na cronologia da vida de Aimé Césaire presente na edição de *Discurso sobre o colonialismo* (Césaire, 2020).

[32] Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat (1743–1794) foi um filósofo, enciclopedista, matemático e deputado francês, nascido em Ribemont. O marquês de Condorcet ficou conhecido como um político e filósofo protofeminista, ao defender o direito à cidadania das mulheres na Assembleia Nacional e publicar o ensaio *Sur l'admission des femmes au droit de cité* em 1790.

[33] Na América do Norte, os franceses colonizaram o Quebec, no Canadá, a Louisiana (homenagem a Louis XIV) e áreas do Golfo do México, mais especificamente em Nova Orleans, nos Estados Unidos. Tais territórios, incluindo algumas ilhas caribenhas (Antilhas) foram perdidos para a Inglaterra após a Guerra dos Sete Anos (1756–1763). A França mantém São Pedro e Miquelão, na costa leste do Canadá, como Coletividade de Ultramar (COM). Na América Central Insular, estabeleceram-se em Granada (até 1762) e no Haiti (antiga São Domingos, até 1804). Atualmente, Martinica e Guadalupe são Departamentos e Regiões de Ultramar (DROM), enquanto São Bartolomeu e São Martinho mantêm o status COM. Na América do Sul, a presença francesa permanece com a Guiana Francesa (DROM).

que morreu em março de 1794 supostamente por intoxicação ou suicídio na prisão. Essa morte, em circunstâncias misteriosas, indica que a carnificina do autoritarismo não estava sendo aceita pelos demais deputados, que se viam ameaçados.

A incitação e promoção de massacres e a política de execução de opositores custaram caro para a imagem pública dos líderes revolucionários. Em 27 de julho de 1794, ocorreu o golpe que derrubou e condenou Robespierre à morte por sua atuação como algoz. Os membros da Assembleia o acusaram de promover “um despotismo pouco esclarecido” (Grespan, 2021, p. 98). Ou seja, assim como De Gouges alertou que não ficaria impune, o despotismo de Robespierre havia afastado a Revolução dos ideais iluministas, implementando a censura e o massacre. Aprofundarei a discussão sobre o embate entre De Gouges e os líderes jacobinos no segundo capítulo.

Após a queda de Robespierre, cinco deputados foram eleitos para dividir o poder executivo, sendo cada diretor responsável por uma área de atuação e, em 1795, promulgaram a terceira Constituição da França. Esse governo ficou conhecido como Diretório[34], configurando a terceira fase da Revolução Francesa. Os diretores eram assessorados por ministros e dois conselhos e, juntos, promoveram alguns retrocessos instituídos no governo jacobino, como a restrição do sufrágio universal masculino, implementando o voto censitário, que atendia a critérios econômicos. Revogaram o confisco das terras dos nobres e do clero e anularam a taxação de preço máximo dos alimentos básicos. O Diretório durou até o golpe de 18 de Brumário, que levou Napoleão Bonaparte[35] ao poder em 1799.

Se, por um lado, o Iluminismo fomentou a consciência coletiva sobre os direitos humanos e, na sua dimensão política, implementou normas, regras e direitos comuns, por outro lado, a terrível experiência dos sujeitos e das sujeitas durante a Revolução Francesa causou um trauma profundo. Esse impacto influenciou a reestruturação do sistema de governo, que transitou de um modelo monarquista para o republicano, culminando no regime militarista. Portanto, a França ainda enfrentou períodos de instabilidade pós-revolucionária bastante complexos[36].

---

[34] Membros do Diretório: Paul François Jean Nicolas de Barras (1755–1829); Lazare Nicolas Marguerite Carnot (1753–1823); Jean-François Rewbell (1747–1807); Étienne-François-Louis-Honoré Le Tourneur (1751–1817); Louis-Marie de La Révellière-Lépeaux (1753 –1824).

[35] Napoleão Bonaparte (1769–1821) nasceu na Córsega e ascendeu de oficial de artilharia a general de brigada durante a Revolução. Sob a influência de Paul Barras no Diretório, reprimiu movimentos contrarrevolucionários antes de assumir o poder via golpe e instituir o Império na França.

[36] O Império de Napoleão I durou até 1814, retornou brevemente pelos Cem Dias em 1815 e foi definitivamente derrubado. Após sua queda, o rei Louis XVIII, que esteve exilado durante a Revolução Francesa e o período napoleônico, voltou ao poder. Porém, seu governo não era mais absolutista.

O sistema escravagista foi restaurado em 20 de maio de 1802[37], pelo general Napoleão Bonaparte, coroado imperador em 1804. Enquanto esse governo militar reprimia a sociedade, também direcionava sua força para além de suas fronteiras. No que diz respeito aos direitos das mulheres, o Código Civil Napoleônico, de 1804, não garantiu a cidadania, direitos, igualdade ou liberdade para as mulheres. Apesar de ter instituído a separação entre a Igreja e o Estado e o direito ao divórcio, as mulheres continuavam submetidas aos homens. Entretanto, o exemplo da atuação de Olympe de Gouges não foi em vão, e a sua experiência continuou a reverberar através das suas aliadas. Como explica Sandrine Bergès:

> Quando Napoleão chegou ao poder, ele teria dito a Sophie de Grouchy que não gostava de mulheres que falavam sobre política. Ela respondeu, ecoando um famoso argumento de Olympe de Gouges: "Concordo com o senhor, mas em um país onde elas podem perder a cabeça, é natural que as mulheres queiram saber por quê" (2020, p. 21, tradução minha).[38]

Nesse contexto histórico, a atuação de Olympe de Gouges impactou a sociedade francesa ao levar para o teatro temas como a abolição da escravatura e o direito de defesa com a peça *A escravidão dos negros*, montada pela *Comédie-Française* em 1789. Ela também defendeu publicamente a cidadania das mulheres, no já citado panfleto *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*. Sua atuação nos mostra o poder das microações, da atuação política no teatro e do ativismo artístico.

1.2 O corpo bandeira em performance: vida e atuação.

Escrever sobre a vida e o teatro de Olympe de Gouges ainda significa resgatar o trabalho desta dramaturga e filósofa protofeminista, uma das pensadoras que inspirou o movimento pelo sufrágio e pelos direitos políticos das mulheres. No ensaio intitulado *Olympe de Gouges: la première féministe moderne*, a autora Benoîte Groult a defende e justifica, afirmando que De Gouges "foi a primeira 'feminista' a entender, muito antes da existência dessas palavras terminadas em -ismo, que o sexismo era

---

[37] Em 1807, o Reino Unido proibiu o tráfico de escravos em suas colônias (*Slave Trade Act*) e, em 1833, o Parlamento aboliu a escravidão (*Slavery Abolition Act*). Na França, a escravidão, revogada pela Convenção em 1794 e restabelecida por Napoleão em 1802, foi abolida definitivamente em 1848.

[38] "*Then, when Napoléon came to power, he is reported to have told Sophie de Grouchy that he did not like women who talked about politics. She replied, echoing a famous argument by Olympe de Gouges: "I agree with you, but in a country where they might lose their heads, it is natural that women should want to know why*".

apenas uma das variações do racismo, e a manifestar-se contra a opressão das mulheres e a escravidão dos negros" (1986, p. 12, tradução minha)[39]. Entretanto, sua obra não é conhecida no Brasil, sobretudo o seu teatro. Talvez a sua dramaturgia não tenha o devido reconhecimento nem mesmo na França, onde é celebrada como uma mulher política que atuou no contexto da Revolução Francesa.

Entre seus escritos, destaca-se a atuação performática e o ativismo visual na ocupação das ruas de Paris através da utilização de mídias impressas como cartazes e panfletos. Contudo, sua ação política origina-se fundamentalmente em suas peças, com a prática dramatúrgica. Ela foi uma mulher de teatro, e nesta tese investigo a vida e a obra de Olympe de Gouges, entendendo que a sua condenação à morte ocorreu em razão da sua atuação artística e ativista durante a Revolução. De modo que não seria possível separar o que é arte do que é política, assim como a dimensão pessoal da sua vida privada está ligada ao seu posicionamento público e à sua literatura, que, além da dramaturgia, inclui a crônica jornalística e o romance epistolar autobiográfico.

Ao ler os trabalhos dessa autora, inclusive suas peças teatrais, a mensagem que permaneceu foi: isso não é apenas teatro! O corpo da artista está impresso em suas palavras, em suas estratégias cênicas, na disposição das personagens, na escolha dos temas e no seu discurso público. Como em uma performance, ela se colocou em perigo sucessivamente para defender sua liberdade política, artística e de expressão. Dessa forma, a atuação de Olympe de Gouges visou produzir um "abalo ao poder" (Lehmann, 2009). A ativista fez isso por meio de materiais estéticos, com uma dramaturgia que desafiava a sociedade patriarcal, com a presença do seu corpo/texto político nas ruas por meio de cartazes e panfletos, ou através da oratória, ao ocupar persistentemente espaços nos clubes, eventos e na Assembleia Nacional.

Suponho que seja um engano pensar que a habilidade em lançar luz sobre alguns temas não tenha sido notada por seus opositores simplesmente por ser uma mulher. Da mesma forma, é equivocado acreditar que ela não possuía um discurso e intenção política específica ao escrever peças com conteúdo antiescravagista, anticolonialista, anticlerical e protofeminista, materializando sua narrativa ao afixar cartazes por Paris e lutar para ocupar um dos principais palcos da Europa. Ademais, nos anos anteriores à conflagração da Revolução Francesa, De Gouges já havia

---

[39] "*Parce qu'elle a été la première 'féministe' à comprendre, bien avant que ces mots en -isme n'existent, que le sexisme n'était qu'une des variétés du racisme, et à s'élever à la fois contre l'oppression des femmes et contre l'esclavage des noirs*".

promovido atos estratégicos que repercutiram, impactaram e geraram discussões sobre questões pungentes para a sociedade. Todavia, antes de adentrar na análise da sua obra, percorrerei passagens da sua biografia que, a meu ver, podem nos mostrar quem foi essa mulher que escolheu nos contar uma *herstory* de vida tão à frente do seu tempo, performando com o seu corpo bandeira até a morte.

1.2.1 O nome artístico, a paternidade e a língua occitana.

Um indício da possível intencionalidade genuinamente política de Olympe de Gouges ao promover suas atuações performáticas é a escolha do nome artístico. Nascida em 7 de maio de 1748, na cidade de Montauban[40], no sul da França, a autora foi registrada como Marie Gouze. Tudo indica que a mãe, Anne-Olympe Mouisset[41], teve uma educação mais requintada do que a filha, pois o seu pai, Jacques Mouisset, era fabricante de tecidos e advogado. Ao investigar a origem social da família Mouisset, o biógrafo Olivier Blanc entende que eles pertenciam à burguesia e escreve: "A família da pequena Marie Gouze pertencia à boa burguesia" (2003, p. 27, tradução minha)[42]. Já Sophie Mousset define o avô da dramaturga como "um rico comerciante burguês" (2007, p. 9, tradução minha)[43]. Porém, ela provavelmente nasceu em um momento de declínio financeiro familiar e foi criada em uma realidade equivalente à baixa burguesia (Dallari, 2016).

A futura Olympe de Gouges foi registrada por Pierre Gouze[44], um açougueiro, marido da sua mãe, que, embora lhe tenha dado o sobrenome, não assinou sua certidão de batismo[45]. Olivier Blanc faz considerações sobre esse documento de

---

[40] Grafado como Montalban em occitano.

[41] Anne-Olympe Mouisset (1714–?) nasceu em Montauban, no dia 18 de fevereiro, e herdou o nome da sua madrinha aristocrata, Anne-Olympe Colomb de La Pomarède. O prenome foi adotado pela filha, Marie Gouze (Olympe de Gouges), como nome artístico e social (Blanc, 2003).

[42] "*La famille de la petite Marie Gouze tenait à la bonne bourgeoisie montalbanaise*".

[43] "*Anne Olympe's father Jacques Mouisset, a wealthy bourgeois draper".*

[44] Pierre Gouze (1716–1750), açougueiro e comerciante, casou-se com Anne-Olympe Mouisset aos 21 anos, em 1737. Antes do nascimento de Marie Gouze, o casal teve dois filhos: Jean (1740) e Jeanne-Olympe (1741). Pierre faleceu aos 34 anos, quando Marie tinha dois anos (Bocquet; Muller, 2014).

[45] "A assinatura do marido, Pierre Gouze, não aparece em duas certidões de batismo: a de Jeanne, em 1741, e a de Marie (Olympe de Gouges), em 1748. No entanto, essa observação não é suficiente para pôr em dúvida a sua paternidade, uma vez que nos registros de batismo da região de Montauban em meados do século XVIII, as assinaturas dos pais nem sempre aparecem." / "*La signature du mari, Pierre Gouze, ne figure pas sur deux actes de baptême: celui de Jeanne, en 1741, et celui de Marie (Olympe de Gouges), en 1748. Cette observation ne suffit pourtant pas à faire douter de sa paternité puisque, dans les actes de baptême de la région de Montauban au milieu du XVIII*e *siècle, les signatures des pères n'apparaissaient pas toujours*" (Blanc, 2003, p. 21).

filiação, afirmando que “muitos registros de nascimento fora do casamento foram feitos por conveniência e alguns deles foram retificados depois de 1789” (2003, p. 21, tradução minha)[46]. No entanto, o biógrafo admite um impasse sobre a paternidade de Marie-Olympe, dizendo que “nunca pôde ser absolutamente comprovada” (idem, ibidem)[47], ainda que De Gouges se autodeclarasse filha ilegítima do dramaturgo Jean-Jacques Le Franc[48], o marquês de Pompignan. Longe de ser uma história fantasiosa criada pela autora, existem fortes evidências que corroboram a versão apresentada no romance autobiográfico e friccional *Memórias da senhora de Valmont*[49], onde ela confessa: “Meu pai abandonou-me no berço; eis o meu destino, e ainda tenho que lamentar pelo destino da minha mãe” (De Gouges, 1788, p. 11, tradução minha).[50]

Em sua biografia, Blanc apresenta documentos indicando que toda Montauban sabia ser o marquês de Pompignan o verdadeiro pai de Olympe de Gouges. Segundo o biógrafo, o deputado Poncet-Delpech[51], representante da cidade na Assembleia dos Estados Gerais, confirmou que a paternidade era de conhecimento público. Eles teriam, inclusive, convivido como pai e filha durante a infância da menina, enquanto o marquês e Anne-Olympe Mouisset mantinham um relacionamento, entre idas e vindas, iniciado muito antes da futura dramaturga nascer. A mãe de Olympe de Gouges e Jean-Jacques Le Franc se conheciam desde a infância, se apaixonaram, mas a família Pompignan não aceitava a união do filho com uma moça que não fazia parte da aristocracia. Assim, o próprio marquês teria arranjado o casamento de Anne-Olympe com Pierre Gouze. Em suas memórias, Jacques-Antoine Dulaure[52] afirma:

> Esse personagem devoto, para desfrutar da sua amante de forma menos escandalosa, lhe deu um marido da sua escolha, a quem ele fez ter um emprego no outro extremo da França, enquanto a esposa permaneceu em Montauban à disposição do seu amante. Foi dessa relação amorosa, e mais

---

[46] “*Beaucoup d’enregistrements de naissances hors mariage étaient de complaisance et un certain nombre d’entre eux seront d’ailleurs rectifiés après 1789*”.
[47] “[…] *Ne pourra jamais être prouvée de manière absolue*”.
[48] Jean-Jacques Le Franc de Pompignan (1709–1784) foi o primeiro tradutor das tragédias de Ésquilo para o francês (Bocquet; Muller; 2014). Enquanto celebre dramaturgo, sua tragédia intitulada *Didon*, de 1734, foi montada pela *Comédie-Française* e se tornou um grande sucesso de público e de crítica (Blanc, 2003).
[49] *Mémoire de madame de Valmont*.
[50] “*Mon pere m'a oubliée au berceau; voilà mon sort, & j'ai encore à gémir sur celui de ma mère*”.
[51] Jean-Baptiste Poncet-Delpech (1743–1817) foi um magistrado, economista e político francês nascido em Montauban.
[52] Jacques-Antoine Dulaure (1755–1835), nascido em Clermont-Ferrand, foi um historiador, arqueólogo e deputado da Convenção Nacional, eleito em 1792. Ele era um girondino, contemporâneo e conhecido de Olympe de Gouges, com quem ela trocou algumas cartas. Dulaure fez algumas críticas à autora no jornal *Thermomètre du jour* na ocasião da publicação do cartaz *Pacto Nacional* e posteriormente em suas memórias (Blanc, 2003).

> de um ano após a partida do marido, que a mulher deu à luz a senhora de Gouges (Dulaure apud Blanc, 2003, p. 20, tradução minha).[53]

Em outubro de 1765, aos 17 anos, foi a vez de Marie Gouze casar-se com Louis-Yves Aubry[54] contra a sua própria vontade. Em agosto do ano seguinte, deu à luz a Pierre Aubry[55], e um ano após o casamento, em novembro de 1766, ficou viúva após seu marido contrair uma doença decorrente das tempestades e inundações na cidade de Montauban. Aos 18 anos, Olympe de Gouges era uma mulher independente, liberta das amarras do casamento. Mas se negou a ser reconhecida como "viúva Aubry", adotando o seu nome artístico em homenagem à sua mãe, Anne-Olympe e a seus dois pais, aquele que a registrou e o suposto pai biológico, mudando o sobrenome e dando a ele um sentido dúbio. Como afirma Dallari: "talvez por ironia ou para que fosse lembrada sua origem, que envolvia um burguês e um nobre, adicionou o nome "de Gouges", com a partícula "de", que na França daquela época era indicativo de origem nobre" (2016, p. 43). Então, De Gouges, que se parece com seu sobrenome de registro, Gouze, ganha um sentido específico, pois a palavra "*gouges*"[56] significava criada, serva, empregada, na língua occitana da região de Languedoc (Mousset, 2007). Dessa forma, Olympe de Gouges poderia ser entendido em português como: Olympe, a empregada de origem nobre. Portanto, assim como Groult, considero que o seu nome artístico "foi a sua primeira criação literária" (1986, p. 14, tradução minha)[57].

Mudar o próprio nome era uma prática comum para as mulheres da época, que trocavam seus nomes de batismo, da mesma forma que adicionar o prefixo "de" ao sobrenome fazia parte da moda parisiense (Blanc, 2003). Com isso, os burgueses pretendiam diminuir a distância entre as classes sociais e "manter uma certa ambiguidade quanto às suas origens" (Mousset, 2007, p. 16, tradução minha)[58]. Esse

---

[53] "[...] *ce dévot personnage, pour jouir moins scandaleusement de sa maîtresse, lui donna un mari à sa guise, à qui il fit avoir une place à l'autre extrémité de la France tandis que l'épouse resta à Montauban à la disposition de son amant. Ce fut de ces amours, et plus d'un an après le départ du mari, que la femme mit au monde Mme de Gouges*".

[54] Louis-Yves Aubry (1744–1766), marido de Olympe de Gouges, era um burguês dono de um restaurante em Montauban (Bocquet; Muller, 2014).

[55] Pierre Aubry de Gouges (1766–1803) foi oficial do exército e capitão, nascido em Montauban. Antes de ingressar na carreira militar, o filho de Olympe de Gouges era ator na companhia teatral da dramaturga. Enviado para a Guiana Francesa como chefe de brigada, morreu de febre amarela.

[56] G*ouges*, plural de *gouge*, significa 'cinzel de escultor': antiga ferramenta com lâmina curva usada para talhar a madeira, pedra ou limpar os campos (dicionário larousse.fr).

[57] "*Le pseudonyme d'Olympe de Gouges constitua d'ailleurs sa première création littéraire*".

[58] "*In order to maintain a certain ambiguity as to one's origins*".

é um assunto que causou divergência entre teóricos e historiadores. Olivier Blanc faz uma crítica a Joan Wallach Scott por sugerir que De Gouges tinha a intenção de mentir sobre ser uma plebeia. Ele diz que "ao dar as costas resolutamente ao contexto histórico, que ela sem dúvida ignora, deturpa grosseiramente o trabalho, o pensamento e o caráter de Olympe de Gouges" (Blanc, 2003, p. 33, tradução minha)[59]. Todavia, esse nome artístico poderia ter outro significado ainda mais provocativo, pois, como afirma Sophie Mousset, segundo o Dicionário Furetière, na época, o termo "*gouge*" também significava uma mulher pobre que se entregava a um cafajeste, ou mesmo uma "puta".

Imagino que os boatos e julgamentos sobre o adultério e o nascimento de Marie-Olympe fora do casamento contribuíram para que ela crescesse querendo romper com esse ciclo de opressão, um tipo de situação insustentável para a sua realidade provinciana. Ao assumir essa identidade, faz nascer com ela a sua carreira de "mulher de letras" e a história da paternidade não reconhecida é o elo que a conduz a essa obstinação. Nas palavras de Blanc:

> Um dos mais célebres homens de letras e magistrados do seu tempo, Jean-Jacques Le Franc, marquês de Pompignan, morreu em 1784, no momento em que, em Paris, uma mulher bonita e espirituosa, que se passava por sua filha natural, fazia uma entrada notável nos círculos literários parisienses. Sob o nome de Olympe de Gouges, ela fez representar nos palcos de teatros privados da capital as peças de sua composição, na esperança de que algumas delas viessem um dia a ser incluídas no repertório da *Comédie-Française* (Blanc, 2003, p. 17, tradução minha).[60]

O sotaque chamava a atenção para suas origens, pois Olympe de Gouges não dominava o francês parisiense; a sua língua materna era um dialeto occitano, por isso ela era considerada por muitos como uma "analfabeta" (Mousset, 2007). Mas essa dificuldade com a língua francesa não a impediu de escrever. Por vezes, reclamou da educação que recebeu, no entanto, ela mesma parecia ter consciência da realidade em que vivia. De Gouges escreve: "Acredito que a maior censura que podem fazer-

---

[59] *"Il est donc absurde d'y voir, de la part d'Olympe de Gouges, une volonté de tromper ou de mentir sur ses origines plébéiennes comme n'a pas manqué de le faire Joan Wallach Scott qui, tournant résolument le dos au contexte historique, qu'elle ignore sans doute, travestit à grands traits l'œuvre, la pensée et le personnage d'Olympe de Gouges".*

[60] "*Un homme de lettres et magistrat des plus célèbres en son temps, Jean-Jacques Le Franc, marquis de Pompignan, rendait l'âme en 1784 au moment où, à Paris, une femme belle et spirituelle, qui passait pour sa fille naturelle, faisait une entrée remarquée dans les milieux littéraires parisiens. Sous le nom d'Olympe de Gouges, elle faisait représenter sur les scènes et théâtres privés de la capitale des pièces de théâtre de sa composition, avec l'espoir que quelques-unes d'entre elles seraient un jour inscrites au répertoire de la Comédie-Française*".

me é de não saber a arte de escrever [...]. Criada numa região onde se fala muito mal a sua língua [...], é espantoso que a minha dicção não seja ainda mais defeituosa" (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 26, tradução minha)[61]. Essa marca do analfabetismo não era incomum para a época, tanto por sua origem social quanto pelo fato de que mulheres não eram educadas para serem exímias escritoras ou mesmo leitoras. Para Olivier Blanc, Olympe de Gouges era como as mulheres do seu tempo e "criticar a sua falta de facilidade com a escrita é um anacronismo comum aos historiadores franceses da Terceira República" (Blanc, 2003, p. 26, tradução minha)[62]. A saber, muitas vezes, em seus processos de escrita, a autora contava com assistentes que transcreviam tudo aquilo que ela ditava, como afirma Blanc:

> A metamorfose em mulher de letras não foi uma coisa fácil: o estilo sofisticado, com todo o inchaço imaginativo tão caro à época, cheio de referências à antiguidade, foi muitas vezes abusado por ela que, habitada pelo que acreditava ser uma "inspiração natural", compunha com muita pressa. Como ela própria não escrevia diretamente, ditava apressadamente aos secretários, "como os grandes senhores", como ela dizia com razão, pois era esse o caso da maior parte dos seus contemporâneos que relutavam em escrever à mão (2003, p. 61, tradução minha)[63].

Longe do que pregavam seus desafetos do meio intelectual e político, ela sabia ler e escrever em francês, embora cometesse alguns lapsos de escrita e de estilo. É provável que a autora tenha se aprimorado ao longo dos seus dez anos de carreira, por meio de esforço e atuação constantes. Contudo, as críticas a seu domínio gramatical eram frequentes, surgindo até em elogios, como no relato de Jacques-Pierre Brissot; ao constatar a perseguição jacobina a essa mulher, a qual ele qualificou como interessante, franca e corajosa, ressaltou que seus escritos apresentavam: "erros gramaticais dificilmente desculpáveis em um estudante" (Brissot apud Blanc, 2003, p. 184, tradução minha)[64].

---

[61] "*Je crois sans m'abuser sur mon compte, que le plus grand reproche que l'on peut me faire est de ne savoir pas l'art d'écrire avec l'élégance qu'on exige aujourd'hui. Élevée dans un pays où l'on parle fort mal sa langue, et ne l'ayant jamais apprise par principe, il est étonnant que ma diction ne soit pas encore plus* défectueuse".

[62] "*Elle était comme les femmes de son temps, ni plus ni moins, et lui reprocher son peu d'aisance à écrire est un anachronisme commun aux historiens français de la IIIe République*".

[63] "*La métamorphose en femme de lettres ne fut pas chose aisée: le style recherché, avec toute l'enflure imagée chère à l'époque, truffé de références à l'antiquité, fut souvent malmené par elle qui, habitée par ce qu'elle croyait être une "inspiration naturelle", composait avec trop de précipitation. N'écrivant pas directement elle-même, elle dictait à la hâte à des secrétaires, "comme les grands seigneurs" disait-elle avec raison, car c'était en effet le cas de la plupart de ses contemporains qui répugnaient à écrire à la main*".

[64] "*Fautes de grammaire à peine excusables dans un écolier*".

Talvez por situações como essa, Olympe de Gouges tinha o hábito de se desculpar enquanto escrevia, como no prefácio de uma das suas primeiras peças, impressa em 1786, intitulada *O homem generoso*[65], onde lemos: “Devo pedir-vos que me concedais total indulgência por todas as minhas falhas [...]: falhas de francês, falhas de construção, falhas de estilo, falhas de conhecimento, falhas de interesse, falhas de inteligência, falhas de gênio” (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 61-62, tradução minha)[66]. Ou ainda, no primeiro mês de encarceramento, em 20 de julho de 1793, quando envia uma carta escrita à mão para ser entregue a Michel de Cubières[67], ela declara: “Eu mesma estou sem condições de lhe escrever, desculpe-me. Peço indulgência para os erros ortográficos e de estilo!”[68] (Idem, p. 204, tradução minha). Tal correspondência foi interceptada e não foi entregue; todavia, foi arquivada e Olivier Blanc acredita ser uma prova irrefutável de que ela era alfabetizada. O biógrafo afirma: “Essa carta, absolutamente autêntica, prova que Olympe de Gouges sabia escrever, e até melhor do que a média das mulheres do seu tempo” (Idem, ibidem)[69]. Isso ficará ainda mais evidente ao analisar outros textos publicados por De Gouges durante sua estadia nas prisões, nos momentos que antecederam sua execução.

Apesar dos desafios com a língua francesa escrita e falada e a linguagem artística, e de outros obstáculos enfrentados corajosamente pela dramaturga para fomentar sua prática teatral, filosófica e política, observo o seu enfrentamento como uma atuação performática. Na sua biografia, Blanc sugere que a metalinguagem usada pela autora, ao se desculpar pelos possíveis erros cometidos, era uma forma de antecipar as críticas que certamente viriam, não só pelos erros em si, mas também por ter a assinatura de uma mulher provinciana. Contudo, ao persistir no engendramento de uma carreira literária, Olympe de Gouges também enviava uma mensagem autoconfiante, quase inabalável.

---

[65] *L’Homme généreux*.

[66] “*J’obtienne de vous une indulgence plénière pour toutes mes fautes qui sont plus graves que légères: fautes de français, fautes de construction, fautes de style, fautes de savoir, fautes d’intéresser, fautes d’esprit, fautes de génie*”.

[67] Michel de Cubières-Plamézeau (1752–1820) foi um escritor francês nascido em Roquemaure. Dramaturgo, publicou vinte peças de teatro; como jornalista, escreveu para o *Mercure de France* e *Le Journal Encyclopédique*; poeta, ensaísta, tinha vários pseudônimos. Foi supostamente amante de Olympe de Gouges e de Fanny de Beauharnais (Bocquet; Muller, 2014).

[68] “*Je suis hors d’état de vous écrire moi-même, excusez. De l’indulgence pour les fautes d’orthographe et de style!*”.

[69] “*Cette lettre, absolument autographe, prouve qu’Olympe de Gouges savait écrire, et même mieux que la moyenne des femmes de son temps*”.

1.2.2 A declaração civil e a musa protofeminista Ninon de Lenclos.

Outra circunstância determinante para analisar sua performance é a sua declaração civil, acompanhada de uma escolha de ordem pessoal muito arriscada e corajosa, sobretudo para a época em que viveu e que também pode revelar sua intencionalidade em desafiar o *status quo* e a opinião pública. Olympe de Gouges teve um caso amoroso com Jacques Biétrix de Rozières[70], um homem rico e solteiro que queria se casar com ela. Eles se conheceram em 1767, após a morte de Louis-Yves Aubry, porém De Gouges negou-se a casar-se novamente. Essa foi uma decisão estratégica, porque "as mulheres casadas eram obrigadas a pedir autorização ao marido para publicar suas obras. Assim, ela nunca poderia ter publicado os seus escritos de atualidade política sem comprometer o nome e a honra do seu marido" (Thiele-Knobloch, 2019, p. 07, tradução minha)[71]. Então, ela manteve sua ligação com Rozières, que foi apoiador econômico de sua carreira artística, numa relação que durou muitos anos, de certa forma até o fim da sua vida. Esse relacionamento reflete bem sua personalidade, sua "disposição em propor uma relação com boa carga afetiva, mas de modo a não afetar a independência obtida com a viuvez" (Dallari, 2016, p. 44). A meu ver, eles tinham o que, na contemporaneidade, pode ser entendido como uma relação aberta.

A dramaturga foi acusada informalmente de ser uma concubina, pois era mantida financeiramente por um homem que não era seu marido. Havia na França um decreto que proibia o concubinato e, para burlar essa lei, Biétrix de Rozières foi ao cartório e assinou um documento em que afirmava que De Gouges lhe emprestara uma soma em dinheiro e que ele se comprometia a fazer repasses mensais para quitar a suposta dívida (Dallari, 2016). Essa documentação foi levantada por Olivier Blanc, que conta, detalhadamente, sobre as transações financeiras durante toda a vida de Olympe de Gouges. A mesada era usada não só para sua subsistência e a de seu filho, como também para enviar uma ajuda financeira para sua mãe. Esse dinheiro também a ajudava a se manter ativa na sua atividade artística, uma vez que imprimir,

---

[70] Jacques Biétrix de Rozières (1739–1814) foi herdeiro e diretor da Companhia Real dos Transportes Militares. Nascido em Lyon, mudou-se para Montauban, onde conheceu Olympe de Gouges em 1767 (Bocquet; Muller, 2014). Eles tiveram uma filha chamada Julie que não sobreviveu, provavelmente em 1769 (Bèrges, 2020; Blanc, 2003).

[71] "*La femme mariée était alors obligée de demander l'autorisation de son époux pour publier ses ouvrages. Elle n'aurait donc jamais pu publier ses écrits brûlants d'actualité politique sans compromettre le nom et l'honneur de son mari*".

distribuir os textos e colar os cartazes tinha alto custo. De Gouges só obtinha algum retorno financeiro quando conseguia encenar suas peças, mas o investimento era maior que a arrecadação, já que enfrentava muitas barreiras, não só pelo conteúdo da sua obra, mas também por ser uma mulher. Se a situação da mulher de teatro já era negativamente rotulada, ser respeitada enquanto dramaturga, ou como uma "mulher de letras", era ainda mais difícil, principalmente devido à sua origem e condição social. Como afirma Gisela Thiele-Knobloch: "Ser mulher, solteira e autora, ao mesmo tempo, era absolutamente inconcebível" (2017, p. 08, tradução minha)[72].

A relação amorosa fora dos padrões da época influenciou negativamente a aceitação da sua obra dramatúrgica, mesmo muito tempo após a sua morte[73]. Acusaram-na de ser um tipo de prostituta (Bocquet; Muller, 2014). Olivier Blanc rejeita as insinuações maldosas de que ela teria se tornado uma cortesã profissional e defende que Jacques Biétrix de Rozières foi provavelmente o seu primeiro e único mecenas. Por hipótese, ela sabia que seria mais fácil ter se casado com ele. Muitas das suas amigas do meio social construíram suas carreiras por trás dos seus maridos, mas, pelo visto, Olympe de Gouges não queria ser mais uma a se esconder, a se camuflar atrás do véu do casamento. Nas palavras de Benoîte Groult:

> Para uma moça em sua condição, jovem, bonita e ambiciosa, não havia outra alternativa senão o casamento ou a galanteria. Como Olympe recusou o casamento, os cronistas da época apressaram-se a criar-lhe uma reputação de mulher galanteadora, fingindo até o fim que ela não passava de uma cortesã, conhecida em Paris pelos favores que prestava aos seus concidadãos (1986, p.15, tradução minha).[74]

Em *Teoria King Kong* (2016), a escritora francesa Virginie Despentes tece algumas considerações sobre a prostituição e o casamento. Para a autora, o casamento heterossexual é uma relação/instituição prostitucional, ao considerar a dependência financeira e a submissão das mulheres à sociedade patriarcal. Ela afirma: "O pacto da prostituição 'eu pago, você me satisfaz' é a base da relação heterossexual. Fingir que esse pacto é estranho à nossa cultura é uma hipocrisia"

---

[72] "*Etre à la fois femme, célibataire et auteure était alors absolument inconcevable*".

[73] Embora Olympe de Gouges tenha sido cogitada para integrar o Panteão da França, resistências históricas impediram sua inclusão no memorial das heroínas e heróis. Conforme noticiado: "Reprovada no Panteão, escultura de Olympe de Gouges entra na Assembleia". (Franceinfo, 2016, n.p., tradução minha). Disponível em: < Recalée au Panthéon, Olympe de Gouges, statufiée, entre à l'Assemblée>.

[74] "*Pour une fille de sa condition, jeune, jolie et ambitieuse, il n'existait alors d'autre alternative que le mariage ou la galanterie. Olympe refusant le mariage, les chroniqueurs de l'époque s'empresseront de lui établir une réputation de femme galante et feindront jusqu'au bout de ne voir en elle qu'une courtisane, connue à Paris pour les faveurs dont elle comblait ses concitoyens*".

(Despentes, 2016, p. 69). Segundo essa autora, na França, as mulheres que trabalham como prostitutas são extremamente estigmatizadas e preferem não falar em público. As prostitutas na mídia francesa são retratadas sempre da forma mais sórdida, mostrando a prostituição de rua nas periferias da cidade, pois lá elas não podem se esconder (op. cit.). A autora faz ainda algumas comparações entre a profissão de escritora e a prostituição. Ela diz: “A parte promocional do meu trabalho como uma escritora midiatizada sempre me impressionou com a semelhança com o ato de se prostituir” (idem, p. 62). E continua:

> Existe uma ligação real entre a escrita e a prostituição. Romper os limites, fazer o que não se deve, mostrar sua intimidade, se expor aos perigos do julgamento de todos, aceitar sua exclusão do grupo. Como mulher, particularmente, transformar-se em uma mulher pública. Ser lida por todo mundo, falar do que deveria continuar em segredo, ser exibida nos jornais. Em clara oposição com o lugar que tradicionalmente nos é reservado: mulher privada, propriedade, metade, uma sombra do homem (Despentes; 2016, p. 72).

Entendo a posição de Olympe de Gouges a respeito da instituição matrimonial como uma escolha política que ela assumiu pessoalmente, em razão da sua experiência de vida, refletindo-se também na sua obra. A instituição do casamento e a constituição familiar foram, e ainda são, bases para a manutenção do sistema econômico e da propriedade privada. A mulher ocupava uma condição de submissão absoluta ao homem, tanto na esfera particular quanto na implementação de políticas públicas, na dimensão social, na distribuição de renda, no poder, na cidadania e nos direitos, sobretudo o direito sobre o próprio corpo.

Ao contrário do que se poderia imaginar, a dramaturga parecia não se importar demasiadamente e, em certa medida, até se apropriava de alguns rótulos negativos empregados contra ela. Como é o caso dessa associação que fizeram da sua vida amorosa, financeira e da sua liberdade sexual com a prática do concubinato. Essa apropriação fica ainda mais evidente quando ela se inspira e presta homenagens à famosa cortesã e intelectual Ninon de Lenclos[75], um modelo de mulher com o qual ela se identificava (Blanc, 2003). Ninon é uma personagem histórica e protagonista da sua peça *Molière visita Ninon*[76], de 1787, e que também aparece como personagem

[75] Anne Ninon de Lenclos (1620–1705) foi uma *salonnière* e intelectual francesa nascida em Paris. Entre seus escritos estão cartas e o famoso livro (ou panfleto) *La coquette vangée*, provavelmente publicado a partir de 1658.
[76] *Moliére chez Ninon, ou Le Siècle des grands hommes*.

em sua peça *Mirabeau nos Campos Elísios*[77], de 1791. Benoîte Groult acredita que Ninon de Lenclos era uma das heroínas preferidas de Olympe de Gouges. Ela afirma:

> Na verdade, ela sentia afinidade por essa "*femme fatale* do século XVII", essa mulher independente que se associa a escritores e filósofos. Tal como Ninon, Olympe sofria com a falta de estima dos seus contemporâneos e acreditava no "compartilhamento indiferente das qualidades que convencionamos exigir de cada sexo". Em várias ocasiões, utilizou-a como porta-voz para denunciar a condição das mulheres (Groult, 1986, p.28, tradução minha).[78]

Para entender quem foi Olympe de Gouges, talvez seja interessante saber quem era a sua musa: a escritora, *salonnière* e matrona das artes e da filosofia, Ninon. Na biografia *Ninon de Lenclos: femme d'esprit, homme de cœur*, France Roche a define como "a mulher de mil amantes" (1988, p. 10, tradução minha)[79] e se pergunta como os filósofos e libertinos conseguiram desafiar a coalizão dos devotos e conservadores em uma época polida e brutal, na qual as mulheres ainda eram queimadas vivas por serem acusadas de bruxaria. Sobre o *status* de cortesã, Anne Danclos defende que Ninon de Lenclos não era uma cortesã comum, pois ela mesma administrava suas propriedades e vivia de forma independente; ou seja, ela não se sustentava com o "comércio dos seus encantos". Ninon foi uma mulher influente, uma grande dama do salão. No livro *Ninon de Lenclos et le XVIIe siècle*, a autora afirma:

> Sim, uma daquelas mulheres cultas e independentes, que reuniam em torno de si homens eminentes das letras, da ciência ou da arte, enfim, o que hoje chamaríamos de "a intelectual" e da qual todo o século XVII deveria se orgulhar. Ninon de Lenclos foi a primeira mulher desse tipo em seu século. A influência de seu "salão" foi considerável; seguidora das filosofias de Epicuro e Montaigne, foi por meio dela que as novas ideias de liberdade e emancipação da moral chegaram a Voltaire (que ela conheceu em sua velhice) e à Revolução. Ela foi um elo da corrente. Mulher em uma época em que as mulheres viviam sob o domínio dos homens, ela demonstrou, através da sua vida livre e corajosa, sacudindo os preconceitos e as proibições da Igreja toda-poderosa, que uma mulher, se assim desejasse, poderia manter sua liberdade de ação e pensamento, conservando sua respeitabilidade. E [...], sua habilidade de conseguir tornar-se uma mulher honrada por todos. Quase um desafio (Danclos, 1785, p. 5-6, tradução minha).[80]

---

[77] *Mirabeau aux Champs-Élysées*.

[78] "*Elle se sentait en effet des affinités avec cette 'femme fatale du XVIIe', cette indépendantes qui fréquentait les écrivains et les philosophes. Comme Ninon, Olympe souffrait du manque d'estime de ses contemporains et croyait au 'partage indifférent des qualités qu'on est convenu d'exiger des deux sexes'. Elle en fera à plusieurs reprises sa porte-parole pour dénoncer la condition faite aux femmes*".

[79] "*La femme aux mille amants*".

[80] "*Oui, une de ces femmes cultivées, independantes, qui réunissait autour d'elle des hommes éminents, hommes de lettres, de sciences ou d'art, enfin ce que l'on appelerait de nos jours 'l'intelligentia' et dont tout le XVIIe siècle aura à s'enorgueillir. Ninon de Lenclos est la première femme dans son siècle de cette espèce-là. L'influence de son 'salon' est considérable; émule des philosophies d'Epicure et de*

1.2.3 A mudança de Montauban, as relações familiares e o círculo social parisiense.

Em meados de 1773, Olympe de Gouges deixa Montauban em direção a Paris. Existem algumas versões sobre essa passagem histórica e, provavelmente, não foi nesse momento que aconteceu a grande transformação da sua vida, que a tornou mulher de letras, política, artista e intelectual. Entretanto, talvez tenha sido nesse movimento que a futura dramaturga decidiu ser uma mulher independente como Ninon de Lenclos. A autora Benoîte Groult afirma que De Gouges "partiu sozinha para a vida parisiense" (1986, p. 17, tradução minha)[81]; já Olivier Blanc diz que ela foi acompanhada pelo seu amante. Do meu ponto de vista, essas duas possibilidades não se excluem. Logo, ainda que a mudança tenha ocorrido no mesmo momento em que Jacques Biétrix de Rozières também se estabelecia na capital, ela não partiu da sua cidade natal casada; sendo assim, para os padrões da época, De Gouges foi "sozinha". No entanto, ela era mãe solo desde os 18 anos e estava acompanhada pelo filho, Pierre Aubry, e por uma empregada e amiga chamada Justine Thomas, que a conhecia desde criança e que permaneceu ao seu lado até a sua morte na guilhotina.

Na sua biografia, Blanc chama atenção para uma passagem do romance *Memórias da senhora de Valmont* onde a autora conta que se mudou porque: "cedeu aos conselhos de uma irmã e de um cunhado" (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 35, tradução minha)[82]. A irmã mais velha, Joanne-Olympe, morava em Paris desde o casamento com Pierre Reynard em 1756. Além deles, também moravam em Paris Jean-Jacques Le Franc e Louis-Georges Le Franc[83], respectivamente, o suposto pai de Olympe de Gouges e o seu meio-irmão, fruto do casamento do marquês de Pompignan com Félicité de Caulaincourt[84], uma viúva e herdeira de grande fortuna. Isso significa que De Gouges tinha vários motivos para promover essa mudança, além

---

Montaigne, c'est à travers elle que les idées nouvelles de liberté, d'émancipation des mœurs ont cheminé jusqu'à Voltaire (qu'elle a connu sur ses vieux jours) et à la Révolution. Elle a été un maillon de la chaîne. Femme à une époque où celle-ci vivait sous la férule de l'homme, elle a montré par sa vie libre et courageuse, secouant les préjugés et les interdits de l'Eglise toute puissante, qu'une femme, si elle le voulait, pouvait garder sa liberté d'action et de pensée tout en conservant sa respectabilité. Et, [...] son habileté ont réussi à faire d'elle une femme honorée de tous. Presque une gageure".

[81] "*La petite Marie Gouze va donc se lancer seule dans la vie parisienne".*

[82] "*Cédé aux conseils d'une soeur et d'un beaufrère*".

[83] Louis-Georges Le Franc de Pompignan (1760–1840).

[84] Marie-Antoinette-Félicité de Caulaincourt (nascida por volta de 1731) era filha do marquês de Caulaincourt. Conhecida como condessa de Orsay, ela foi casada com Pierre Grimod du Fort (1692-1748), senhor de Orsay. Após ficar viúva, voltou a casar-se com o marquês de Pompignan em 1755.

da sua carreira de escritora. Em Montauban, permaneceram seu irmão Jean Gouze e a sua mãe, com quem ela mantinha contato frequente por cartas.

Estabelecida em Paris, Olympe de Gouges teria sido introduzida no meio social por intermédio de Louis-Georges Le Franc, suposto meio-irmão, que era frequentador assíduo dos círculos libertinos (Blanc, 2003). Ao que tudo indica, eles eram muito parecidos fisicamente. A propósito, Olivier Blanc sugere que De Gouges "tinha uma inegável semelhança" com seu pai, o marquês de Pompignan, e justifica: "Os retratos que sobreviveram são testemunhas disso" (2003, p. 22, tradução minha)[85].

Figura 5 – Montagem: Retrato de Olympe de Gouges, de Aleksander Kucharski; e retrato anônimo de Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, Académie des Jeux Floraux.

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Os irmãos paternos cultivaram boa relação, mas, com o tempo, o vínculo se desgastou e eles se afastaram, visto que a esposa de Jean-Jacques Le Franc nunca aceitara a existência da filha bastarda do marido. A marquesa de Pompignan acreditava que Olympe de Gouges era uma oportunista interessada no patrimônio, na fama e na posição social da família. No romance autobiográfico e friccional, *Memórias da senhora de Valmont*, a autora responsabiliza a senhora de Caulaincourt pelo abandono cometido pelo seu próprio pai. De Gouges escreve: "Foi nas dores desse hímen que o meu pai me esqueceu." (apud Groult, 1986, p. 15, tradução minha)[86].

---

[85] "*Présentait une indéniable ressemblance physique avec lui [...]. Les portraits qui nous sont parvenus en témoignent*".
[86] "*Ce fut dans les douleurs de cet hymen que mon père m'oublia*".

Em uma versão da sua história de vida, ou *herstory*, Olympe de Gouges idolatrava Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, mas este agia com crueldade ao induzi-la a duvidar de si mesma, questionando suas memórias de infância e os relatos de sua mãe. Pai e filha teriam trocado correspondências, parcialmente publicadas no referido romance. Segundo De Gouges, o marquês escreveu: “Não és uma estranha para mim, mas não tens o direito de me reclamar o título de paternidade. Nasceste legitimamente e sob a fé do matrimônio” (apud Groult, 1986, p. 17, tradução minha)[87]. Devido ao profundo respeito que lhe nutria, a autora apenas reivindicou a paternidade após a morte dele, em 1784. Apesar de publicar as cartas, ela disfarçou as identidades usando nomes fictícios. Talvez a dramaturga idealizasse o contato que tiveram na infância; indícios disso aparecem em suas peças e textos políticos. A propósito, Benoîte Groult afirma que ela superestimava esse homem que nunca a reconheceu publicamente. Para Groult, Le Franc de Pompignan era tão misógino quanto os homens da época e não acreditava que uma mulher pudesse ter uma carreira literária séria. Uma carta enviada a De Gouges diz:

> Se as pessoas do seu sexo se tornarem consistentes e profundas nas suas obras, o que será de nós, homens, que hoje somos tão superficiais e tão leves? Adeus à superioridade da qual nos orgulhávamos. As mulheres governar-nos-ão... Essa revolução seria perigosa. Por isso, tenho de esperar que as Damas não tomem o chapéu do doutor, mas que conservem a sua frivolidade até nos seus escritos. Desde que não lhes falte o bom senso, serão adoráveis. As mulheres eruditas de Molière são modelos de ridículo. Aquelas que seguem os seus passos são hoje as pragas da sociedade... As mulheres podem escrever, mas estão proibidas, para a felicidade do mundo, de fazê-lo com pretensão (Idem, p. 20, tradução minha).[88]

Em outra versão, Olympe de Gouges desafiava e discordava desse pai misógino, mas não demonstrava vergonha de sua condição de filha ilegítima. Pelo contrário, assumiu a narrativa da própria vida e muitas vezes atuou decididamente em desacordo com os ideais dele para defender as suas próprias convicções. Além de ter investido em uma carreira literária, outro exemplo de sua autonomia é a sua defesa e

---

[87] “*Vous ne m'êtes pas étrangère; mais vous n'avez aucun droit pour réclamer auprès de moi le titre de la paternité. Vous êtes née légitime et sous la foi du mariage*”.

[88] “*Si les personnes de votre sexe deviennent conséquentes et profondes dans leurs ouvrages, que deviendrons-nous, nous autres hommes, aujourd'hui si superficiels et si légers? Adieu la supériorité dont nous étions si orgueilleux. Les dames nous feront la loi. Cette révolution serait dangereuse. Ainsi je dois désirer que les Dames ne prennent point le bonnet de Docteur mais qu'elles conservent leur frivolité même dans leurs écrits. Tant qu'elles n'auront pas le sens commun, elles seront adorables. Nos savantes de Molière sont des modèles de ridicule. Celles qui suivent aujourd'hui leurs traces sont les fléaux des sociétés. Les femmes peuvent écrire mais il leur est défendu, pour le bonheur du monde, de s'y livrer avec prétention*”.

prática filosófica, visto que Jean-Jacques Le Franc de Pompignan travou uma guerra contra a filosofia. Quando, em 1759, ele foi eleito para assumir um lugar na Academia Francesa, “seu discurso de aceitação, no qual atacou os filósofos, valeu-lhe a hostilidade particular de Voltaire” (Blanc, 2003, p. 23, tradução minha)[89].

Já inserida em alguns ciclos sociais parisienses, Olympe de Gouges conhece aquela que seria uma espécie de matrona da sua carreira artística, a famosa senhora de Montesson[90], que, assim como De Gouges, tinha verdadeira paixão pelo teatro, escrevia e atuava em peças, promovia eventos artísticos e organizava salões. Blanc afirma que a marquesa “era uma instituição sob Louis XVI, como o foi sob o Diretório e o Império” (2003, p. 53, tradução minha)[91]. Foi nos teatros particulares da Sra. de Montesson que Olympe de Gouges encenou suas primeiras peças e foi também através dela que conseguiu chegar até os atores da *Comédie-Française*. Ela era viúva do marquês de Montesson e amante do duque de Orléans[92], tendo posteriormente se tornado sua esposa, mas Louis XVI negou-lhe o título de duquesa.

A relação de Olympe de Gouges com a Casa de Orléans se deu justamente a partir do círculo teatral promovido pela Sra. de Montesson. Após a morte do pai, Louis-Philippe II herdou o ducado e o título de príncipe de sangue, integrando a linha sucessória do trono. A proximidade da dramaturga com o duque d’Orléans[93], também conhecido como Philippe Égalité, trouxe problemas para ela durante os anos mais tensos da Revolução Francesa. Em fevereiro de 1788, a autora dedica-lhe o primeiro e o segundo volume das *Obras da senhora De Gouges*[94], uma coletânea que reúne algumas das suas peças, cartas e textos políticos, muitos dos quais foram impressos e distribuídos nas ruas, em formato de cartazes e panfletos. O terceiro volume foi publicado em setembro de 1788, mas, dessa vez, ela o dedica ao príncipe de Condé[95].

A intelectual era frequentadora dos salões da nobreza, a exemplo do da condessa de Genlis[96], no qual se formou um comitê orleanista. Quando Olympe de

---

[89] “*Son discours de réception où il attaquait les philosophes lui valut l’hostilité particulière de Voltaire*”.
[90] Charlotte Jeanne Béraud de la Haye de Riou (1738-1806), matrona das artes e do teatro, casou-se aos 16 anos com o marquês de Montesson, que faleceu aos 82 anos. Ela foi amante do duque de Orléans (1725–1785), tornando-se sua esposa em 1773.
[91] “*Celle-ci était une institution sous Louis XVI comme elle le fut sous le Directoire et l’Empire*”.
[92] Louis-Philippe d'Orléans I (1725–1785) foi duque de Chartres e primeiro príncipe de sangue.
[93] Louis Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793) assumiu o nome Philippe Égalité após a queda da monarquia.
[94] *Œuvres de madame de Gouges*.
[95] Louis-Joseph de Bourbon de Condé (1736–1818), membro da Casa de Bourbon.
[96] Caroline-Stéphanie-Félicité du Crest de Saint-Aubin (1746–1830) foi uma dramaturga e romancista francesa, nascida na Bourgogne.

Gouges se viu enredada por tais conspirações, tratou logo de se afastar e se posicionar publicamente. Em julho de 1789, a autora publicou uma carta criticando as ambições de Philippe Égalité e afirmando que não era uma adepta desse movimento. Ela escreve: “Chegamos à terrível Revolução em que os cidadãos se arrogaram a liberdade de fazer e dizer tudo. O céu me preserve de empregar qualquer meio violento”, e continua questionando: “Esquecei-vos, senhor, de que o público, que inclui todas as classes, é um juiz severo? [...] Essas agitações, essa instabilidade, essa terrível desordem só podem impedir um trabalho precioso em prol do Estado” (2017, p. 203, tradução minha)[97]. No entanto, a percepção da opinião pública não mudou. Em virtude disso, De Gouges teve sua casa de Versalhes invadida por homens que a ameaçaram por associação ao orleanismo. Retomarei essa questão mais adiante.

Das relações sociais que influíram na deterioração da imagem pública de Olympe de Gouges durante a Revolução, destaca-se a amizade com Mirabeau[98]. Contudo, esse caso ocorreu de forma distinta do envolvimento com o duque de Orléans e, ao que tudo indica, não impactou imediatamente a opinião pública da época. Ambos trocaram correspondências, eram membros da *Société des Amis des Noirs*[99] e frequentavam os mesmos salões, a exemplo das reuniões organizadas pelo prestigiado casal Condorcet. O conde de Mirabeau supostamente acreditava que “não haveria uma verdadeira revolução, enquanto as mulheres não estivessem envolvidas” (Blanc, 2003, p. 122, tradução minha)[100]. Portanto, além da luta abolicionista, eles compartilhavam a defesa dos direitos das mulheres.

Apesar de o biógrafo Olivier Blanc afirmar que o legislador a estimava e elogiava suas propostas políticas, observo que essas declarações muitas vezes eram acompanhadas por algum grau de depreciação[101]. Isso pode ser conferido em uma passagem citada pela própria De Gouges, localizada no panfleto *O adeus da Sra. De Gouges aos franceses e ao Sr. Necker*[102], publicado em 24 de abril de 1790, no qual a autora atribui as seguintes palavras a Mirabeau: "Se essa mulher não tivesse

---

[97] *Lettre à Monseigneur le duc d'Orléans*.

[98] Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau (1749–1791), foi um político, orador e teórico francês nascido na região de Gâtinais. Autor de *Essai sur le despotisme* (1776), atuou como deputado dos Estados Gerais e presidiu o Clube Jacobino em 1790, defendendo a Monarquia Constitucional.

[99] Sociedade dos Amigos dos Negros.

[100] “Mirabeau, para quem "enquanto as mulheres não se envolverem, não poderá haver revolução", foi conquistado pelo entusiasmo comunicativo da Sra. de Gouges”.

[101] No panfleto *O espírito francês*, publicado em março de 1792, Mirabeau teria dito: "Devemos grandes descobertas a uma ignorante" (De Gouges, 2010, p. 121, tradução minha).

[102] *Depart de M. Necker et de Madame de Gouges, ou Les adieux de Madame de Gouges aux Français et a M. Necker* (De Gouges, 2017, p. 269).

foguetes na cabeça, dir-nos-ia por vezes coisas excelentes!" (apud Blanc, 2003, p. 128, tradução minha)[103]. Blanc ainda sugere que os escritos de Olympe de Gouges carregam ecos do trabalho de Mirabeau. Em suas palavras:

> O modelo [de Olympe de Gouges] era Mirabeau, que lhe escrevera em setembro de 1789 e que ela provavelmente encontrou várias vezes. Se olharmos mais de perto, as posições que ela defende são semelhantes às do famoso tribuno. Os paralelismos são tão evidentes que nos perguntamos se ela não estaria a escrever em nome dele. [...] O seu objetivo era estabelecer uma monarquia livre e regenerada, da qual teria sido o regulador, porque, tanto para o seu próprio interesse como para a sua glória pessoal, queria que as liberdades civis, políticas e religiosas fossem tão sólidas como o poder real. Os mesmos princípios podem ser encontrados nos escritos de Olympe de Gouges, que queria que o monarca reinasse com o poder executivo que lhe restava, que não aceitasse qualquer ajuda da nobreza ou do clero, e que combatesse a demagogia apenas com a força da razão, da sabedoria, do patriotismo, da previsão e da popularidade. Todas essas palavras são as utilizadas, como um leitmotiv, pela Sra. de Gouges nos seus escritos de 1789 a 1791, ao ponto de se pensar que as suas ideias políticas eram inspiradas pelo "ateliê de Mirabeau" (Blanc, 2003, p. 139, tradução minha).[104]

A operação de apagamento histórico frequentemente faz com que a atividade intelectual, artística e científica das mulheres seja atribuída aos homens. A própria Olympe de Gouges enfrentou acusações que questionavam a autoria de seus textos[105]. Contudo, Olivier Blanc, como um dos responsáveis pelo resgate de sua memória entre o final do século XX e início do século XXI, não parece ter a intenção de reforçar tais estigmas; em diversas passagens de sua biografia, ele a defende

---

[103] "*Si cette femme n'avait pas des fusées dans la téte, elle nous dirait parfois d'excellentes choses*".

[104] "*Son modèle était Mirabeau qui lui avait écrit en septembre 1789 et qu'elle avait probablement revu plusieurs fois. Si l'on y regarde de plus près, les positions qu'elle défend sont, à peu de choses près, calquées sur celles du célèbre tribun. On en vient à se demander si elle n'écrivait pas pour son compte tant le parallèle est frappant. [...] Il avait pour but l'établissement d'une monarchie libre, régénérée, dont il eût été le régulateur car, pour ses intérêts comme pour sa gloire personnelle, il désirait que les libertés civile, politique et religieuse fussent aussi solidement fondées que le pouvoir royal. On retrouve les mêmes principes sous la plume d'Olympe de Gouges qui désirait que le monarque régnât avec ce qui lui restait de pouvoir exécutif, n'acceptât aucun concours de la noblesse et du clergé, et ne luttât contre la démagogie que par la force de la raison, de la sagesse, du patriotisme, de la prévoyance et de la popularité. Tous ces mots sont ceux utilisés, comme un leitmotiv, par Mme de Gouges dans ses écrits de 1789 à 1791, au point qu'on croirait ses idées politiques inspirées par 'l'atelier de Mirabeau'."*

[105] "Um impostor sem espírito foi exposto! Ele levou a insolência ao extremo, […] queria dar a entender que tinha se dado muito bem comigo. Depois de passar em revista minha origem, o destino do meu marido, a decisão que tomei de não usar o nome dele e mil bobagens […], voltei ao assunto das obras da Sra. de Gouges. — 'Sobre as obras dela!', exclamou ele. 'Vós acreditais que ela tenha pensado uma única palavra do que foi impresso em seu nome? Ela nem sabe ler!' […]. — Eu a vi compor peças de teatro diante de várias pessoas […]. — 'Ah! Senhora', respondeu meu incrédulo, 'com imprudência, a peça estava pronta, ela decorou tudo de cor!' — Senhor, ouvi vossos discursos tolos com a calma de um filósofo [...]. Eu sou essa mesma Sra. de Gouges que vós jamais conhecestes e que não fostes feito para conhecer. Aproveitai a lição que vos dou. Homens da vossa espécie são comumente encontrados. Mas aprendei que são necessários séculos para produzir mulheres como eu" (2017, p. 83, tradução minha).

fervorosamente, como em sua crítica ao ensaio de Joan Scott, *A Woman Who Has Only Paradoxes to Offer*[106]. Todavia, apesar da expertise do biógrafo na Revolução Francesa e em sua pesquisa sobre Mirabeau, contesto certas considerações, pois esse é o tipo de interpretação que problematizo por meio desta pesquisa. Ainda que a análise de Blanc seja relevante, sustentar determinadas afirmações exigiria um confronto direto entre trechos das obras de ambos os autores, a fim de comprovar documentalmente seu ponto de vista.

No meu entendimento, o posicionamento político de Olympe de Gouges relacionava-se mais com a dinâmica dos movimentos sociais, o discurso público dos líderes revolucionários e suas máximas pessoais do que com a influência de um mestre intelectual, como buscarei comprovar no decorrer desta tese. Para a autora, as consequências de o poder cair nas mãos de um desconhecido seriam piores do que a manutenção de um monarca como Louis XVI, o qual julgava ser o mais bondoso da sua linhagem, embora inexperiente, incompetente e extremamente influenciável.

1.3 O posicionamento político na obra de Olympe de Gouges.

A escrita cênica de Olympe de Gouges é fundamentalmente política[107]. Ela dialoga com seu tempo, leva à cena temas importantes a serem discutidos e dramatiza realidades culturais e sociais. Não obstante, é possível notar que De Gouges dispunha de estratégias para que o conteúdo de sua obra fosse aceito ou, ao menos, bem recebido pela sociedade, com o intuito de gerar discussões e provocar mudanças. Suas peças desafiavam a moral da época, e sua atuação ativista buscava abalar os pilares do poder patriarcal, como será demonstrado na análise das obras a seguir.

---

[106] "Portanto, é absurdo ver nisso, por parte de Olympe de Gouges, uma vontade de enganar ou mentir sobre suas origens plebeias, como não deixou de fazer Joan Wallach Scott. Ao virar as costas resolutamente ao contexto histórico, que ela sem dúvida ignora, ela deturpa grosseiramente as características da obra, o pensamento e a personalidade de Olympe de Gouges [...]. O pior [comentário historicamente infundado] foi alcançado por Joan Scott, que multiplica especulações arriscadas e paradoxos gratuitos para servir uma caricatura negativa de Olympe de Gouges". (Blanc, 2003, p. 33-86, tradução minha). / "*Il est donc absurde d'y voir, de la part d'Olympe de Gouges, une volonté de tromper ou de mentir sur ses origines plébéiennes comme n'a pas manqué de le faire Joan Wallach Scott qui, tournant résolument le dos au contexte historique, qu'elle ignore sans doute, travestit à grands traits l'œuvre, la pensée et le personnage d'Olympe de Gouges [...] Le pire [commentaires historiquement Infondés] a été atteint par Joan Scott qui multiplie les spéculations hasardées et les paradoxes gratuits pour servir une mauvaise caricature d'Olympe de Gouges*".

[107] Tal noção também é suscitada com a publicação da obra de Olympe de Gouges na coletânea *Théâtre politique* da editora Indigo & Côté-femmes, com prefácio de Gisela Thiele-Knobloch.

O editor e escritor Félix-Marcel Castan divide o teatro de Olympe de Gouges em quatro categorias e considera que a dramaturga desenvolveu um teatro com referência à tradição barroca. Isso significa que as peças têm enredos centrais e subtramas, intrigas, reviravoltas e personagens complexas e profundas. A disposição dessas categorias respeita uma ordem cronológica, na qual a primeira, nomeada "O Dispositivo Teatral"[108] se refere às obras escritas entre 1783 e 1784. Dentre elas estão as peças *Zamore e Mirza ou O feliz naufrágio*[109] e *O casamento inesperado de Querubim*[110]. Além disso, o autor indica a existência de uma dramaturgia perdida e sem data, escrita em um ato e intitulada *O louco por amor*[111].

O primeiro aspecto que gostaria de destacar e que, a meu ver, define o teatro de Olympe de Gouges é justamente o debate público de problemas sociais. Com o exposto, reafirmo que a escritora começou a se expressar politicamente através do teatro, como ocorreu com a peça abolicionista *Zamore e Mirza, ou O feliz naufrágio* de 1783, posteriormente reintitulada *A escravidão dos negros* em 1792, que analiso no terceiro capítulo desta tese. Adianto que a repercussão dessa dramaturgia, recebida e aprovada pela *Comédie-Française* em julho de 1785, e montada em 1789, foi tão grande que acabou lhe rendendo algumas inimizades. O partido dos colonos acreditava que a peça poderia causar impacto social, provocando uma revolta contra a escravidão e a colonização.

Nessa época, metade do comércio exterior da França e a formação das fortunas tinham como base a exploração das colônias e o tráfico de escravos. Aliados aos atores e atrizes da *Comédie-Française*, os colonos foram a primeira organização coletiva a investir em uma ofensiva pesada para influenciar a opinião pública contra a dramaturga. Entretanto, nesse meio tempo, entre a submissão da peça até a sua montagem, ela experienciou outros conflitos públicos e vinha sofrendo ataques intensos e boicotes à sua carreira artística. Foi em razão dessa ofensiva contra a sua atuação no teatro que Olympe de Gouges passou a utilizar outras plataformas de comunicação para publicar e distribuir seus textos e propostas políticas. Escrevo sobre a utilização dessas mídias mais adiante.

---

[108] *L'Outil théâtral.*
[109] *Zamore et Mirza, ou L'Heureux naufrage*.
[110] *Le Mariage inattendu de Chérubin*.
[111] *Le Fou par amour*.

1.3.1 *O casamento inesperado de Querubim* e a acusação de plágio.

Um ano antes de submeter *Zamore e Mirza* para o catálogo de montagens da *Comédie-Française*, em 1784, Olympe de Gouges escreveu uma peça inicialmente intitulada *Os amores de Querubim*[112]. Nessa ocasião, a dramaturga foi acusada de plágio pelo ilustre Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais[113], autor de *As bodas de Fígaro*[114]: uma dramaturgia escrita em 1778, lida pela *Comédie* em 1781 e apresentada em abril de 1784. De Gouges assistiu à peça, ficou encantada e se afeiçoou à personagem secundária Querubim, um jovem que está descobrindo o amor e, por isso, semeia confusão na trama. Inspirada na obra de Beaumarchais e pretendendo homenagear o autor, ela escreve uma peça dando sequência à história dessa personagem. Na cena que abre o primeiro ato de Olympe de Gouges, o protagonista de Beaumarchais, Fígaro, aparece como um coadjuvante. Na passagem a seguir, observo a síntese do argumento central dessa peça, que gira em torno das relações amorosas entre pessoas de classes sociais diferentes, um tema caro para De Gouges. Da mesma forma, verifico como a dramaturga articula a cena e coloca em discussão questões pessoais e políticas, como pode ser conferido neste trecho:

> FÍGARO – [...] então, estais apaixonado![115]
> QUERUBIM – Mais do que nunca. Fanchette ficou tão linda! Ela tem um ar tão nobre e decente. Não se parece em nada com uma camponesa.
> FÍGARO – Só lhe faltam as vestimentas para parecer uma dama da Corte; mas poderia ser de outro modo, tendo sido instruída por minha Suzette e criada ao lado da condessa?
> QUERUBIM – Vejo nela uma moça de boas qualidades com as vestes simples de uma aldeã.
> FÍGARO – Sempre com pensamentos românticos. Assim como eu, que me considero um grande personagem. Mas Fanchette não está perdida, conhecemos muito bem o seu verdadeiro pai. Os camponeses são mais confiáveis em suas negociações. Em outras palavras, ela é filha de Antônio, não resta a menor dúvida.
> QUERUBIM – É uma pena que as origens de Fanchette sejam tão humildes! Se ao menos conseguíssemos vencer o preconceito que é a ruína dos homens...

---

[112] *Les Amours de Chérubin*.
[113] Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) nasceu em Paris e é um dos dramaturgos franceses mais celebrados da história do teatro europeu. Ele também desempenhou a função de diplomata durante o reinado de Louis XV, e atuou na área da música.
[114] *La Folle journée, ou Le Mariage de Figaro*. Essa peça faz parte da trilogia do dramaturgo Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, sendo precedida pela peça *O Barbeiro de Sevilha* (*Le Barbier de Séville, ou La precaution inutile*) de 1775, e sucedida pela peça *A mãe culpada* (*L'Autre Tartuffe, ou la mère coupable*) de 1789.
[115] Para os textos do século XVIII, optei por traduzir o pronome de tratamento *vous* (indicador de formalidade), em francês, pelo pronome pessoal ‘vós’, em português.

> FÍGARO – Tendes razão, meu senhor; mas estaríeis errado se quisésseis destruí-lo. Apesar de vos terdes tornado vosso próprio mestre e de terdes atingido o mais alto grau de fortuna e dignidade, deveis tudo à vossa posição.
> QUERUBIM – Este posto é uma tolice, mas é preciso ter espírito para suportá-lo.
> FÍGARO – Bravo, meu senhor. Sois o único em quem eu vi o caráter de um verdadeiro homem: portanto, não necessitais dos meus conselhos. Deixai-vos guiar apenas pela vossa razão e não fareis loucuras.
> QUERUBIM – O amor é todo-poderoso. Somente a ausência pode superá-lo, não a razão (De Gouges, 1993, p. 47-48, tradução minha).

A prática de utilizar o nome e desenvolver a história de uma personagem composta por outro autor era comum e não era necessariamente considerada plágio, mas Beaumarchais decidiu reclamar seus direitos autorais. A questão da propriedade intelectual, pautada por filósofos iluministas como Voltaire, era um debate crescente à época. Em consequência desse episódio, e devido a seu prestígio, Beaumarchais conseguiu reunir outros autores e, juntos, divulgaram um manifesto de repúdio ao plágio. Assim, a montagem da peça *Os amores de Querubim*, de Olympe de Gouges, que havia sido aceita pela *Comédie-Italienne* após ser lida em 4 de novembro de 1784, foi cancelada.

Impedida de montar sua peça, De Gouges decidiu publicar uma carta aberta, endereçada a Beaumarchais, que posteriormente voltou a ser assunto em um panfleto intitulado *Reminiscências*[116], sendo transformada em prefácio para a dramaturgia em questão. Nas palavras de Dalmo Dallari: “Nessa carta ela denuncia as restrições de Beaumarchais ao sucesso literário das mulheres” (2016, p. 57). Isso porque, mesmo sem, supostamente, ter lido a peça, o dramaturgo denunciou o plágio e proferiu ofensas à obra, dizendo que De Gouges era: “Insuportável, desprovida de talento dramático, sem ordem, sem projeto, pronta para ser jogada na fogueira" (Beaumarchais apud Blanc, 2003, p. 64, tradução minha)[117].

A dramaturga ficou entristecida, pois o admirava e sonhava ter o seu reconhecimento e aprovação. Por isso, ela tentou entrar em contato para desfazer o constrangimento, mas Beaumarchais a ignorou. O biógrafo Olivier Blanc afirma que a peça não era um plágio e justifica sua defesa, dizendo: “Olympe de Gouges limitou-se a inventar um destino particular para a personagem Querubim” (2003, p. 64, tradução minha)[118]. Sobre esse caso, e corroborando o argumento de Blanc, a

---

[116] *Réminiscences* (1788).
[117] “*Insoutenable, dénuée de talent dramatique, sans ordre, sans plan, tout juste bonne à jeter au feu*”.
[118] “*Olympe de Gouges se bornait à inventer un destin particulier au personnage de Chérubin*”.

tradutora e pesquisadora Clarissa Palmer declara que, embora a peça de Olympe de Gouges utilize um enredo parecido com a original, ela não foi considerada uma paródia. E que a sua releitura acrescentou, principalmente, às personagens femininas e à natureza afetuosa dos relacionamentos. Em suas palavras:

> Beaumarchais tentou em vão impedir a publicação da peça. Em vez disso, ela recebeu críticas favoráveis – foi considerada inventiva, poética, espirituosa, natural e nem remotamente uma paródia do original – e o comportamento pouco cavalheiresco de Beaumarchais, divulgado por De Gouges no prefácio, foi considerado deselegante. Em sua versão, De Gouges recria um enredo semelhante ao original, no qual uma jovem noiva é ameaçada por um libertino aristocrata – que acha que tem direito a uma iniciação na noite de núpcias. Mas [a dramaturga] altera sutilmente a narrativa para oferecer uma abordagem diferente, que melhorará os laços familiares e, portanto, a sociedade. As mulheres da peça são pessoas íntegras, fortes que não dependem de intrigas para alcançar seus objetivos: De Gouges ofereceu ao público uma visão de seu sexo que era inspiradora e aspiracional (Palmer, s.d, p. 1, tradução minha).[119]

Quando a peça foi finalmente publicada em 1786, reintitulada *O casamento inesperado de Querubim*, Olympe de Gouges recebeu críticas positivas. Em um artigo publicado na revista literária *Mercure de France*, o respeitado crítico Jean François de La Harpe[120] escreveu: “Decerto há talento nessa comédia, cujos detalhes denotam inteligência e imaginação” (Harpe apud Bocquet; Muller, 2014, p. 414). Toda confusão gerada pela acusação de plágio direcionou os holofotes para a autora e, mesmo que parte da sociedade tivesse sido influenciada a repudiar seu trabalho, outros saíram em sua defesa. Isto levantou e fortaleceu a discussão sobre o desempenho profissional de mulheres dramaturgas e fez a fama de Olympe de Gouges. No prefácio da publicação, a dramaturga se explica:

> Sou mulher e autora, com todo o vigor necessário. Meu primeiro impulso é como uma tempestade, mas assim que a explosão acaba, permaneço na mais profunda calma: todas as pessoas sensíveis, vitais, têm isso em comum. Minha *Mariage de Chérubin* é filha de *La Folle Journée*, nascida de um entusiasmo generalizado, é uma das minhas primeiras obras, das quais

---

119 “*Beaumarchais tried in vain to prevent the play's publication. Instead it received favourable reviews – it was deemed inventive, poetic, witty, natural, and not remotely a parody of the original – Beaumarchais' ungentlemanly behaviour, publicised by de Gouges in the preface to the play, was considered ungracious. In her sequel de Gouges recreates a similar storyline to the original in which a young bride is threatened by an aristocratic roué - who thinks he is entitled to a wedding night initiation - but subtly alters the narrative to offer a different approach, one that will improve family ties, and therefore society. The women in the play are people of integrity, strength and resolution who do not rely on intrigue to achieve their ends: de Gouges was offering the public a view of her sex that was inspirational and aspirational*”. Disponível em: <le-mariage-inattendu-de-cherubin.pdf >.

120 Jean François de La Harpe (1739–1803) foi um escritor francês nascido em Paris. Além de crítico literário e teatral, notabilizou-se como poeta, dramaturgo e jornalista.

> eu esperava muita glória, e ainda mais lucro; mas, infelizmente, nenhuma palavra soa mais verdadeira: “Pobres pequeninos tão desamparados, morrestes antes de nascer!” Lida na *Comédie-Italienne*, foi aceita lá; mas, de teatro em teatro, considerações impediram a sua realização, por isso hoje apresento-a ao público [...]. Enquanto isso, os homens de letras, assim como os senhores atores, acharam que tinha mérito suficiente para atrair a atenção das pessoas de bom gosto; várias pessoas me encorajaram a encená-la nas *Variétés*, ou mandar imprimir. Adotei essa última ideia e, durante um ano após a sua aprovação, esqueci-a entre os meus manuscritos; mas hoje, ao ver no jornal um anúncio de um *Mariage de Chérubin*, minha vivacidade languedociana despertou, deixando-me apenas o arrependimento de ter me permitido ser prevenida pelo medo do plágio clandestino. Talvez eu também seja como um poltrão que, à simples visão de uma espada desembainhada, teme ser assassinado (De Gouges, 2017, p. 188, tradução minha).[121]

No texto citado acima, Olympe de Gouges provavelmente está mencionando a peça *O casamento de Querubim*[122] de Alexandre Delon[123], publicada em 1785. A propósito: esse autor teve a bênção de Beaumarchais para escrever e publicar sua peça? Por considerar que De Gouges o plagiou, com *Os amores de Querubim* em 1784, não seria *O casamento de Querubim* uma cópia da cópia? O episódio da acusação de plágio gerou muita mágoa à dramaturga e é comum em seus textos haver referência ao ocorrido, assim como à peça *Zamore e Mirza*, pelo desentendimento com a *Comédie-Française*. Um exemplo disso é que, no prefácio da publicação de *O Convento ou os votos forçados*[124], que analisarei adiante, ela declara: “O decreto irrevogável que me persegue queria me dar a aparência de um imitador” (2017, p. 206, tradução minha); aqui ela provavelmente estava citando o problema com Beaumarchais. Na continuação do prefácio de *O casamento inesperado de Querubim*, a autora demonstra estar desesperançada com a carreira teatral:

> Apesar da riqueza de meu portfólio e da novidade de meus projetos, neste tempo de miséria, minhas dores e meu trabalho me proporcionaram mais tormento do que glória. A *Comédie-Française* tirou-me impiedosa e injustamente os meios de obter algum sucesso. Como criei todos os meus temas, com exceção de *Chérubin*, eu tinha direito ao sufrágio que não é recusado à inovação: *Zamore et Mirza* pode convencer o público de que assim é, foi recebida e aclamada na *Comédie-Française*. [...] No entanto, o cúmulo da injustiça fez com que essa obra fosse cortada do registro de aceitação. Reclamei em vão, ninguém tomou meu partido. [...] Pretendo instruir o público sobre os procedimentos que a *Comédie* sentiu-se no direito de me impor [...]. Agora que estou um pouco consolada de minhas misérias teatrais, a bravura do senhor C. de B [Beaumarchais]... ainda me atormenta o coração e, como sou muito franca, gosto de expressar meu modo de pensar e uma pequena vingança sempre acalma a mulher mais dócil. Esta

[121] Nesta citação, especificamente, optei por não traduzir os títulos das peças.
[122] *Le Mariage de Chérubin*.
[123] Alexandre Delon (1753–1802) escritor e magistrado francês, nascido em Domazan.
[124] *Le Convent ou Les vœx forcés*.

> não pode ferir a reputação de um homem invulnerável; assim declaro em voz alta ao público que, tendo escrito ao senhor C. de B..., e igualmente a todos os dramaturgos [...] tirei do meu coração o peso que o sufocou por quatro meses. Digo-lhe tudo isso sem artifícios nem gracejos. Talvez ele responda. Pude aprender com ele, melhor do que ninguém, a arte de escrever um prefácio: admito minha ignorância, o instinto natural é a soma de minha ciência. Nem o conhecimento nem o sexo prevalecem, pois os escritores se expressam pela arma que são as suas penas, mas se todos as usassem com essa franqueza, haveria menos pessoas perversas na sociedade: a esperteza de um caluniador covarde é aplaudida. Se ele mente espirituosamente, tudo é considerado encantador. Assim são os homens e seus terríveis princípios. Se eu começasse a moralizar, poderia entediar meu leitor; há três atos sem fim para ler, rezo com toda a minha alma para o leitor ter coragem (De Gouges, 2017, p. 188-190, tradução minha).

Talvez o que tenha chamado a atenção de Olympe de Gouges em *As bodas de Fígaro* tenha sido justamente a crítica social que atravessa a trama. Apesar da confusão envolvendo a sua peça, inicialmente intitulada *Os amores de Querubim*, a obra de Pierre Beaumarchais pode ter inspirado De Gouges a criar enredos que mesclam romance e política, nos quais o romance é um dispositivo para prender a atenção e instigar o interesse do público. E, assim como *Zamore e Mirza*, essa dramaturgia de Beaumarchais também enfrentou dificuldades para ser montada pela *Comédie-Française* devido à crítica aos abusos e à corrupção dos aristocratas. A montagem da peça *As bodas de Fígaro* foi um sucesso e um exemplo da influência da filosofia iluminista, demonstrando como o teatro poderia ser um instrumento político filosófico carismático.

1.3.2 *O homem generoso* e o Teatro Filosófico.

Retomo a classificação da obra teatral de Olympe de Gouges por Félix-Marcel Castan com as peças que correspondem a uma categoria denominada por ele como "Teatro Filosófico"[125], que compreende os anos de 1785 até meados de 1790. A primeira delas é a comédia *O homem generoso*[126], escrita em 1785 e publicada em 1786. Trata-se de um melodrama em cinco atos que versa sobre um tema policial: a prisão por dívida (Boquect; Muller, 2014). A propósito, segundo Olivier Blanc, *O homem generoso* foi a primeira dramaturgia publicada pela autora. A peça também foi submetida à *Comédie-Française*, mas acabou rejeitada. Benoîte Groult afirma que, na ocasião da leitura, "Olympe de Gouges declarou-se disposta a doar os lucros das

[125] *Théâtre philosophique.*
[126] *L'Homme généreux*.

primeiras apresentações para a libertação de um dos prisioneiros cujo destino a havia comovido" (1986, p. 22, tradução minha)[127]. No livro intitulado *Olympe de Gouges*, o autor Michel Faucheux acrescenta: "A peça foi inspirada em uma notícia que a comoveu […]: o encarceramento por dívida de um homem pobre de Rouen, cuja esposa estava doente, e os filhos eram incapazes de financiar sua libertação" (2018, n.p., tradução minha)[128]. A saber, esse tema foi debatido na Assembleia Nacional Constituinte e se refletiu na Constituição de 1791, que limitou os casos de prisão por dívida, garantindo direitos e proteção a credores e devedores. A partir daí, o encarceramento não poderia ser um instrumento utilizado indiscriminadamente, pois, para elaborar essa reforma, os deputados consideraram que a inadimplência nem sempre era motivada por má-fé, mas sim pelas condições socioeconômicas e de ocasião.

No prefácio da peça *O homem generoso*, Olympe de Gouges reflete sobre a sua carreira teatral enquanto uma dramaturga iniciante que trabalhou para abrir uma porta fechada para as mulheres. Nesse texto, um tanto ácido e sarcástico, De Gouges retoma a questão do plágio e revela que a publicação das peças é uma alternativa diante do boicote às suas montagens. Ao falar sobre as autoras e autores censurados por serem inovadores, ela declara: "Queremos imprimir então! Pelo menos esse é um prazer que não me será negado" (De Gouges, 2017, p. 193, tradução minha). A meu ver, o esforço que ela empenhou para viabilizar a publicação da sua obra se configura como uma atuação estratégica. Como todo artista, De Gouges precisou investir financeiramente na sua carreira teatral e a realização dessa etapa do seu projeto era parte fundamental para construir um futuro.

Nesse mesmo texto, a dramaturga compartilha o sonho de ocupar os palcos da *Comédie-Française* e da *Comédie-Italienne*, mas também critica a desvalorização do teatro feito nos palcos das províncias, questionando: "Nossos teatros das províncias não servem para nada? Muitas das nossas melhores peças não estrearam nesses teatros?" (idem, ibidem). Segundo o biógrafo Olivier Blanc, entre abril de 1786 e fevereiro de 1787, Olympe de Gouges saiu em uma turnê pelas províncias. Ela teria enviado exemplares das suas peças, como *O casamento inesperado de Querubim*,

---

127 "*Olympe de Gouges se déclara disposée à consacrer les recettes des premières représentations à la libération d'un de ces prisonniers dont le sort l'avait émue*".
128 "*La pièce s'inspire d'un fait divers qui l'a émue, […]: l'incarcération pour dettes d'un pauvre homme de Rouen dont l'épouse, infirme, et les enfants sont incapables de financer la libération*".

para as academias eruditas de algumas cidades, a exemplo do contato que manteve com o secretário-geral de Arras. A partir dessa informação, o historiador Michel Faucheux imagina que nessa ocasião a dramaturga teria montado e apresentado a peça *O homem generoso* com a sua pequena trupe do teatro social. No prefácio em questão, a autora observa a articulação de alguns críticos da capital que almejavam desencorajá-la, motivo pelo qual, talvez, ela tenha optado por se experimentar diante de outros públicos. De Gouges escreve:

> É meu destino escrever peças cheias de falhas e prefácios ruins que prejudicam o sucesso medíocre que elas poderiam obter em uma leitura. Os homens em geral não são cegos em relação a si mesmos? Alguns são demasiadamente tendenciosos em causa própria, outros julgam as próprias falhas com muita severidade, são incapazes de se iludir e, mesmo assim, eles quase sempre não cedem às inclinações que os movem? Dir-me-ão, sem dúvida, que quando alguém conhece tão bem a si mesmo, deve também saber corrigir-se e renunciar à arte de escrever, quando se é dotado apenas de uma imaginação natural que não pode agradar aos chamados conhecedores, pedantes e plagiadores… Eu diria a esses homens que tudo isso provém da ignorância e que somente o instinto criativo levou as artes e os talentos até onde estamos agora. Os monumentos que nos foram deixados pelos antigos provam isso incontestavelmente. É, portanto, alguma surpresa que os modernos, tendo estudado esses primeiros modelos, tenham produzido obras nas quais o instinto criativo é sustentado por todos esses recursos da arte? Isso deve diminuir o reconhecimento e a veneração que devemos àqueles primeiros escritores que traçaram para nós, por meio de caminhos difíceis, a grande e vasta carreira que estamos percorrendo? […] Abstenho-me de fazer mais observações, com receio de ser levada a fazer reflexões filosóficas das quais os meus meios tão escassos não me permitiriam retirar-me com alguma glória. Seria uma nova matéria para alguns dos nossos pedantes e puristas me tratarem com um rigor tão bárbaro, que desencoraja os novos talentos e faz tremer uma mulher. Há, no entanto, homens sábios, justos e esclarecidos que sabem o mérito de produzir mesmo uma obra frágil, e cuja crítica moderada é mais suscetível de instruir do que de assustar. Esses são os homens equitativos, cujo julgamento nunca falha. Eles me deram a prova mais sensível disso. […] Fui censurada por ter sido muito precipitada com a minha peça *Chérubin*. Com modéstia, direi que todos os que estão começando têm sempre pressa e são levados por um ardor que só pode ser domado pela força do trabalho. Eu mesma começo a sentir o abrandamento de uma imaginação que outrora era demasiado rápida e a tornar-me mais hesitante na escolha dos meus temas e na forma de tratá-los. Quando mencionei no prefácio de *Le Mariage de Chérubin* a minha extrema facilidade, pretendia apenas me desculpar pelos erros que quase sempre acompanham uma primeira tentativa. Nem sequer prometo corrigir-me perfeitamente e, sem dúvida, não me serão exigidas obras-primas. A peça que hoje apresento ao público é, provavelmente, a mais refinada. A verdade é que me levou mais de vinte e quatro horas. […] Todos que leram a minha obra ficaram surpresos e não puderam conceber que ela tivesse se manifestado na imaginação de uma mulher (2017, p. 191-194, tradução minha).

Observo que a dramaturga batizou as personagens da peça *O homem generoso* com nomes recorrentes no seu corpo literário, como a senhora de Valmont

e o marquês de Flaucourt, que aparecem pela primeira vez no romance autobiográfico *Memórias da senhora de Valmont* de 1784. Conforme mencionado anteriormente, essas personagens específicas encenam a história da paternidade de Olympe de Gouges, servindo de duplo para ela e seu suposto pai biológico, Le Franc de Pompignan. A saber, tanto a protagonista quanto a estrutura das *Memórias* foram inspiradas no clássico *Ligações Perigosas* de Pierre Choderlos de Laclos. Esse romance epistolar, publicado em 1782, também faz uma crítica à aristocracia (assim como a peça *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, outra grande referência para a autora). Sobre a personagem que performa e fricciona a si mesma, ela sugere:

> Devo dizer aos encenadores que vão representar esta peça que cortes serão necessários. Receio que a senhora de Valmont se detenha demasiado tempo num assunto que só a ela interessa e que possa ser considerado prejudicial à ação. [...] As memórias e as cartas que estou mandando imprimir ao mesmo tempo deram-me a ideia para este drama. Essas memórias, digo eu, provam os infortúnios de senhora de Valmont, a injustiça e a crueldade de uma família rica e distinta, com a qual ela tem laços de sangue e que nunca fez nada por ela (De Gouges, 2017, p. 193, tradução minha).

1.3.3 *O filósofo corrigido*, Beaumarchais e as mulheres.

Prossigo tecendo uma discussão sobre o "Teatro Filosófico", termo designado por Félix-Marcel Castan, com uma breve exposição da dramaturgia *O filósofo corrigido ou o suposto corno*[129], escrita em 1787 e publicada em 1788. Na introdução da publicação para a coletânea *Olympe de Gouges: obras completas*[130], o editor afirma: "Não há dúvida de que essa comédia é a primeira peça autenticamente feminista da história do teatro" (Castan, 1993, p. 107, tradução minha)[131]. Ele considera que *O filósofo corrigido* faz parte de uma trilogia, acompanhada da peça *Molière visita Ninon ou o século dos grandes homens*[132], também escrita em 1787. Essas duas dramaturgias integram a categoria "Teatro Filosófico", assim como a já citada *O*

---

[129] *Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*.

[130] A coletânea intitulada *Olympe de Gouges Œuvres Complètes* foi publicada em quatro volumes pela editora Cocagne, com edição e introdução assinadas por Félix-Marcel Castan. O primeiro é dedicado ao Teatro (*Tome I – Théâtre*) e conta com uma seleção de 12 peças da dramaturga. O segundo se chama *Filosofia, Diálogos e Apólogos* (*Tome II – Philosophie, Dialogues & Apologues*). O terceiro e quarto volumes trazem os panfletos e cartazes políticos (*Tome III – Pamphlets, Épîtres, Libelles, positions, propositions & Autres 1786-1790*; *Tome IV – Pamphlets, Épîtres, Libelles, Positions, Propositions & Autres 1791–1793*).

[131] "*Sans doute peut-on voir dans cette comédie la première pièce authentiquement féministe de l'histoire du Théâtre*".

[132] *Molière chez Ninon, ou Le Siècle des grands hommes*.

homem generoso e outra peça escrita em um ato e intitulada *Os curiosos do Campo de Marte*[133] de 1790. Entretanto, a terceira obra que compõe a trilogia em questão, ou melhor, a primeira, considerando a ordem cronológica, é *O casamento inesperado de Querubim*, de 1784, alocada na categoria "O Dispositivo Teatral". Castan explica que a sua percepção sobre essa trilogia está amparada na importância que a dramaturga confere à questão do empoderamento, e mais especificamente ao papel social desempenhado pelas mulheres de seu tempo. Ele afirma:

> As três peças anteriores eram prelúdios [*A escravidão dos negros*, *O casamento inesperado de Querubim* e *O homem generoso*]. Dessa vez, Olympe estava totalmente em posse de sua linguagem cênica, que variava de uma peça para outra. – Uma meditação sobre a verdade dos relacionamentos e a racionalidade excessiva. A filosofia é louvável! Mas filosofia demais separa, e o amor é um presente, um vínculo, uma troca incondicional. […] A trama é surpreendentemente original: uma esposa excessivamente tímida é incapaz de expressar seu amor ao marido que, em nome da filosofia que cultiva, também não diz o seu. Ela só conseguirá superar a barreira do respeito filosófico sob a máscara de um estranho, a quem o marido cederá... Um conceito que vai ao cerne da relação entre sentimento e pensamento, uma questão eterna. – Marceline conclui o quarto ato de *As bodas de Fígaro* com a seguinte frase: "Quando o interesse próprio não nos arma uns contra os outros, estamos todos inclinados a apoiar nosso pobre sexo oprimido contra esse sexo masculino orgulhoso, terrível... e, ainda assim, um tanto mesquinho". Três anos depois, esse é o tema, o programa e o projeto dessa peça, que também é chamada de *O suposto corno*. Mas, em *As bodas* [de Beaumarchais], esse era apenas um aspecto secundário da trama: a verdadeira luta pelo poder é entre Fígaro e o conde, contra quem todos estão unidos. Olympe lhe dá um significado mais geral, substituindo o tema do poder pelo tema da filosofia e seus rigores. Com *O casamento inesperado* e a bela figura de Fanchette, depois *O século dos grandes homens* e o papel social de Ninon, essa comédia forma uma trilogia, a trilogia na qual o problema do feminismo é colocado em todos os seus aspectos fundamentais (Idem, ibidem, tradução minha)[134].

---

[133] *Les Curieux du Champ de Mars*.

[134] "*Les trois pièces précédentes font figure de prélude. Olympe entre cette fois pleinement en possession de son langage scénique, un langage à géométrie variable d'une pièce à l'autre. – Méditation sur la vérité du couple et l'excès de rationalité. Louable la philosophie! Mais trop de philosophie sépare, et l'amour est don, lien, échange inconditionnel […]. Nœud de l'intrigue d'une surprenante originalité: une épouse trop timide ne parvient pas à dire son amour à son époux qui, au nom de la philosophie qu'il cultive, ne lui dit pas non plus le sien. Elle ne pourra vaincre l'écran du respect philosophique que sous le masque d'une inconnue, à laquelle son mari cède… Conception qui atteint au plus intime du rapport entre le sentiment et la pensée, interrogation éternelle. – Marceline conclut le quatrième acte du Mariage de Figaro par cette phrase: 'quand l'intérêt personnel ne nous arme pas les unes contre les autres, nous sommes toutes portées à soutenir notre pauvre sexe opprimé contre ce fier, ce terrible. et pourtant un peu nigaud sexe masculin'. C'est bien, trois ans après, le sujet et le programme, le projet de cette pièce, qui s'appelle aussi Le cocu supposé. Mais il ne s'agissait dans Le Mariage que d'un aspect second de l'intrigue: le vrai conflit de pouvoir y est entre Figaro et le comte, contre lequel tout le monde se ligue. Olympe lui donne une signification plus générale en substituant au thème du pouvoir, le thème de la philosophie et de ses rigueurs. Avec Le Mariage inattendu et la belle figure de Fanchette, puis Le siècle des grands hommes et le rôle social de Ninon, cette comédie forme une trilogie, la trilogie dans laquelle est posé dans tous ses aspects fondamentaux le problème du féminisme*".

No prefácio de *O filósofo corrigido ou o suposto corno,* Olympe de Gouges justifica a escolha do título polêmico e reflete sobre a sua relação com o público e com a classe teatral, os quais são espelhos da sociedade do seu tempo histórico. No texto, ela quase não fala sobre a peça, preferindo retomar alguns temas recorrentes, como o caso da expectativa pela montagem de *Zamore e Mirza*. De Gouges também volta a reclamar de Beaumarchais, afirmando que ele é um falso protetor das mulheres e confessando que o episódio do plágio (especialmente quando ele a acusou de não ser a verdadeira autora das suas peças) fez com que ela conhecesse um sentimento que nunca havia experimentado antes. Ela escreve: “Oh! C. de B. [Caron de Beaumarchais], ousastes dizer que eu não sou a autora das minhas obras, e é aí que reside toda a minha queixa contra vós” (De Gouges, 2017, p. 199, tradução minha). Contudo, a dramaturga faz observações importantes sobre a carreira das mulheres no teatro, considerando-a perigosa para aquelas que ousam escrever. Ela também revelou parte do seu processo criativo, dizendo que entregou a peça para alguns amigos lerem. A recepção desses leitores a fez mudar algumas cenas, mas, no final das contas, ela desistiu de tentar agradá-los e decidiu imprimir a obra antes mesmo de oferecer para alguma companhia teatral. Em suas palavras:

> Que época! Que moral! Ousar trazer à luz do dia *O suposto corno*! “As pessoas dirão que esse título é ofensivo e indigno de ser usado por uma mulher”. Na literatura, a mulher não se importa com o seu sexo. Mas o decoro e o respeito que tenho pelas mulheres que se assemelham à senhora de Clainville me levam a solicitar a esse pequeno número, ou ao grande número, se preferirem, porque não quero incomodar ninguém, que leiam a peça antes de se rebelarem contra o título. Quanto aos puritanos, nunca conseguirei obter sua aprovação e, por causa desse título, eis-me para sempre perdida em seu espírito. No que diz respeito aos homens que não acreditam na virtude das mulheres, eles vão fazer uma guerra contra mim por eu revelar *O suposto corno*. Se o teatro retrata os costumes da sociedade, não se deve colocar monstros no teatro, podeis vós responder? Mas posso garantir-vos que, a menos que eu tenha sonhado, desde os meus quinze ou dezesseis anos, essa aventura sempre se apresentou à minha imaginação. [...] Os melhores atores são os da sociedade. Desde que reconheci que havia nascido com disposição para o gênero dramático, sempre quis tratar desse tema. Sem dúvida, não tomei o tempo necessário e talvez tenha escolhido o momento errado para publicar. [...] Oh! Público severo! Oh! Público indulgente! Perdoai as minhas exclamações. É ao vosso tribunal que submeto o meu drama. Tenho a mania de escrever. Tenho a opção de mandar imprimir e não tenho a opção de mandar representar antes de vos prevenir sobre os meus receios. [...] Senhores, as mulheres que antes de mim tiveram a coragem de ser representadas no vosso teatro oferecem-me um exemplo assustador dos perigos que o meu sexo corre na carreira dramática. Desculpamos prontamente os frequentes erros cometidos pelos homens. Mas nem sequer queremos que uma mulher se arrisque a ter sucesso. Eu tenho ambição como todos os homens. [...] Por que, perguntar-me-ão, ter esse medo resoluto? Por que vi mulheres mais instruídas do que eu fracassarem no teatro francês? E por que este preconceito invencível contra

> o meu sexo? Por que dizer, como já ouvi em voz alta, que a *Comédie-Française* nunca deveria representar peças de mulheres? Por que é que elas já representaram sucessos? (De Gouges, 2017, p. 195-197, tradução minha).

O segundo aspecto central da obra de Olympe de Gouges, além das questões sociais, reside na forte influência autobiográfica de seus temas e situações; algumas personagens atuam como projeções da própria dramaturga. Explico, recorrendo à análise da peça *O filósofo corrigido* por Félix-Marcel Castan. Ele afirma: “A condessa de Saint-Alban é uma substituta evidente de Olympe, que conduz o jogo”, questionando ainda: “Podemos acreditar que o nome Saint-Alban esteja em consonância com o nome occitano de sua cidade natal, 'Montauban’?” (Castan, 1993, p. 105, tradução minha)[135]. Essa hipótese ganha força pela posição da personagem na trama cênica. Logo na abertura do primeiro ato, a senhora Piçon declara: “[...] A condessa de Saint-Alban, autora desta intriga, encarregou-se da negociação” (De Gouges, 1993, p. 109, tradução minha).

Existem vários exemplos de indícios autobiográficos e friccionais para análise. Minha percepção sobre essa temática foi se consolidando à medida que fui me aprofundando nas *herstories* de Olympe de Gouges, assim como na sua literatura, e, sobretudo, pelo contato com as pesquisas de Olivier Blanc, Benoîte Groult, Félix-Marcel Castan, Janie Vanpée, Sandrine Bergès, entre outros. A propósito, pode-se encontrar traços autobiográficos e friccionais em quase todos os textos da autora, sejam dramaturgias, contos, romances, cartazes, panfletos e até nos seus projetos políticos.

1.3.4 *A necessidade do divórcio*, *O convento* e o Teatro de Intervenção.

Outro exemplo da dimensão pessoal no teatro de Olympe de Gouges é o tratamento dado ao tema casamento. Sobre isso, faz-se necessário considerar que ela foi obrigada a se casar com Louis-Yves Aubry; além disso, sua mãe, Anne-Olympe Mouisset, fora impedida de se casar com o pai biológico da autora por questões de classe. Dessa forma, sua crítica ao casamento enquanto uma instituição política foi expressa não só na sua vida pessoal, mas também em sua dramaturgia, com a peça

---

[135] “*La comtesse de Saint-Alban est un substitut évident d'Olympe, qui mène le jeu – faut-il croire que le nom de Saint-Alban est en consonance avec le nom occitan de sa ville natale, ‘Montalban’?*”.

A necessidade do divórcio[136], de 1790. A pauta do divórcio foi discutida na Assembleia Nacional, em 5 de agosto de 1790, e gerou um debate público intenso, provavelmente presenciado pela dramaturga, visto que De Gouges era frequentadora assídua do parlamento, e muitas vezes enviava cartas e apresentava moções para serem lidas e debatidas. A saber, existe um texto com o mesmo título, datado do mesmo ano, em formato epistolar, endereçado a Jean-François Marmontel[137] e assinado pelo pseudônimo Cailli ou Cailly. Ele ou ela escreve:

> Diz-se, senhor, que nos estais ameaçando com uma obra contra o divórcio. Não há um adversário mais formidável do que vós. Sois demasiado bom em lógica para prejudicar a vossa tese, pela forma como a sustentais, como fez o Sr. Abbé de Bar..., que mais serviu ao divórcio do que o combateu, nas suas cartas sobre esse assunto. Ele insulta, ameaça e condena o estimado autor do livro intitulado *Divórcio* (1790, n.p., tradução minha)[138].

Em nota, na tradução da dramaturgia para o inglês, Clarissa Palmer explica que "o manuscrito dessa peça foi descoberto na BnF [Biblioteca Nacional da França] em Paris no início dos anos 1990 e está inscrito como tendo sido visto pelo censor da polícia em 26 de outubro de 1790, não carrega o nome de nenhum autor" (idem)[139]. Defendida por alguns especialistas como Olivier Blanc, Gabrielle Verdier[140] e Gisela

---

[136] *Le Nécessité du divorce, ou Le Divorce.*

[137] Jean-François Marmontel (1723–1799) foi um historiador, dramaturgo, romancista, crítico e enciclopedista francês, nascido em Bort-les-Orgues. Entre as suas obras mais conhecidas estão o livro póstumo autobiográfico intitulado *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfans*, publicado em 1804, e a peça musical (*Comédie-Ballet*) intitulada *Zemire et Azor* de 1774. Por coincidência ou não, em 1783, Olympe de Gouges escreve a peça *Zamore et Mirza*, a qual tem uma personagem que também se chama Azor.

[138] "*Vous nous menacés(sic), dit-on, Monsieur, d'un ouvrage contre le Divorce. Il ne peut trouver un adversaire plus redoutable que vous. Vous êtes trop bon logicien pour nuire à votre thèse, par la manière de la soutenir, comme a fait M. l'Abbé de Bar... qui a plus servi que combattu le Divorce, dans ses fougueuses lettres sur cette matière. Il injurie, il menace, il damne l'estimable auteur du livre intitulé du Divorce*". Disponível em: <La nécessité du divorce | Gallica>.

[139] "*The manuscript of this play was unearthed in the BNF in Paris in the early 1990s and is inscribed as having been viewed by the police censor on 26 October 1790, it does not bear the name of any author*".

[140] "O inventário oficial dos documentos encontrados na casa de Olympe de Gouges quando ela foi presa, em 22 de julho de 1793, inclui, entre cartas e outros manuscritos, um texto intitulado *A necessidade do divórcio* [...]. A própria Olympe declara ter escrito uma peça sobre o divórcio em uma brochura intitulada *Será ele rei, ou não será?*, dirigida à Constituinte em 23 de junho de 1791 [...]. Ela cita três anedotas (em grande parte autobiográficas) que ilustram "a decadência dos assuntos públicos" […]. A cronologia esboçada por Olympe encaixa-se perfeitamente com a data inscrita no manuscrito. Mesmo que a anedota não seja idêntica à intriga da comédia, ela ilustra os sofrimentos causados pela tirania de um pai e pelas leis matrimoniais sob o Antigo Regime, leis e costumes abusivos que tornam o divórcio impossível" (Verdier, 2001, p. 156, tradução minha). / "*L'inventaire officiel des papiers trouvés chez Olympe de Gouges lors de son arrestation le 22 juillet 1793 comprend parmi des lettres et d'autres manuscrits une pièce intitulée La Nécessité du divorce [...]. Olympe elle-même déclare avoir écrit une pièce sur le divorce dans une brochure intitulée Sera-t-il roi ou ne le sera-t-il pas? adressée à la*

Thiele-Knobloch, a autoria de *A Necessidade do divórcio* foi designada a De Gouges. Dessa forma, a peça teve sua primeira publicação em 1993, editada por Félix-Marcel Castan e posteriormente por Thiele-Knoblock, para as editoras *Cocagne* e *Côte-femme*, respectivamente. De Gouges menciona essa peça em um panfleto escrito em junho de 1791, intitulado *Será ele rei, ou não será?*[141]. Nas palavras da autora:

> Três anedotas que me chamaram a atenção e merecem ser citadas. [...] A primeira me deu o tema de uma peça em cinco atos [sic], intitulada *Le Divorce*, que destinei à *Comédie-Italienne*, para a qual estou inscrita para uma leitura há três meses. Mas eu estava aguardando a circunstância do decreto e, como está atrasado, não vou deixar minha peça por menos (De Gouges, 2017, p. 37, tradução minha).

A dramaturga faz considerações importantes a favor do divórcio. Ela observa que, sem a legalização da dissolução, o casamento seria como uma prisão, levando à cena problemas reais, como o abuso e a violência doméstica. Suas escolhas demonstram como De Gouges expunha os argumentos meticulosamente. A fala a seguir pertence ao Sr. Rosambert, personagem encarregado de defender o divórcio. Ele diz: “No casamento indissolúvel, é preciso viver com o seu inimigo, algumas vezes com seu carrasco, beijar a mão que nos irá ferir e ver-se na cruel alternativa de viver na infâmia ou morrer feliz” (De Gouges apud Dallari; 2016, p. 77).

Ao atribuir a defesa do divórcio a um homem mais velho, arquétipo aceito na sociedade patriarcal, De Gouges sinaliza estar em consonância com as ideias da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789, visto que o personagem denota poder e sabedoria. Apesar disso, em seu discurso público, Olympe de Gouges discordou abertamente dessa hierarquia de gênero e lutou para transformar a sociedade. Observa-se, assim, que a dramaturga fazia concessões estratégicas para obter o resultado desejado: convencer seu público-alvo mediante a argumentação e a cena. Portanto, ela pretendia confundir e persuadir uma sociedade conservadora que restringia as mudanças políticas aos homens.

A dramaturgia apresenta o casal d’Aziuval, que enfrenta problemas matrimoniais, e Germeuil e Constance, jovens apaixonados que desejam se casar,

---

Constituante le 23 juin 1791 [...]. Elle cite trois anecdotes (en grande partie autobiographiques) qui illustrent “le délabrement des affaires publiques”. […] La chronologie qu'esquisse Olympe cadre parfaitement avec la date inscrite sur le manuscrit. Même si l'anecdote n'est pas identique à l’intrigue de la comédie, elle illustre les souffrances causées par la tyrannie d'un père et par les lois matrimoniales sous l'Ancien Régime, lois et coutumes abusives qui rendent le divorce nécessaire”.

[141] *Sera-t-il roi, ou ne le sera-t-il pas*?

mas são impedidos pelo tio e tutor do rapaz, um crítico da instituição do casamento. Em um diálogo com um padre, o Sr. Rosambert afirma que é preciso mudar a inflexibilidade da Igreja, sustentando que o divórcio já havia sido aceito pelo cristianismo durante um período na sociedade romana. Ele fala: “O senhor está errado quando supõe que o divórcio não existiu ao lado do cristianismo; nos primeiros dez séculos era praticado em Estados cristãos e, de Constantino ao imperador Leão, as leis do divórcio estavam em pleno vigor” (De Gouges, 1993, p. 231, tradução minha).

A primeira lei que oficializou o divórcio na França foi sancionada pela Assembleia Nacional em 20 de setembro de 1792 e, nos anos seguintes, a lei sofreu algumas modificações. A pesquisadora Clarissa Palmer afirma que, entre 1793 e 1795, foram registrados aproximadamente 6 mil processos de divórcio, dos quais cerca de 71% foram solicitados por mulheres[142]. Em 1804, o direito ao divórcio ainda constava no Código Napoleônico e, em 1816, por uma forte pressão pública fomentada pela Igreja, a lei foi revogada, sendo restabelecida somente em 1884. “O divórcio por consentimento mútuo não foi totalmente restabelecido na França até 1975” (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha)[143].

A trama é complexa e traz diferentes perspectivas sobre o divórcio que se entrecruzam para que, ao final, o casamento dos protagonistas seja salvo. O marido redescobre o amor por sua esposa, que acaba por perdoar a traição que ele havia cometido. Outro tema caro à época, devido à organização da sociedade patriarcal, era a indecência dos homens casados perante suas esposas. É assim que *A necessidade do divórcio*, de Olympe de Gouges, se inicia:

> GERMEUIL (entrando) – Philippe?
> PHILIPPE (entrando) – Ah! Senhor Germeuil, sois vós.
> GERMEUIL – É dia na casa da senhora d’Aziuval?
> PHILIPPE – Dia! Ah, senhor, a minha pobre senhora não fechou os olhos a noite toda; ela está muito preocupada.
> GERMEUIL – Aconteceu alguma coisa com d’Aziuval?
> PHILIPPE – Ele não voltou para casa ontem à noite.
> GERMEUIL – Ele não voltou para casa!
> PHILIPPE – Não, não, e minha patroa chorou a noite toda. Ela não conseguiu ir para a cama e a senhorita Constance lhe fez companhia.
> GERMEUIL – Mais uma transgressão!... Posso falar com Constance?
> Philippe – Vou avisá-la de que vós estais aqui.
>
> Cena II
>
> Germeuil (sozinho) – D’Aziuval não voltou para casa! Ele sofreu um acidente? Não, ao contrário, sua aversão por uma mulher amável e virtuosa

[142] Disponível em: <La-Necessite-du-divorce.pdf>.
[143] “[…] *divorce by mutual consent was not fully reestablished in France until 1975*”.

> atingiu o auge. Tendo tomado de volta o coração que outrora lhe deu, acaba violando a decência e não mantém mais nem mesmo as sutilezas que substituíra pelo amor que ela outrora lhe inspirava. Sem dúvida alguma nova conquista... mas eu vejo Constance! Ela parece tão desanimada. Que presságio infeliz para o meu próprio amor (1993, p. 229, tradução minha).

Sobre a afirmação de que a autoria da peça *A necessidade do divórcio* pertence a Olympe de Gouges, observo que existe um signo que se repete em outra obra da autora, embora seja uma ação cênica comum à época e, portanto, incapaz de determinar sua assinatura. O recurso consiste em colocar uma personagem escondida para escutar uma conversa. Anos depois, em *Tirano destronado*, De Gouges coloca Marie-Antoinette em um gabinete para ouvir uma conversa entre ela mesma, a dramaturga, e a princesa de Lamballe[144]. Retornarei a essa cena no quarto capítulo. Ademais, a própria repetição é uma marca do seu trabalho: ela utilizava frequentemente os mesmos signos, estruturas e até repetia os nomes das personagens. Por exemplo, o Germeuil, que aparece no recorte da cena anterior como um jovem apaixonado pela irmã de um dos protagonistas, é um nome posto pela primeira vez em *O homem generoso*, representando um empregado, um *valet*. No que diz respeito à peça *O Divórcio*, Palmer considera:

> Embora o texto dê a maior parte do argumento do divórcio a um homem solteiro, são as duas protagonistas traídas pelo marido/amante que resolvem a situação conjugal por meio de sua força, honestidade e sensibilidade. Nenhuma das mulheres é vista como vítima, embora ambas sofram quando seu amor é explorado por um homem desonesto. De Gouges coloca o marido errante em um armário onde ele é obrigado a ouvir e aprender com a solidariedade racional e amigável que essas duas mulheres inteligentes trazem para enfrentar sua crise. As mulheres representam um modelo que De Gouges se esforçou para encorajar ao longo de sua vida, acreditando que tanto a antiga sagacidade faceira do flerte de salão quanto a nova mãe da Revolução, destinada a ficar em casa, representavam ideais que limitavam o potencial feminino. Ela sentiu que aquelas mulheres que, sob o Antigo Regime, haviam sido desprezíveis, mas respeitadas, agora eram respeitáveis, mas desprezadas. A última frase da peça resume perfeitamente os pensamentos de De Gouges sobre relacionamentos e casamento: ela tinha fortes opiniões a favor do divórcio; o casamento pode muitas vezes sepultar uma mulher em um estado vulnerável e impotente com um marido que pode muito bem ter sido escolhido para ela contra sua vontade. Ela expressou essas opiniões em seus folhetos, particularmente na *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha)[145].

---

[144] Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan (1749–1792), a princesa da Casa de Saboia, nasceu em Turim, na Itália. Foi uma das melhores amigas de Marie-Antoinette e superintendente da Casa da Rainha. Casou-se com Louis-Alexandre de Bourbon, príncipe de Lamballe, em 1767.

[145] "*Although the text gives the bulk of the argument for divorce to a male bachelor it is the two women protagonists cheated by their husband/lover who resolve the marital situation through their strength, honesty and sensitivity. Neither woman is viewed as a victim although both are seen to suffer when their love is exploited by a dishonest man. De Gouges places the errant husband in a closet where he is*

O editor Félix-Marcel Castan sugere que essa dramaturgia faz parte de uma trilogia que versa sobre o casamento, na qual De Gouges levanta discussões a partir da perspectiva das mulheres. Além dessa peça, as outras duas obras que integram a tríade são *O convento ou os votos forçados* e a dramaturgia perdida intitulada A *escola para jovens*[146]. Resgato, então, as observações de Castan sobre as categorias do teatro de Olympe de Gouges, nas quais o terceiro grupo foi denominado Teatro de Intervenção. O conceito reúne as obras citadas e provavelmente se refere ao caráter público de cada uma dessas peças, isto é, à interferência dos eventos cotidianos na sua produção teatral. Na concepção de Olivier Blanc, a dramaturga escrevia peças inspiradas em notícias políticas. Por conseguinte, ressalto que tanto *A necessidade do divórcio* quanto *Os votos forçados* foram temas debatidos na Assembleia Nacional. A última peça que compõe essa categoria é *Mirabeau nos Campos Elísios*[147], escrita em homenagem ao conde de Mirabeau após a sua morte em abril de 1791. Na introdução da publicação contemporânea de *A necessidade do divórcio*, Castan analisa o enredo, apresenta informações relevantes a respeito da autoria da peça e desenvolve seus argumentos sobre a trilogia em questão. Ele escreve:

> Um enredo curto, ou melhor, dois embriões de enredo não relacionados, teatro como só os modernos ousam conceber. [...] Linguagem altamente polida de ponta a ponta, jogando habilmente com contradições, malabarismos de ideias e a dialética do bem e do mal. Suspense intenso e coerência da natureza filosófica. [...] Essa peça, sem dúvida, formou uma espécie de trilogia sobre o casamento, que está no centro da obra de Olympe, juntamente com *O convento* e *A escola para jovens* (*O convento*, ou como o casamento é proibido de entrar; *O divórcio*, ou como o casamento é proibido de sair; o escândalo e a desumanidade das proibições e encarceramentos). Esse manuscrito, redescoberto por Gabrielle Verdier, é ainda mais comovente porque mostra o rigor com que a autora trabalhava. A caligrafia cursiva é claramente de sua própria mão, antes que os secretários a finalizassem para a impressão (Castan, 1993, p. 227, tradução minha).[148]

---

obliged to listen, and learn from, the reasoned and friendly solidarity that these two intelligent women bring to bear on their crisis. The women represent a model that de Gouges strove to encourage throughout her life believing that both the former coquettish wit of the salon flirt and the new housebound mother of the Revolution represented feminine ideals that limited female potential. She felt that those women who had been, under the Ancien Régime, despicable but respected, were now respectable but despised. The play's last sentence neatly encapsulates De Gouges's thoughts on relationships and marriage: she held strong views in favour of divorce; marriage could too often entomb a woman in a vulnerable powerless state with a husband who may well have been chosen for her against her will. She expressed these opinions in her brochures, particularly in la Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne". Disponível em: <La-Necessite-du-divorce.pdf>.

[146] *L'École des jeunes gens*.

[147] *Mirabeau aux Champs-Elysées*.

[148] "*Peu d'intrigue, ou plutôt deux embryons d'intrigue sans rapport entre eux. Du théâtre comme seuls les modernes osent le concevoir. […] Langage de haute tenue de bout en bout, jouant habilement entre les contradictions, jonglant avec les idées et la dialectique du bien et du mal. Suspense intense et*

Não foi a primeira e única vez que Olympe de Gouges desafiou a Igreja Católica, um dos poderes mais atuantes da época. Em março de 1790, ela escreveu a peça já citada *O convento, ou Os votos forçados*, uma dramaturgia considerada por alguns como anticlerical. Todavia, Félix-Marcel Castan discorda desse rótulo, dizendo: "No fim das contas, a intrusão do teatro no coração do convento não é fundamentalmente anticlerical. Ao contrário. O padre, cuja alta consciência cristã triunfa, garante a renovação da Igreja" (Castan, 1993, p. 207, tradução minha).[149] A saber, os iluministas não eram propriamente ateus, para eles a fé pertencia à consciência individual (Grespan; 2021). Nessa perspectiva, a religião era entendida como um direito individual e a liberdade religiosa como um direito natural, por isso eles defenderam a tolerância. Entretanto, em razão da valorização da ciência e das ideias de reestruturação política da sociedade, o anticlericalismo foi uma das vertentes do Iluminismo. Os filósofos questionaram o poder político clerical, o dogmatismo e o fanatismo religioso, logo, o movimento anticlerical propunha que a religião cuidasse somente da parte espiritual e que não tivesse poder político. Por outro lado, o clero buscava manter os seus privilégios e não aceitava críticas e propagandas negativas. Além disso, os votos forçados eram parte de uma estratégia financeira para as famílias que não queriam pagar dotes ou dividir heranças, portanto, essa peça incomodava e gerou reações contra De Gouges. Como afirma Dallari:

> O tema da peça era a denúncia de coação exercidas pelas famílias de mulheres jovens, em idade de se casar, para que elas ingressassem num convento e fizessem os votos que as tornariam freiras, inclusive o voto de castidade. O objetivo desta coação era impedir que elas se casassem e, em consequência, acarretassem a redução do patrimônio econômico da família, pois, além de ser regra vigente a concessão de um dote, elas, com o casamento, estariam introduzindo um sócio, de fora da família, na herança que os familiares viessem a receber (2016, p. 58).

A dramaturgia em questão é uma crítica aos pais que forçavam as jovens a fazerem os votos de pobreza, castidade e obediência, mas também se estende aos sacerdotes que aceitavam os votos forçados. Nas palavras de Dallari, a dramaturga

---

cohérence de nature philosophique. […] Cette pièce formait sans doute une sorte de trilogie sur le mariage, au cœur même de l'œuvre d'Olympe avec Le Couvent et L'École des jeunes gens (Le Couvent ou comment on interdit l'entrée dans le mariage; Le Divorce ou comment on en interdit la sortie; scandale et inhumanité des interdits et des clôtures). Retrouvé par Mme Gabrielle Verdier, ce manuscrit est d'autant plus émouvant qu'il montre avec quelle rigueur travaillait l'auteur. L'écriture cursive est manifestement de sa main, avant que les secrétaires ne l'aient mise au net pour l'imprimer".

[149] "*En fin de compte, l'intrusion du théâtre au cœur du couvent n'a pas une signification fondamentale anticléricale. Au contraire. Le curé, dont la haute conscience chrétienne triomphe, assure le renouvellement de l'Église*".

estava “acusando a igreja católica de ser conivente com uma prática ofensiva da liberdade e dos sentimentos das mulheres” (idem, ibidem). Na peça, a jovem Julie é uma noviça que está sendo obrigada a fazer os votos para se tornar uma freira. Não por acaso, a personagem que representa a figura paterna dessa peça é identificada como um marquês, ele é pai de um rapaz que está apaixonado por Julie e quer impedir a união do casal. Castan observa que a protagonista tem 17 anos, a mesma idade que De Gouges tinha quando foi obrigada a se casar. Nesse sentido, o celibato representa a abnegação e, de certa forma, também é considerado um casamento com Cristo. A igreja é retratada por meio de dois personagens centrais, um Padre que representa o espírito progressista e reformista e o Grande Vigário, uma voz conservadora e, por que não dizer, corrupta; outra personagem importante é a freira Angélique, irmã do marquês. Ela envia uma carta para o Padre que será lida na segunda cena do primeiro ato, mas só aparece no final da peça para revelar que é a mãe de Julie e que também foi obrigada a fazer os votos, após seu irmão matar o seu marido em um duelo. Angélique havia se casado escondida, sem o consentimento da família. A cena a seguir demonstra como a dramaturga constrói esse enredo e tensiona a discussão:

> O PADRE – Que grande interesse vos dispõe a querer tão imperiosamente que Julie pronuncie seus votos?
> O GRANDE VIGÀRIO - Pretendeis que o senhor marquês tenha de vos prestar contas da sua conduta? Conheço os seus motivos, e isso deve ser suficiente para vós.
> O PADRE – Perdoai-me, senhor, sei que na vossa posição como vigário-geral, tendes uma autoridade nos conventos que eu não tenho; mas, pelo menos, o meu caráter justifica suficientemente a minha iniciativa, e eu não creio que o senhor marquês possa prescindir de ouvir as declarações do seu pastor.
> O GRANDE VIGÁRIO – Elas são inúteis e, se possível, recomendo-vos o silêncio.
> O PADRE – Vosso tom obriga-me a justificar meus apelos. (Para o marquês) Lede, senhor, a carta que acabei de receber.
> O MARQUÊS (lendo) - “Só resta um meio; depressa, senhor, eu vos imploro com todos os sentimentos de piedade e religião que vos animam; impedi, ou pelo menos atrasai, os votos que estão sendo arrancados da infeliz Julie. Para incentivar vosso zelo, sabei que a obstinação do marquês de Leuville esconde um mistério de iniquidade... O tempo talvez o desvende... Não posso dizer mais nada”... (À parte, um pouco distante e preocupado) Foi Angélique, foi minha irmã que traçou essas linhas (De Gouges, 1993, p. 211, tradução minha).

Essa provavelmente foi a peça mais bem-sucedida do repertório de Olympe de Gouges. A propósito, o biógrafo Olivier Blanc afirma: “O anticlericalismo estava em voga na época, e essa peça [...] teve um sucesso merecido: até março de 1792, houve

mais de oitenta representações em Paris e nas províncias" (2003, p. 138, tradução minha)[150]. No prefácio da peça *Os votos forçados*, publicado em 1792, a dramaturga explica de onde veio sua inspiração e a ocasião em que a escreveu. Segundo ela, esse tema estava sendo debatido na Assembleia e ainda não havia sido tratado no teatro. De Gouges afirma que entrou, decididamente, na briga com os pilares do poder na França e se jogou, imprudentemente, na política e na filosofia. Em suas palavras:

> A literatura é uma paixão que leva ao delírio. Essa paixão me ocupou constantemente por dez anos da minha vida. Tem suas ansiedades, seus alarmes, seus tormentos, assim como os do amor. Nessas circunstâncias*, A escravidão dos negros* deveria ter sido o maior sucesso: esse sucesso foi envenenado por obstruções terríveis e iníquas. Para me desviar de meus tormentos, viajei a Versalhes com todos os deputados da França; eu me joguei cegamente, imprudentemente, na política e na filosofia. Meus escritos patrióticos fizeram com que todos os partidos nascentes se rebelassem contra minhas boas intenções. Mal entrei na briga com os verdadeiros pilares da França, os dândis da corte gritaram "que audácia, que empreendimento" e afirmaram que eu deveria preferir fazer amor a fazer livros. [...] Essa lição e essa crítica não me corrigiram, continuei a escrever. A questão dos votos arrancados de jovens de ambos os sexos estava sendo debatida: essa questão inspirou meus *Votos forçados* em drama. [...] Esse assunto deve ter me atraído mais do que a qualquer outra pessoa; também trabalhei nisso rapidamente. Mergulhei no coração da Assembleia Nacional para reunir meu material. Comuniquei-o a um grande número de pessoas em Versalhes; todos me deram um bom relato disso; todos me incentivaram a executá-lo, mas a censura era temida, apesar do primeiro raio de liberdade. Nenhum dramaturgo ainda havia trazido esse assunto para o palco. Era preciso, portanto, dar asas à grande questão debatida pela Assembleia Nacional. Minha peça talvez pudesse contribuir para isso, mas, apesar da minha inventividade, o decreto do destino, o decreto irrevogável que me persegue, queria me dar a aparência de uma imitadora (De Gouges, 2017, p. 205-206, tradução minha).

Uma campanha difamatória já havia sido preparada para desacreditar Olympe de Gouges. Ela se tornou inimiga declarada de vários atores e atrizes da *Comédie-Française* e comprou briga com o dramaturgo mais influente do seu tempo. Benoîte Groult considera que a tentativa de disputar com Beaumarchais denota ingenuidade e expõe traços da sua vaidade infantil[151]. Em contraposição, penso que De Gouges não se deixou abater e não permitiu que críticas repletas de misoginia e elitismo a

---

[150] "*L'anticléricalisme était alors au goût du jour, et cette pièce qui traitait [...] eut um succès mérité: en mars 1792 on en était à plus de quatre-vingts et Quelques représentations à Paris et en province*".

[151] "Ela chegou mesmo a gabar-se de poder escrever uma peça em cinco dias e, sempre imprudente, propôs a Caron de Beaumarchais que participasse de uma disputa pública para o provar! [a autora cita um trecho do prefácio da peça *O filósofo corrigido*] Encontramos aqui a sua ingenuidade, o seu moralismo e o seu espírito prático. Também a sua vaidade infantil: atacava o autor mais em voga do seu tempo!" / "*Elle se vanta même de pouvoir écrire une pièce en cinq jours et, toujours imprudente, elle proposa à Caron de Beaumarchais de participer à une joute publique pour le prouver!" [...] On retrouve bien là à la fois sa naïveté, son moralisme et son esprit pratique. Sa vanité puérile aussi: elle s'attaquait à l'auteur le plus en vogue de son temps!*" (Groult, 1986, p. 28-29, tradução minha).

fizessem desistir do teatro e da sua carreira literária. Seus opositores julgavam-na audaciosa e, por isso, defendo a ideia de que eles temiam sua capacidade argumentativa e espírito criativo. Mas o boicote surtiu efeito e, a partir de um certo momento, a dramaturga teve dificuldades para apresentar seus projetos e montar suas peças. Então, sua paixão pelo teatro foi dando lugar a um desejo profundo de revolucionar a sociedade. Sua atuação foi se alargando e ganhando outros palcos, novos públicos, ocupando as ruas de Paris.

1.3.5 A transição do teatro para as ruas e a experimentação literária.

Ao observar a constância da produção literária de Olympe de Gouges, percebe-se que entre 1783 e 1787 a maior parte dos seus escritos é dramaturgia, com exceção do romance autobiográfico *Memórias da senhora de Valmont*, de 1784. De Gouges queria ser montada e apresentou suas peças para as companhias de teatro parisienses: *A escravidão dos negros* foi aceita e engavetada pela *Comédie-Française*; *Os amores de Querubim*, depois reintitulada *O casamento inesperado de Querubim*, foi aceita pela *Comédie-Italienne*, mas após a reclamação de plágio a montagem foi cancelada. As peças *O homem generoso*, *Molière visita Ninon* e *O filósofo corrigido* foram recusadas. Talvez por isso e pela efervescência política do período pré-revolucionário, entre 1788 e 1789, a autora se dedica quase que exclusivamente à produção de textos políticos que eram distribuídos em formato de cartazes, panfletos e alguns artigos publicados em jornais. Todavia, o ano de 1788 é especialmente dedicado à publicação das suas peças nos três volumes das *Obras da senhora de Gouges*, que incluem prefácios, ensaios e cartas.

Uma obra de transição entre a escrita dramatúrgica e a experimentação literária é o conto *Beneficência ou A boa mãe*[152], publicado na revista *Gazette de France* em maio de 1788. Esse é mais um exemplo da fricção[153] autobiográfica de Olympe de Gouges. É com base nesse texto que alguns pesquisadores sugerem que, por volta de 1769, Olympe de Gouges teve uma filha com Jacques Biétrix de Rozières, mas a criança só teria sobrevivido até a primeira infância. Essa hipótese se justifica, dado

[152] *Bienfaisance ou La bonne mére: conte mêlé d'anecdote*.
[153] No contexto da pesquisa acadêmica em teatro e dramaturgia feminista no Brasil, a Profa. Dra. Luciana Lyra trabalha com o termo f(r)icção, no qual a letra "r" é separada entre parênteses para destacar a relação entre ficção e (r)ealidade (Lyra, 2015).

que, na ocasião do seu julgamento público, De Gouges testemunhou que engravidou outras duas vezes. Sobre isso, Sandrine Bérges escreve: “O único registro (não fictício) da existência da menina é uma declaração que Gouges fez em seu julgamento, quando ela afirmou [...] reconhecer os sintomas de suas duas primeiras gestações” (2020, p. 3, tradução minha)[154].

No referido conto, uma marquesa chamada senhora de Circey faz um trabalho filantrópico aos necessitados. Ela tem dois filhos que interagem com os mais velhos acolhidos em sua casa. São eles: um jovem marquês de dez anos, aspirante a dramaturgo, e uma menina de sete anos que se chama Julie, assim como a protagonista de *Os votos forçados*. A disposição das personagens sugere serem inspiradas na composição familiar da autora, representando a própria De Gouges, seu filho Pierre Aubry e a suposta filha falecida. Em uma passagem deste texto, a menina Julie anuncia o que provavelmente faz referência à sua morte, dizendo: “Preferia ficar criança para sempre”. O contexto pode ser verificado no trecho a seguir:

> A mãe Pétillon, a mais velha entre os pobres assistidos pela senhora de Circey, entretém Julie, uma criança de sete anos. Ela conta-lhe todas as benesses da sua mãe e inflama o seu jovem coração com a beneficência e nos leva a reconhecer que aqueles privados de fortuna não são menos recomendáveis; que a natureza deu a todos os homens, ao acaso, o direito de a reivindicar; que os mais espertos se aproveitaram de grandes vantagens e que os mais fracos constituem o maior número. Os ricos oprimem, mandam e ordenam; e os desafortunados obedecem com respeito e submissão. A tirania é terrível no homem cego pela superioridade da sua posição e da sua fortuna e que não aplica, em favor dos miseráveis, os princípios essenciais de um verdadeiro homem. Foi mais ou menos assim que a velha Périllon se expressou para Julie.
> - “Mas mamãe”, diz-lhe ela, “parece aquelas pessoas que roubam os bens dos seus semelhantes e nunca os ajudam nas suas necessidades. Vedes, minha boa amiga, que ela dá tanto aos pobres como a nós, e que a vossa netinha tem um vestido tão bonito quanto o que estou usando hoje”.
> - ‘Sim, minha criança”, responde-lhe a boa mulher. “Se todos os ricos tratassem os pobres como vossa mãe, haveria menos infelizes, menos criminosos e menos homens cruéis”.
> - O quê?”, diz Julie, cuja razão ultrapassou a sua idade, “nós cometemos crimes pela fortuna e nos tornamos cruéis?”
> - “Chegará o momento”, diz a velha, “que vós vereis que tudo isso é possível”.
> - “Oh! Preferia ficar criança para sempre, se tivesse de ver coisas tão vis!” (De Gouges, 2017, p. 85-86, tradução minha).

---

154 “*Around 1769, Olympe gave birth to a daughter, Julie (at least that is how she is named in the autobiographical play Bienfaisante ou la Bonne Mère of 1 788) (see Blanc, 2014: 40), who died in early childhood or infancy.The only (non-fictional) record of the baby girl's existence is in a statement Gouges made at her trial, when she claimed that she knew she was pregnant as she could recognize the symptoms that she was expecting from her first two pregnancies*”.

Assim como é anunciado no subtítulo, *Um conto misturado com anedotas*, no decorrer do texto a autora vai inserindo pequenas histórias que, em sua maioria, são narrativas atestando a benevolência do duque de Orléans. Clarissa Palmer afirma que algumas dessas histórias são baseadas em eventos reais, a exemplo do heroísmo de Catherine Vassent. Segundo ela, a história "foi amplamente divulgada pelos jornais da época" (s.d., p.1, tradução minha)[155]. Pouco menos de dois meses antes da divulgação do conto, essa jovem habitante de Noyon teria arriscado a própria vida para salvar quatro homens e, por isso, foi festejada e recompensada, tanto pelo Ducado de Orléans quanto pelo rei. No conto *Beneficência ou A boa mãe*, essa história é transmitida para o jovem marquês de Circey, filho da protagonista, que, por sua vez, se inspira e escreve o rascunho de uma dramaturgia:

> O jovem marquês está tão entusiasmado que se exprime com um vigor surpreendente para a sua idade. Nós o ouvimos e o admiramos.
> "Estou vendo que, se fôsseis autor", disse-lhe o senhor Prudhomme, "escreveríeis imediatamente uma peça sobre este assunto".
> - Ah! Posso garantir-vos. Por que é que eu não tenho a genialidade de Voltaire? Na minha idade, ele estaria em condições de o fazer.
> - Quando somos capazes de fazer estas reflexões, senhor marquês", disse-lhe o pai Ambroise, "podemos empreender e estou muito convencido de que sereis bem-sucedido".
> Todos concordaram com o pai Ambroise, especialmente Julie: "Eu ajudo-te, irmão, e representaremos esta peça aqui em casa, com os nossos bons amigos".
> O jovem marquês pensou um pouco. Depois, salta de alegria: "Obrigado, minha irmã. Vou iniciá-la sozinho e pôr a minha mão na massa. Vou ler-te o meu primeiro rascunho a sós e, se gostares, entregá-lo-emos à mãe e aos nossos amigos. Só quero fazer o esboço e, se for bom, eu termino o trabalho" (De Gouges, 2017, p. 95-96, tradução minha).

[155] "A história do heroísmo de Catherine Vassent é verídica e foi amplamente divulgada pelos jornais da época. Na noite de 31 de março de 1788, a jovem arriscou a vida para salvar quatro homens que trabalhavam no esvaziamento do solo noturno das fossas da cidade. Foram dominados pelos vapores tóxicos que esvaziavam uma fossa situada ao lado do local onde Vassent trabalhava como empregada. Incapaz de testemunhar que os transeuntes nada faziam, tomou a iniciativa e localizou os três primeiros homens pelos seus chamamentos, uma vez que nenhuma luz penetrava na fossa. Recuperando-se da sua própria intoxicação, ela insistiu em encontrar o quarto homem, utilizando um gancho para localizar o seu corpo inerte. Catherine Vassent foi festejada a nível nacional e recompensada pela sua coragem pela cidade, pelo ducado de Orléans (cujas terras abrangiam Noyon) e pelo rei" (Palmer, s.d. p. 7, tradução minha). / "*The story of Catherine Vassent's heroism is true and was widely reported in newspapers at the time. On the night of 31 March 1788 the young woman risked her life to save four men employed to empty the night soil from the town's cesspits. They were overcome by toxic fumes emptying one next door to where Vassent worked as a servant. Unable to bear witness to bystanders doing nothing she took the initiative and located the first three men by their calls as no light penetrated the pit. Recovering from her own intoxication she insisted on finding the fourth man using a grappling hook to locate his inert body. Catherine Vassent was feted nationally, and rewarded for her courage by the town, the duc d'Orléans (whose lands encompassed Noyon) and the king*". Disponível em: <bienfaisance.pdf>

O trecho acima fundamenta a posição de Clarissa Palmer, para quem o conto *A boa mãe* é acompanhado e inseparável de uma dramaturgia cujos protagonistas são a já citada Catherine Vassent e o duque de Orléans[156]. A peça, escrita em um ato, intitulada *A beneficência recompensada ou A virtude coroada*[157], seria o resultado da experimentação dramatúrgica da personagem que representa o filho da senhora de Circey. Logo, apoio-me nessa obra composta para analisar a fricção espelhada na vida da autora como exemplo de uma passagem mencionada na sua biografia, a história de que Olympe de Gouges teria recorrido a Philippe Égalité para conseguir uma vaga de trabalho para seu filho. Segundo Olivier Blanc: "Pierre Aubry esteve na lista de membros do corpo de engenheiros da província de Champagne, prerrogativa do duque de Orléans. Mas Olympe afirma ter pagado 1.500 francos para obter essa posição" (2003, p. 46, tradução minha)[158]. Portanto, pergunto: é possível que o conto e a dramaturgia, ambos sob o título *A beneficência,* se configurem como peças de propaganda para o duque? Assim sendo, isso sugere que a autora também instrumentalizou a sua escrita por interesses pessoais. No entanto, como foi visto anteriormente, o duque de Orléans mandou afastar Pierre Aubry do corpo de engenheiros de Champagne, em razão de uma crítica divulgada por De Gouges em julho de 1789, e desde então o vínculo entre eles foi rompido.

1.3.6 Os panfletos *Carta ao povo* e *Observações patrióticas*.

Insisto que Olympe de Gouges planejava suas ações artísticas e ativistas estrategicamente, embora Dalmo Dallari afirme que sua atitude política foi não intencional[159]. Ele alega que os textos da autora: "sempre estiveram ligados, por seu

---

[156] "O texto inclui uma peça de um ato, intitulada *A beneficência recompensada ou A virtude coroada*, a qual é por vezes descrita como uma obra teatral separada, o que é confuso, dado que faz parte da estrutura narrativa de *Bienfaisance, ou La bonne mère* e provavelmente não foi concebida para ser independente" (Palmer, s.d. p. 1, tradução minha). / "*The text encloses a one-act play called La Bienfaisance récompensée, ou la Vertu couronnée that is at times described as a separate theatrical work which is confusing given it forms part of the narrative structure of Bienfaisance, ou La bonne mère and was probably not conceived to stand alone*". Disponível em: <bienfaisance.pdf>.

[157] *La Bienfaisance récompensée, ou La vertu couronnée*.

[158] "*Pierre Aubry émargea un temps sur la liste des membres du corps d'ingénieurs de la province de Champagne, apanage du duc d'Orléans. Mais Olympe affirme avoir déboursé 1 500 livres pour obtenir cette place"*.

[159] A partir da leitura das obras e biografias sobre Olympe de Gouges, Dallari afirma: "seus escritos sempre estiveram ligados, por seu enredo e conteúdo, a alguma causa social ou pregação humanista, sem que ela se desse conta da interpretação política de seus escritos e das consequências que resultariam. [...] com "*affiches*" e artigos que escreveu num impulso e publicou imediatamente, sem avaliar devidamente as consequências políticas" (2016, p. 51).

enredo e conteúdo, a alguma causa social ou pregação humanista, sem que ela se desse conta da interpretação política de seus escritos e das consequências que resultariam". O jurista expõe alguns exemplos para validar seu argumento, afirmando: "ocorreu com algumas peças teatrais, mas, com maior agudeza, com "*affiches*" e artigos que escreveu num impulso e publicou imediatamente, sem avaliar devidamente as consequências políticas" (Dallari, 2016, p. 51). Por conseguinte, eu me esforçarei para demonstrar o que motiva minha percepção contrária. Para começar, observo que existe aí uma questão de gênero que está implícita, tanto do gênero literário quanto a respeito da posição das mulheres na sociedade. Questiono se cronistas e jornalistas que comentavam o cotidiano da época e pavimentaram o caminho para a Revolução também foram interpretados dessa maneira.

A postura diplomática e o conteúdo da escrita de Olympe de Gouges revelam-se, em certos momentos, inerentemente contraditórios. A autora defendeu a humanidade e a autoridade dos monarcas, em especial Louis XVI, mas criticou a tirania absolutista. Enquanto pretendia defender os direitos da população vulnerável, dos escravizados, dos trabalhadores e das mulheres subalternizadas, questionando as futilidades hierárquicas e suntuosidades dos nobres, ela também cultivou amizade com pessoas influentes dessa casta.

Sua intenção fica ainda mais explícita quando, em novembro de 1788, publica o importante panfleto intitulado *Carta ao povo ou projeto de um fundo patriótico, por uma cidadã* [160]*.* O texto apresenta uma proposta de economia política, com caráter político-filosófico, distribuído nas ruas em formato de brochura, e que, estrategicamente, em um primeiro momento, não foi assinado[161]. Sobre isso, esclareço que, no último parágrafo, a autora explica por que não o assinou:

> O que devo dizer? Talvez eu tivesse abafado esta moção se a agitação que senti no dia 26 deste mês não tivesse me encorajado a tornar minhas ideias públicas. Mas quer elas sejam consideradas ou rejeitadas, o objetivo sempre será caro à minha nação. Esta, pelo menos, é minha esperança. Se eu tivesse a sorte de vê-lo realizado, sem dúvida, minha recompensa seria muito grande. Para não ser acusada ou suspeita de ser excessivamente ambiciosa, manterei meu nome em segredo. Ele se tornaria famoso demais se minha epístola produzisse algum efeito positivo (De Gouges, 2017, p. 134, tradução minha).

[160] *Lettre au peuple, ou Projet d'une caisse patriotique, par une citoyenne*. A ilustração que acompanhou esse texto consta nos anexos desta tese (ver Figura 27, p. 448).
[161] De Gouges confirma a autoria citando-o em outros textos, como nos panfletos *Testamento político de Olympe de Gouges* (*Testament politique d'Olympe de Gouges*) e "*Uma patriota perseguida na Convenção Nacional*" (*Une patriote persécutée à La Convention nationale*).

O jurista Dalmo Dallari afirma que a autoria teria sido identificada “pelo modo como foi divulgado o documento e por uma série de outras circunstâncias” (2016, p. 68). Compreendo esse argumento, mas observo que esse foi o primeiro panfleto político de Olympe de Gouges, inaugurando outra fase do seu ativismo. Com uma escrita propositiva e, em certa medida, jornalística, a autora utiliza as plataformas de mídia impressa, cada vez mais populares, para se aproximar do público. Ademais, a distribuição desse tipo de material nas ruas era comum à época. Entretanto, imagino que certas passagens do texto evidenciaram sua origem, especialmente para aqueles que já conheciam seu estilo e suas temáticas.

Antes de analisar o argumento político, adentro no âmbito das questões pessoais expostas nesse panfleto. De Gouges afirma estar desanimada e considera abandonar a literatura devido à perversidade de alguns homens. Ela faz uma analogia entre a criatividade e o cultivo da imaginação como uma deliciosa fruta, que, no seu caso, não estava à venda. A autora se diz pouco conhecida, afirma que não se interessa por fama e fortuna e que seu único mérito e ambição é a carreira dramatúrgica. Talvez o trecho a seguir seja uma das razões mencionadas por Dallari que identificam a autoria da *Carta ao povo*, visto que, mais uma vez, ela cita a *Comédie-Française*. Por outro lado, essa passagem também pode ser interpretada como uma tentativa de mascarar a sua identidade, pois, no meu entendimento, seu pretexto soa um pouco ambíguo. Ao defender uma política de corte de despesas, a autora sugere fechar uma escola de canto e declamação subsidiada pelo rei, afirmando que os grandes atores e atrizes da época não frequentaram a escola de arte dramática e nomeia alguns deles, como o senhor Fleury[162] e a senhora Louise Contat[163]. Esses são personagens históricos com quem a dramaturga teve desavenças públicas em razão da peça *A escravidão dos negros*, que naquela ocasião ainda estava engavetada. Com um ar irônico, Olympe de Gouges declara:

> Eu amo a *Comédie* porque ela educa o mundo, mas quem tem aulas não aprenderá nada se não tiver sensibilidade e sentimento [...]. A arte pode criar autômatos cujos gestos e sotaques são dirigidos por ela, mas nunca produzirá atores dotados dos dons necessários que lhes permitam subir às alturas de uma declamação sublime (De Gouges, 2017, p. 132-133, tradução minha).

[162] Abraham Joseph Bénard (1750–1822), também conhecido como Fleury, ingressou na *Comédie-Française* em 1774. Atuou em clássicos como as peças *O Misantropo* e *Tartufo* e interpretou o próprio Molière na peça *A casa de Molière*, de Louis-Sébastien Mercier, em 1789.

[163] Louise-Françoise Contat (1760–1813) foi uma atriz da *Comédie-Française* que se tornou conhecida por interpretar a personagem Suzanne na peça *As Bodas de Fígaro*, de Pierre Beaumarchais, em 1784.

A autora inicia o texto dedicando-o aos seus compatriotas franceses e afirmando que os homens são insensíveis e menos humanos que os animais. Esse panfleto é caracterizado por uma linguagem semelhante à crônica jornalística ao trazer o relato de uma ocorrência pública presenciada por ela. De Gouges diz: “Estas são as reflexões que fiz ontem à noite após uma perturbação que senti, por ocasião de um barulho confuso que ouvi vindo de todas as partes e que, finalmente chegando à minha porta, fez-me entrar num estado de alarme” (2017, p. 127, tradução minha). Ao narrar essa situação, Olympe de Gouges expõe como suas opiniões foram elaboradas e reitera que suas previsões são fruto de um olhar atento às práticas e movimentações políticas e aos eventos cotidianos. Em suas palavras:

> Não me detenho a rumores públicos, não dou ouvidos ao que as pessoas dizem, particularmente, para saber se algum partido poderoso está incitando esse êxtase destruidor, inimigo do sossego. Mas se não encontrarmos um remédio imediato, talvez o dano se revele irreparável. […] Ontem à noite, por volta das três horas, um grande número de cidadãos desceu a rua Vaugirard, gritando tanto que assustou toda a vizinhança. Eles dispararam vários fogos de artifício e foguetes. Em seguida, bateram violentamente na porta de uma mercearia. Eles forçaram este homem trêmulo a vir à sua janela. Pediram-lhe tochas. Apenas a palavra 'tochas', naquele momento, deve ter feito tremer todos os que a ouviram ser pronunciada. O merceeiro recusou-se, na medida do possível, a obedecer a essa exigência; mas a situação tornou-se tão violenta que ele se viu obrigado a entregar as tochas que lhe eram exigidas. A princípio, culpei o merceeiro por ceder à pressão do povo, pois isso poderia provocar acidentes lamentáveis, mas, vendo que nada de infeliz aconteceu, elogiei a prudência desse homem (Idem, p. 127-129, tradução minha).

Para compreender o contexto em que esse texto foi escrito e publicado, é necessário recapitular o momento histórico, pois, em 1788, a Revolução Francesa ainda não havia sido deflagrada. Entretanto, a tensão política já estava instalada, com diversos protestos, incluindo atos contra a reforma dos parlamentos provinciais. “O povo – junto com os magistrados – enfrenta os soldados do rei. Bombardeando-os com telhas arrancadas dos telhados das cidades” (Bocquet; Muller; 2014, p. 414). Essa revolta ficou conhecida como Jornada das Telhas e, em consequência dela, uma comissão popular foi instalada para reivindicar “a convocação dos Estados Gerais, a duplicação do número de deputados do Terceiro Estado e o voto por cabeça e não por ordem” (idem, ibidem). Além disso, os organizadores suspenderam o recolhimento dos impostos até que as reivindicações fossem atendidas. Assim, em 8 de agosto de 1788, Louis XVI é obrigado a convocar a Assembleia dos Estados Gerais, que seria instalada no ano seguinte, ano da conflagração da Revolução Francesa. Ao dar conta da situação e temendo uma guerra civil, De Gouges tenta convencer o povo a se

concentrar nas atividades cotidianas para a sobrevivência durante a crise, como o trabalho. A autora busca acalmar os ânimos e moderar as discussões, clamando:

> Oh, povo! Cidadãos infelizes! Ouvi a voz de uma mulher justa e sensível. Vós só sereis felizes se não enfrentardes a ruína financeira. Vosso trabalho é árduo e vossas ambições modestas. Trabalhais apenas para alimentar vossas esposas e filhos, cujos braços lânguidos se estendem até vós; e durante esta desordem pública, talvez estejais abandonados para morrer de carência ou dor. As vinte e quatro horas que perdeis criam um déficit em vossas finanças tão perigoso quanto o do Estado: o Estado tem recursos, vós só tendes vossa força. Se vos desgastardes com tolices tarde da noite, como encontrareis o vigor e a coragem para voltardes ao trabalho de maneira útil? O que estou a dizer? Isso é tudo o que tendes que temer? E as batalhas sangrentas que sempre seguem esses júbilos desenfreados? A autoridade deve ser mantida ou o resultado será uma carnificina assustadora. Sem saberdes por quem estais lutando, jogai-vos de corpo e alma em um caminho traiçoeiro aberto para vós por um criminoso sedicioso e mal-intencionado. Uma guerra civil pode começar por isso: uma guerra civil! Céus! Eu tremo ao falar disso! Existem maiores temores para a humanidade do que esta calamidade? Mas o que estou a dizer? Nada pode provocar um evento tão cruel. A França já está em profunda angústia o suficiente para que ninguém possa tentar aumentar seus problemas (De Gouges, 2017, p.129, tradução minha).

Na sua *Carta ao povo*, Olympe de Gouges se posiciona contra a anarquia e lança luz sobre a importância da autoridade para a manutenção da ordem pública e exalta a bondade do rei, afirmando: “Aquilo que todo cidadão sábio não pode dissimular, ou pôr em dúvida, é a bondade e clemência de Sua Majestade” (De Gouges, 2017, p. 129, tradução minha). Ela discorda da percepção difundida por alguns parlamentares, jornalistas, oradores e membros dos movimentos populares que estavam se formando naquele momento, pois esses alegavam que o problema financeiro era proveniente dos gastos dos monarcas[164]. Sua justificativa é que Louis XVI não conseguiu conter um déficit herdado dos seus antecessores, em especial o reinado de Louis XV, que na sua avaliação foi o mais luxuoso que a França já teve. A autora acreditava que o luxo e a exibição da riqueza faziam parte da tradição e promover reformas com cortes de gastos no padrão de vida dos monarcas poderia rebaixar a imagem da nação no exterior. A meu ver, esse texto carrega uma das frases mais nacionalistas e manifesta sua mentalidade em relação à monarquia. Ela afirma: “A corte francesa sempre foi a primeira corte da Europa; se seu brilho for muito ofuscado, não será mais a corte francesa” (idem, p. 133, tradução minha).

[164] Esse argumento também é defendido pelo historiador marxista Eric J. Hobsbawm (ver p. 40).

Após reverenciar o rei, De Gouges encontra um caminho seguro para prosseguir com algumas críticas ao constatar a precária situação financeira da França. Ela compara o monarca a um pai infeliz e aponta a desordem na gestão governamental. Ademais, uma dúvida que permeia esse escrito e grande parte da sua obra diz respeito à intencionalidade, ao manejo dos seus argumentos e posicionamentos políticos. Explico: quando o panfleto foi elaborado, Louis XVI ocupava o trono, então é possível que Olympe de Gouges tenha investido em uma estratégia amistosa, provavelmente contrária à maioria dos panfletos da época, aspirando construir um terreno seguro para apresentar suas propostas políticas. Sobre isso, Blanc considera: "Não se deve esquecer de que as portas das prisões ainda eram fáceis de abrir em 1788" (2003, p. 105, tradução minha)[165].

A autora certamente queria convencer a população de que reivindicações violentas não eram uma alternativa segura para nenhuma das partes desse conflito entre classes sociais, principalmente para aqueles que tinham condições de contribuir com o seu projeto de impostos voluntários, os mais ricos. Mas ela não parou por aí, pois também almejava levar a sua proposta aos Estados Gerais e, além deles, aos monarcas e aos ministros da corte. De Gouges justificou sua abordagem, dizendo: "Por amor à pátria à qual sinto pertencer, eu ainda posso levar as minhas ideias aos pés do trono […]. O rei é naturalmente bom e benevolente, essa é uma verdade que posso manifestar sem ser acusada de exaltação ou suspeita de adulação" (2017, p. 132, tradução minha). Penso que sua defesa a Louis XVI, por mais que pareça pessoal e genuína, talvez seja uma tentativa de articulação política. No trecho a seguir, a autora indica uma mudança de opinião em relação ao monarca. Ela afirma:

> Antes desse grande homem fazer a convocação [dos Estados Gerais], antes do restabelecimento do parlamento, eu estava entregue à mesma inclinação geral. Como é fácil ver e acreditar no mal! Mas quando imagino que um rei todo-poderoso pode usar toda a sua autoridade e lançar raios à menor desobediência, sinto-me penetrada por um zelo que leva à admiração e que se transforma em entusiasmo por tamanha clemência e moderação (De Gouges, 2017, p. 130, tradução minha).

Esse panfleto antecipa o posicionamento político de Olympe de Gouges, ainda que sujeito a revisões posteriores, o que não é o caso da sua percepção sobre o discurso violento dos jornalistas de opinião. Outra noção presente nesse texto é sua convicção da articulação e influência política de Marie-Antoinette. Ao mencionar que

---

[165] "*Il ne faut pas oublier que les portes des prisons s'ouvraient toujours facilement en 1788*".

o povo estava reivindicando uma mudança nos ministérios, De Gouges afirma que a rainha teria convencido o rei a colocar Jacques Necker[166] à frente das finanças. Contudo, observo que ela deixa subentendido que não se comprometeria a defendê-los incondicionalmente. De Gouges declara: “Oh, sublime verdade que sempre me guiou, que sustenta minhas opiniões, [...] perdoe-me se, algumas vezes, entusiasmada pelas aparências mais recomendáveis, elogiei aqueles que não o mereciam” (idem, p. 128, tradução minha)[167].

O projeto de arrecadação de impostos voluntários foi inspirado em um impasse sobre o plano de tributação do governo. A autora contextualiza: “Para amenizar a crise financeira e honrar seus compromissos, o rei impõe impostos extras. O Parlamento, sentindo que a população está em ruína, recusa” (idem, p. 129, tradução minha). Ela afirma ter levantado a proposta a partir das suas próprias faculdades; só após compartilhá-la com alguns amigos, descobriu a existência de uma obra intitulada *L'État libéré*, também datada de 1788, a qual, por coincidência, fora escrita por Jean-Georges Lefranc de Pompignan[168], seu tio. De Gouges dá os créditos ao autor, sem nomeá-lo, e diz que, após ler seus escritos, só poderia ter o mérito de concordar com ele. Entretanto, é com base nessa proposta que entendo o argumento de Groult e Dallari, no que tange à ingenuidade política de Olympe de Gouges. A meu ver, sua ingenuidade reside na confiança de que as pessoas fariam doações aos cofres públicos voluntariamente e que isso poderia resolver a situação socioeconômica.

A autora destinou a proposta a todos os que poderiam contribuir, porém, ela se amparou na ideia de que os mais ricos fariam doações proporcionais à sua riqueza, e que os mais humildes contribuiriam por orgulho e para o bem da nação. Ela elenca todas as classes sociais, dos porteiros até a alta burguesia e a nobreza, sugerindo como cada um poderia contribuir. O valor arrecadado com esse fundo financeiro

---

[166] Jacques Necker (1732–1804) foi um economista, banqueiro e político suíço, nascido em Genebra e radicado em Paris. Assumiu o ministério das finanças de Louis XVI, entre 1776 e 1781, quando propôs reformas que visavam diminuir os custos da monarquia. Em 1781, Necker publicou um relatório, intitulado *Compte Rendu au Roi*, no qual expôs os exorbitantes gastos do governo, tornando-se alvo dos grupos políticos mais poderosos entre a nobreza e o clero. Depois de um hiato de sete anos, retomou o cargo em 1788, quando propôs a convocação dos Estados Gerais. Ele foi demitido pela segunda vez, alguns meses antes da conflagração da Revolução Francesa, em 1789.

[167] Essa fala ecoará alguns anos após ser escrita. A exemplo do próprio Louis XVI e dos já citados duque de Orléans, conde de Mirabeau e general Dumouriez, todos eles, transformados em personagens em suas peças, foram posteriormente considerados traidores por estarem conspirando, cada qual à sua maneira e por motivos diversos. Retomarei esse assunto mais adiante.

[168] Jean-Georges Lefranc de Pompignan (1715–1790) foi um clérigo francês, nascido em Montauban. Ocupou o cargo de Arcebispo de Vienne de 1774 até 1789.

colaborativo seria destinado ao pagamento da dívida pública, visto que a solução encontrada pelo governo ao aplicar mais impostos e taxas extras sobre itens básicos elevou o custo de vida do povo, que enfrentava uma situação de miséria. De Gouges também toma precauções em relação à corrupção, elaborando um método de controle público que visava transparência e designava a responsabilidade da arrecadação e prestação de contas para as prefeituras. Em suas palavras: “Para garantir a fidelidade desta administração, eu gostaria que cada intendente provincial se encarregasse de um fundo público local” (De Gouges, 2017, p. 131, tradução minha).

O panfleto *Carta ao povo* foi distribuído nas ruas no início de novembro de 1788 e Olympe de Gouges logo teve uma resposta positiva à sua iniciativa. No dia seis daquele mês, o *Journal général de France* o divulgou na sua primeira página, dizendo: “Uma senhora não tem medo de tocar em assuntos de finanças e administração. Felizes os escritores se todos fossem animados pelo mesmo sentimento de patriotismo que essa boa cidadã! Afinal, esse sentimento não deve ser estranho às mulheres” (Journal général de France, 1788, p. 533, tradução minha).[169]

O segundo passo do plano político de Olympe de Gouges foi publicado cerca de um mês e meio depois, em 15 de dezembro de 1788. O panfleto intitulado *Observações patrióticas*[170] apresenta um projeto ainda mais ousado, que inclui a tributação da riqueza, com ênfase no imposto sobre o luxo, e reformas sociais, como a distribuição de terras aos pobres e a disponibilização de abrigos para os necessitados. Esse texto é dividido em três partes, começando com uma introdução onde a autora apresenta suas observações, seguida de um projeto de tributação e da última parte, chamada *O sonho da autora*. A esse respeito, Clarissa Palmer elucida:

> Esse panfleto apresentava as ideias de De Gouges para a reforma social e agrária e um sistema tributário equitativo que incluía um imposto sobre a riqueza à frente de seu tempo por mais de um século. O fato de uma mulher abordar temas tão inusitados para a mente feminina chamou a atenção para a autora e, aparentemente, Necker expressou o desejo de conhecê-la. O texto inclui uma sequência de sonhos utópicos nos quais a reunião bem-sucedida dos Estados Gerais traz grandes benefícios para todos (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha).[171]

---

169 “*Une Dame ne craint pas de toucher à des matières de finance e d'administration. Heureux du moins les écrivains, s'ils étoient tous animés du même sentiment de patriotisme que cette bonne citoyenne! Après tout, ce sentiment ne doit pas être étranger aux femmes*".

170 *Remarques patriotiques, par la citoyenne, auteur de la Lettre au peuple.* A ilustração que acompanhou esse texto consta nos anexos desta tese (ver Figura 28, p. 449).

171 “*[...] this pamphlet set out de Gouges’s ideas for social and agrarian reform and an equitable taxation system that includes a wealth tax ahead of its time by over a century. That a woman should address*

A obra não foi assinada, mas o subtítulo enfatiza que pertence à mesma cidadã que escreveu a *Carta ao povo*. Segundo Olympe de Gouges, o imposto voluntário proposto no primeiro panfleto foi inspirado na história de uma comuna francesa chamada Quimper, onde supostamente as classes sociais se uniram para angariar recursos financeiros destinados ao pagamento da dívida pública local. A autora usa esse exemplo como prova da virtude e moralidade coletiva dos franceses e começa a desenvolver os conceitos denominados como bom senso e espírito francês, que serão temas de outras publicações. No que concerne à população desse vilarejo, ela escreve: “Deve-se admitir que os habitantes [de Quimper] são grandes, generosos e verdadeiramente franceses” (De Gouges, 2017, p. 143, tradução minha). No entanto, ao considerar que aquela situação estabelecia uma luta de classes incontornável, De Gouges aproveita para atualizar seu projeto. Ela afirma: “Meu imposto voluntário destina-se somente aos ricos, esses soberanos da prosperidade, pois os desafios da nação representam seus desafios pessoais. O que seria deles se pessoas desesperadas reagissem com extrema hostilidade?” (idem, p. 144, tradução minha). Essa pergunta orienta suas *Observações patrióticas*, sua crítica à desigualdade social, a propagação do discurso de ódio e a banalização da violência.

Dentre as novas proposições, está o já citado plano de tributação da riqueza fundamentado na observação da conjuntura política e social daquele tempo histórico. Por um lado, De Gouges diz: “Tudo está parado enquanto o homem rico e impiedoso esconde seu dinheiro, instrumento vil de sua cupidez” (2017, p. 138, tradução minha). Em contraponto, ela sugere que fortunas inativas fossem emprestadas ao governo e, com isso, desconsidera o direito à propriedade privada, pilar do liberalismo econômico. Em suas palavras: “Esses tesouros em inação, que bem podem fazer a alguém? Eles devem ser oferecidos ao Estado e sem juros, porque são mantidos em cofres. Mas, nos cofres da nação, esse dinheiro terá uma importância acima do seu valor” (idem, ibidem). Sua justificativa parte da leitura de que os mais ricos seriam alvo diante da insatisfação de um povo faminto prestes a se insurgir. Por isso, ela aconselha: “Temeis o desespero dos desafortunados e dos revoltosos. Não podeis disfarçar que eles sempre colocam suas mãos audazes e assassinas sobre os ricos e, muitas vezes, na sua fúria, não distinguem o bom do mau” (idem, ibidem).

---

such unusual topics for the feminine mind drew attention to the author and apparently Necker expressed a desire to meet her. The text includes a utopian dream sequence in which the successful meeting of the Estates-General brings about great benefits for all”. Disponível em: <b.remarques-patriotiqes.pdf>.

O panfleto *Observações patrióticas* é mais ambicioso e apresenta várias medidas econômicas revolucionárias. Todavia, no que se refere à implementação das propostas, ele é menos detalhado do que a *Carta ao povo*, visto que o plano inicial se concentra no imposto voluntário. Dentre essas novas medidas, talvez a sugestão mais meticulosa seja justamente o imposto sobre o luxo. De Gouges considera: “É reconhecido entre todos os povos e em todos os tempos que o luxo provocou o declínio dos estados e minou a coragem e a força dos homens. A França nos oferece, hoje, um terrível exemplo disso” (2017, p. 149-150, tradução minha). Então, seguindo essa lógica, ela recomenda taxar os itens de luxo ostentados pelos mais ricos, a exemplo das joias, obras de arte, meios de transporte, como os cavalos e os veículos, e os símbolos da nobreza, como monogramas e brasões. A autora esclarece: “As pessoas comuns não pintam ou esculpem, nem decoram seus apartamentos. Um imposto desse tipo não pode prejudicá-los, nem quaisquer outros para os quais chamo a atenção do rei e da nação” (Idem, p. 149, tradução minha). Além dessas proposições, está o imposto sobre a servidão: quanto mais empregados fossem contratados, mais impostos deveriam ser pagos ao Estado.

O ressentimento pode ter levado Olympe de Gouges a refletir sobre a importância do teatro diante da miséria do povo. Esse argumento baseia-se na estimativa do crescimento do público e das produções teatrais durante a crise econômica. A partir disso, surge a ideia de taxar os rendimentos das companhias. Ela justifica: “Poderíamos lucrar com esses excessos, para contribuir com o pagamento da dívida nacional. Nunca os espetáculos foram tão populares como agora. Nos privamos das necessidades mais básicas para obter esse prazer” (De Gouges, 2017, p. 144, tradução minha). Contudo, suas críticas são articuladas e endereçadas aos aristocratas da *Comédie-Française* e da *Comédie-Italienne*. A autora questiona:

> Uma atriz deveria ter uma mansão e carruagens como uma princesa de sangue real? Um ator deveria ter um senhorio e uma equipe de caça como um príncipe? Ah! Sem dúvida, Molière teria se resguardado de se dar a esse ridículo. Embora eu critique as pessoas de nosso tempo, acho que elas são muito sábias e muito razoáveis para não apreciar a justiça de minhas observações. [...] Os privilégios dos atores não são uma concessão do rei? Se ele é o responsável por reduzir as pensões, não estaria interessado em colocar os espetáculos a serviço do Estado? Todos os órgãos farão ofertas ao governo, exceto os atores? Portanto, devemos pedir a eles que deem a César o que é de César. Se os atores franceses e italianos recebessem o mesmo que os atores da ópera, eles teriam do que reclamar? Se os diretores de pequenos espetáculos recebessem uma pensão de seis ou sete mil francos, eles ficariam muito aborrecidos? Quando o monarca reduzir suas despesas, os atores temerão ser rebaixados? A Assembleia dos Estados

> Gerais lançará suas vastas luzes sobre tudo o que possa contribuir para o pagamento das dívidas do Estado. Será que eles conseguirão deixar de olhar para os espetáculos, para os imensos lucros dos atores e para a utilidade da contribuição que temos o direito de exigir deles? O público não reclamará desse imposto e, pelo contrário, aplaudirá de todo o coração. Será ainda mais prazeroso ir ao teatro (idem, p. 144 -145, tradução minha).

O conjunto do projeto, todavia, expõe algumas contradições no discurso de Olympe de Gouges. O luxo era um tema sensível para os monarcas, devido às críticas difundidas na sociedade, e talvez por isso ela decidira não os atacar. Recordo que, em um primeiro momento, a autora se posicionou a favor da manutenção do padrão de vida e opulência da família real francesa. A propósito, não existe nenhuma menção contra a monarquia; pelo contrário, Marie-Antoinette é reverenciada como uma mulher bondosa e empoderada. Inclusive, esse panfleto foi dedicado à rainha consorte, provável e estrategicamente, esperando que ela intercedesse pelos necessitados. De Gouges afirma: “Os infelizes trabalhadores carecem de emprego e de pão para seus filhos; a maioria deles só pode se abrigar em sótãos terríveis, sem fogo, sem ninguém para ajudá-los, o que acontecerá com eles?” (2017, p. 140, tradução minha). A autora também faz referência à situação dos mais velhos, que viviam da mendicância pelas ruas de Paris, dizendo: “Eles carecem das necessidades mais básicas de vida. Eles se enrolam em seus trapos, deitam-se em seus catres, sendo encontrados mortos de fome, congelados” (idem, ibidem). A solução apresentada para abrandar esses males seria disponibilizar abrigos públicos, que também receberiam as viúvas com seus filhos e os órfãos. Ela acrescenta: “Esses abrigos podem fornecer alívio imediato para as viúvas e filhos de trabalhadores que morrem inesperadamente” (idem, ibidem).

Conforme mencionado anteriormente, e de acordo com Palmer e Dallari, esse texto apresenta um programa semelhante à reforma agrária. Olympe de Gouges acreditava que a distribuição de terras ociosas apaziguaria os ânimos mais exaltados e teria potencial para solucionar alguns dos problemas mais urgentes, como a fome, o desemprego e a falta de habitação. Na perspectiva da autora, tal medida também resolveria a questão da superlotação da capital. Ela declara:

> Em meus sonhos patrióticos, encontrei, nas grandes cidades, tantos homens ociosos que não fazem nada além de encorajar a fraqueza e o vício. Por que não usar essa massa de homens para trabalhar em terras estéreis, já que são improdutivos nas cidades? Que o governo dê todas as terras não cultivadas do reino a sociedades ou indivíduos em parcelas que eles possam cultivar. É a melhor maneira de salvar um terço da população da beira do precipício que está continuamente a seus pés e livrar a sociedade de uma massa de homens inúteis que, por fraqueza e pobreza, se tornam mendigos.

> A maior parte dessas terras seria dedicada à criação do gado que falta na França há vários anos e que priva os desfavorecidos da sopa quando mais precisam, pois a carne se tornou tão exorbitantemente cara. Mas o generoso rei, auxiliado por seus Estados Gerais, logo resolverá os problemas que assediaram seu reino (De Gouges, 2017, p. 145-146, tradução minha).

Os panfletos *Carta ao povo* e *Observações patrióticas* foram os primeiros passos da atuação política de Olympe de Gouges fora do teatro. Nesses textos, constatam-se prenúncios do seu posicionamento durante a Revolução Francesa. A autora se revela disposta a combater a anarquia e se mostra temerosa ao prever uma insurreição popular. Da mesma forma, a dimensão estratégica do seu ativismo fica ainda mais explícita quando ela decide enfrentar a narrativa difundida pelo jornalismo de opinião, aderindo às plataformas de mídia impressa. Jornais como *O amigo do povo* de Jean-Paul Marat, entre outros anônimos, aproveitaram a crise econômica e social para espalhar informações falsas, caricaturas perversas e discursos de ódio.

Figura 6 – *Cidadãs de Paris oferecendo suas joias à Assembleia Constituinte em 1798*, de Jean-Baptiste Lesueur.[172]

Fonte: Musée Carnavalet, s.d.

[172] *Citoyennes de Paris faisant hommage de leurs bijoux à l'Assemblée Constituante, le 7 septembre 1789*.

Demorou um pouco, mas sua primeira proposta obteve êxito, tendo sido levada à Assembleia, enquanto o segundo panfleto foi ignorado. O projeto do imposto voluntário produziu um impacto significativo e, alguns meses depois da sua publicação, em setembro de 1789, onze mulheres procuraram a Assembleia Nacional e ofertaram joias e artigos de luxo. Segundo Olivier Blanc e Clarissa Palmer, a notícia tomou conta dos jornais; as mulheres vestidas de branco foram aplaudidas pela iniciativa e viraram ilustrações famosas.

As doações para o fundo patriótico se tornaram populares e, segundo Olivier Blanc, passaram a vir de todas as partes. A própria Olympe de Gouges ofereceu um quarto dos seus rendimentos, discretamente. Ela não foi reconhecida ou lembrada como a proponente desse projeto, embora Blanc afirme que "ninguém contestou a maternidade da sua ideia" (2003, p. 105, tradução minha). O biógrafo também atesta o sucesso da proposta. Ele diz: "O número elevado de donativos comprova a popularidade dessa forma de tributação" (idem, ibidem)[173]. Em setembro de 1789, De Gouges publica uma resposta de agradecimento às mulheres que contribuíram com o seu projeto. No texto intitulado *Ação heroica de uma francesa ou A França salva pelas mulheres*, a autora declara:

> No ano passado, quando coloquei diante dos olhos dos meus concidadãos o projeto de um Fundo Patriótico, vi-me alvo de todo o tipo de sátira. Longe de meus conselhos serem aprovados, recebi apenas insultos ou elogios pérfidos. Essa recepção, por parte de um público sempre severo para comigo, deveria ter-me curado desse impulso que espalhou tanta amargura na minha vida. De fato, eu havia tomado a firme decisão de não mais sucumbir à malignidade dos meus inimigos, reservando-me ao silêncio eterno. Mas a situação atual do Estado, demasiado angustiante para o meu coração sensível, obrigou-me a retomar a pena. Hoje dirijo-me ao meu sexo. Talvez eu seja melhor compreendida? No entanto, não estou a pedir elogios. Não, o meu único desejo é ser útil à minha pátria. Homens vaidosos e ridículos, que vos arrogais um império despótico na literatura, censurareis sempre o meu estilo, talvez até desprezeis a minha moral? Não me importa. Mais uma vez, não é para vós que estou a escrever. Desprezo igualmente os vossos aplausos e as vossas críticas. Mulheres virtuosas, mulheres cidadãs, a quem o patriotismo incendeia com um zelo sagrado, é a vós que endereço este frágil fruto dos meus talentos. Sem dúvida, neste momento, lamentais por não poder contribuir para a felicidade da França. Enquanto os vossos pais, os vossos maridos e os vossos irmãos estão ocupados restaurando esse Império, vós gostaríeis de poder ajudá-los nessa grande obra (De Gouges, 2017, p. 2009, tradução minha).

[173] "*Leur nombre tend à prouver à quel point cette forme d'imposition a été populaire*".

1.3.7 Projeto para um segundo teatro nacional ou o teatro das mulheres.

A defesa de Olympe de Gouges dos direitos das mulheres era intrínseca à sua vivência. O incômodo gerado por sua insistência em ocupar espaços masculinos comprova a necessidade e a grandiosidade do seu trabalho. A autora não foi uma erudita; era autodidata e não tinha *status* social para justificar uma preparação esmerada. No entanto, dispunha de habilidades criativas inquestionáveis, atribuídas por ela mesma ao seu talento natural. A meu ver, o que impressiona na sua escrita, além da inovação e ousadia de suas propostas, é a sua humanidade, o seu olhar atento aos acontecimentos e desafios do seu tempo.

No ensaio *Profissões para mulheres*, a célebre autora Virginia Woolf faz um relato pessoal sobre sua experiência como uma mulher de letras. Ela afirma que, na sua época, escrever já não era tão perigoso para as mulheres. Isso me faz chegar à conclusão de que De Gouges foi muito mais que uma escritora, ela foi uma mulher revolucionária. O texto a seguir foi lido por Woolf em uma palestra, em janeiro de 1931.

> Quando a secretária de vocês me convidou para vir aqui, ela me disse que a sociedade atende à colocação profissional das mulheres e sugeriu que eu falasse um pouco sobre minhas experiências profissionais. Sou mulher, é verdade; tenho emprego, é verdade; mas que experiências profissionais eu tive? Difícil dizer. Minha profissão é a literatura; e é a profissão que, tirado o palco, menos experiência oferece às mulheres – menos, quero dizer, que sejam específicas das mulheres. Pois o caminho foi aberto muitos anos atrás – por Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot –; muitas mulheres famosas e muitas outras desconhecidas e esquecidas vieram antes, aplainando o terreno e orientando meus passos. Então, quando comecei a escrever, eram pouquíssimos os obstáculos concretos em meu caminho. Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. [...] Quer dizer, o que é ser uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato essa é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com suas experiências o que é uma mulher, que estão nos dando com seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância. [...] falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. Os obstáculos ainda são imensamente grandes – e muito difíceis de definir. De fora, existe coisa mais simples do que escrever livros? De fora, quais os obstáculos para uma mulher e não para um homem? Por dentro, eu penso, a questão é muito diferente; ela ainda tem muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer. Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precisa matar, uma rocha que precisa enfrentar. E se é assim na literatura, a profissão mais livre de todas para as mulheres, quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão escrevendo pela primeira vez (Woolf, 2012, p. 09-17).

Talvez seja injusto com as inúmeras mulheres que vieram antes de Olympe de Gouges e que tiveram seus nomes apagados da história; também com aquelas que atuaram em outros espaços menos celebrados do que a França do século XVIII. Mas, se destaco seu pioneirismo para o feminismo e, sobretudo, para o teatro feminista, é devido às publicações que resistiram ao tempo e às tentativas de apagamento. A meu ver, essas publicações se configuram como uma atuação estratégica, a autora entendeu que esse era um meio de exercer sua função autodeterminada.

Um exemplo disso é o panfleto *A felicidade primitiva da humanidade, ou Devaneios patrióticos*[174]*,* de 1789, no qual De Gouges levanta um projeto de teatro para as mulheres. O texto possui um caráter filosófico, sendo dividido em seis capítulos, respectivamente nomeados como: *A felicidade humana*; *Os prazeres humanos*; *A ambição humana*; *A perversidade humana*; e *Esperança* e *Vingança*[175]. O editor Félix-Marcel Castan tece alguns comentários sobre esses títulos, afirmando que eles "referem-se menos ao conteúdo concreto de cada capítulo do que ao ponto de vista da autora para conduzir suas reflexões: que ficam a meio caminho entre a narrativa e a análise abstrata, a ficção e a experiência" (Castan, 2010, p. 43, tradução minha)[176]. Adianto que não pretendo explorar esse panfleto integralmente, me atendo somente ao quinto capítulo, *Esperança*, que acompanha o *Projeto para um segundo Teatro Francês ou Teatro Nacional*[177]. Para não deixar de apresentar um panorama sobre esse trabalho, recorro às anotações da tradutora Clarissa Palmer, que diz:

> Essa obra é um mito de criação que compara um mundo utópico original, em declínio, e a época de De Gouges. [...] O ensaio contém alguns de seus argumentos mais apaixonados contra o mau uso do poder e da riqueza. A visão crítica de De Gouges sobre as organizações religiosas é claramente articulada; sua preferência por uma forma de adoração à natureza em vez de uma suposta verdade revelada é clara. Nesse ensaio de seis capítulos, ela oferece soluções variadas para os males contemporâneos, sem temer as contradições que, segundo ela, são inerentes a esse tipo de discurso. Por ser um "devaneio", a autora pode se permitir divagar enquanto avança em seus argumentos. Como Carol Sherman escreve em *Olympe de Gouges, Witness to Revolution*: "Seus paradoxos não são contradições. São princípios que admitem exceções". [...] De Gouges oferece sugestões para melhorar a situação da humanidade em 1789 - que está longe de ser ideal - e espera que uma monarquia constitucional ordenada possa fazer da França uma

---

[174] *Le Bonheur primitif de l'homme ou Les Rêveries patriotiques*. "*Le bonheur primitif de l'homme*" também pode ser traduzido como "*A felicidade original do homem*".

[175] *Du bonheur de l'homme*; *Des plaisirs de l'homme*; *De l'ambition de l'homme*; *De la scélératesse de l'homme*; *De l'espérance*; e *Vengeance*.

[176] "*Les titres intercalaires concernent moins le contenu concret de chaque chapitre que le point de vue où se place l'auteur pour mener sa réflexion: une réflexion qui se tient à mi-chemin du récit et de l'analyse abstraite, de la fiction et de l'expérience*".

[177] *Projet d'un second théâtre français ou Le Théâtre national*.

> nação melhor. Mais tarde, com a mudança da situação na França, ela abandona essas ideias monárquicas em favor de uma república, se essa fosse democraticamente escolhida pela maioria dos cidadãos (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha).[178]

O projeto, apresentado no panfleto *A felicidade primitiva da humanidade*, propunha criar um teatro nacional para as mulheres e, posteriormente, fundar escolas de artes públicas que visavam fomentar o ofício das autoras e autores, das atrizes, atores e artistas de múltiplas linguagens. Os cursos seriam voltados para pessoas de baixa renda e tinham o objetivo de garantir a inserção das mulheres e dos mais pobres nesse mercado de trabalho. Observo que o público-alvo é a diferença primordial dessa proposta, visto que no ano anterior, De Gouges sugeriu cortar os recursos de uma escola de canto e declamação subsidiada pelo rei para os aristocratas. Em seu plano de ação, ela detalha como deveria ser o funcionamento das escolas de artes dramáticas, onde, após terem cursado as aulas, as alunas e alunos poderiam escolher em qual modalidade teatral ou artística gostariam de se engajar na prática, com o intuito de fomentar a companhia teatral francesa. O projeto também previa garantir uma aposentadoria para os membros da instituição, trabalhadores da área teatral e dos artistas em geral. Em suas palavras:

> Todos os franceses concordam com a necessidade de reunificar a nação [...] Todas as esperanças se sustentam em uma boa administração. Todo bom cidadão quer revolucionar seu país. Os mais sábios asseguram que o governo deve fazer grandes mudanças. [...] As mulheres, por exemplo, embora eu seja parte interessada nessa proposta, não deveriam receber algum incentivo quando o mérito e a honra elevam seu sexo? As mulheres não representam a metade da sociedade? E, infelizmente, a falta de estímulo contribui para a desvantagem dessa outra metade. É isso que demonstro na minha peça *O príncipe filósofo*, que será publicada em breve. [...] Estamos nos aproximando do momento em que tudo deve assumir uma nova forma. É à nação reunificada que submeto a causa de todos os meus colegas. Há muito tempo se solicita um segundo teatro francês para a capital. Cabe ao rei, ao governo e aos Estados Gerais propô-lo: deve-se reformar os teatros inúteis e criar aquele que falta à nação. Gostaria que essa companhia se chamasse: *O teatro nacional ou O teatro das mulheres.* [...] Sim, cidadãos;

---

178 "*This work is a creation myth that compares an original utopian world, it's decline, and de Gouges's own times. [...] The essay contains some of her most impassioned arguments against the misuse of power and wealth. De Gouges's critical view of religious organisations is clearly articulated; her preference for a form of nature worship over a supposed revealed truth is clear. In this six chapter long essay she offers varying solutions to contemporary ills without fearing the contradictions that she feels are inherent to such discourse. Being a 'reverie' the author can allow herself to digress while she advances her arguments. As Carol Sherman writes in Olympe de Gouges, Witness to Revolution: 'Her paradoxes are not contradictions. They are principles that admit of exceptions.' […] In reflecting on man's first community, de Gouges offers suggestions for improving the lot of man in 1789 - which is far from ideal - and hopes that an ordered constitutional monarchy can make France a better nation. Later on, as the situation in France changed, she was to abandon these royalist ideas in favour of a republic if it were democratically chosen by a majority of citizens*". Disponível em: <le-bohneur-primitif.pdf>.

> como não tenho fortuna, me empenhei a procurar cada nobre incentivo, um por um, para engajar meu sexo a se distinguir, como os homens, nessa indústria honrada. Muitas mulheres bem-nascidas estão sendo perdidas porque os homens se apoderaram de tudo e as privaram de se elevarem e de obterem recursos úteis e duradouros. Por que, então, as mulheres não poderiam, um dia, ser salvas de uma série de injustiças, às quais estão expostas devido à falta de incentivos? As mulheres sempre escreveram; elas têm o direito de competir com os homens na carreira dramática. Mas elas deveriam ser mais encorajadas, e aqui está meu plano. Há uma classe respeitável entre os nobres e os comerciantes: são indivíduos honestos que deram uma boa educação a seus filhos. O infortúnio, às vezes, cruza repentinamente suas vidas boas; eles são frequentemente reduzidos à miséria e aqui está uma classe de homens perdidos. O preconceito os impede de colocar seus filhos no teatro. Muitos dão esse passo por vontade própria, mas esse passo é sempre dado tarde demais; ele não produz o efeito que eu ousaria esperar do meu plano. [...] Suponho, portanto, que as mulheres que atuam em peças de teatro e todas aquelas que as escrevem, como eu, poderiam oferecer um repertório muito variado. [...] Ao final de dez anos dessa instituição, para dar maior consistência a esse empreendimento, o excedente de despesas e salários proporcionaria a criação de duas escolas de teatro; a essas escolas deveriam se juntar todas as artes, como música, pintura, arquitetura, prática filosófica e qualquer outra coisa que pudesse permitir que os jovens escolhessem uma linguagem adequada a suas inclinações artísticas. As crianças seriam aceitas aos cinco anos de idade: nunca haveria mais de doze de cada sexo. Quando atingissem a idade de quinze anos, estariam livres para escolher o teatro ou qualquer outra arte. Haveria concursos públicos. Esse nobre incentivo não custaria nada ao Estado, e o público, em seus prazeres, encontraria uma dupla satisfação (De Gouges, 2010, p. 61, tradução minha).

A demanda coletiva da qual fala Olympe de Gouges no trecho acima é precisamente a garantia dos direitos e a valorização dos autores, uma pauta defendida e encabeçada por Pierre de Beaumarchais. Entretanto, para se diferenciar, De Gouges faz questão de inserir as mulheres e propor a abertura de espaço para outras classes sociais. No texto, ela tece críticas à supervalorização dos atores em detrimento dos autores, dado que a *Comédie-Française* era tradicionalmente liderada por atores aristocratas, que detinham o poder sobre as montagens, inclusive o poder de embargo[179]. A dramaturga afirma: “Todo mundo sabe que, quando os atores não se interessam tanto por um autor, eles só lhe cedem os piores dias para a apresentação de sua obra” (De Gouges, 2020, p. 66-67). Logo, ela reivindica e questiona: “Esse novo teatro deve ser concedido, de direito, aos autores. Por que o talento é tão mal recompensado? [...] Por que os atores se tornaram proprietários de propriedades que não lhes pertencem?” (De Gouges, 2010, p. 61, tradução minha).

Uma característica relevante do panfleto em questão, sob a perspectiva de uma feminista contemporânea, é que, em determinados momentos, o texto apresentado

[179] Este panfleto foi provavelmente publicado no primeiro semestre de 1789.

por Olympe de Gouges parece ser excessivamente conservador, porém isso pode ser explicado ao tentar entendê-lo à luz da época em que foi escrito. Quando a autora insiste em limitar o acesso à escola de artes dramáticas, que faz parte do seu projeto *Segundo teatro francês, teatro nacional, ou das mulheres*, somente a moças bem-educadas e honestas, ela está, com outras palavras, afirmando que se deve afastar as prostitutas daquele espaço. Em relação às normas de convivência, De Gouges enfatiza a importância de separar os homens das mulheres, para evitar competição. Seus cuidados visavam garantir que as jovens não sofressem com a misoginia na carreira teatral, pois ela mesma estava experienciando o boicote que as dramaturgas enfrentavam quando não pertenciam à nobreza e assumiam uma carreira no teatro. Ela escreveu: “Para manter a ordem [...] qualquer um que ameaçasse sua decência seria mandado embora dessa sociedade. As inspeções serão feitas com o maior rigor” (idem, ibidem). Esse aparente conservadorismo pode ser entendido como uma estratégia diplomática para conferir respeitabilidade ao projeto, uma vez que seu maior desafio enquanto mulher tenha sido ocupar um lugar no *métier* teatral.

1.3.8 O Teatro Revolucionário e o ativismo visual.

Sobre o teatro de Olympe de Gouges, retomo a classificação temática de Félix-Marcel Castan. A categoria “Teatro Revolucionário”[180], composta por peças escritas em 1792: *O prelado de outrora*[181], *A entrada de Dumouriez em Bruxelas*[182] e *Tirano destronado*[183], soma-se às já citadas: “O Dispositivo Teatral”, “Teatro Filosófico” e “Teatro de Intervenção”. A síntese dessas dramaturgias, intrinsecamente ligada à sua atividade jornalística, é reconhecida no enunciado da publicação póstuma de *O prelado*, em 1794, no qual o enredo é definido como um “fato público colocado em ação” (1993, p. 259, tradução minha). As outras duas obras tornaram-se públicas em 1793, ano da prisão e execução da dramaturga. Portanto, considero que essas peças configuram suas últimas dramaturgias; o que as sucede são os ensaios e projetos políticos distribuídos via mídias impressas que serão analisados no próximo capítulo.

---

[180] *Théâtre Révolutionnaire*.
[181] *Le Prélat d'autrefois*.
[182] *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les Vivandiers*.
[183] *La France salvée ou Le Tyran détrôné* (dramaturgia inacabada analisada no quarto capítulo).

Os cartazes e os panfletos eram plataformas de comunicação populares entre políticos e jornalistas de opinião. O formato de jornal mural, como o já citado *Journal général de France*, também servia para comunicar avisos institucionais. Nesse contexto, De Gouges escolheu disputar a atenção do público nos espaços mais acessíveis. Independentemente de ser ignorada, sua atuação nas ruas impactava diversas classes sociais, alcançando inclusive os cidadãos e cidadãs analfabetas via mediação de terceiros. Tais ações levantam o questionamento: a distribuição e a afixação desses materiais poderiam ser consideradas atividades performáticas ou ativismo visual? Dado que o texto também é imagem e pela forma com que essas ações interferiram no cotidiano de Paris, as manifestações político-jornalísticas de Olympe de Gouges apresentam-se como uma autêntica atuação artística.

Mesmo que a cultura visual seja um campo de pesquisa relativamente novo, ele investiga justamente a relação das imagens, seus suportes, sua aplicabilidade e seus significados profundos nos processos sociais. Por isso, estou considerando os textos de Olympe de Gouges também enquanto obras visuais, pois suas narrativas se movimentaram, restaurando o sentido das imagens contidas em suas propostas. A colonização do imaginário é uma estratégia para a manutenção dos sistemas de poder e opressão, em que o perigo iminente é a utilização do imaginário para a sustentação do controle, do domínio sobre o outro. Como é possível perceber no contexto histórico em que a artista viveu e, sobretudo, nos ataques contemporâneos às democracias com a manipulação da população através das mídias por meio de distorção de informações e notícias, ou *fake news*, entre outras técnicas. No entanto, em *Mostrar o ver*, W.J.T. Mitchell afirma que existe uma tendência reducionista sobre as imagens visuais, como se “a exposição de falsas imagens significasse uma vitória política” (2002, p. 13). As imagens podem nos conduzir a um estado sensível no qual o visível e o invisível estão permanentemente conectados, mediados pela percepção. As imagens não são somente aquilo que elas significam, pois, enquanto olhamos para uma imagem, ela nos olha de volta e nos interpela (Mitchell, 2002).

O ativismo visual consiste na necessidade de apresentar imagens que disputem a formação do imaginário coletivo, pois, como alerta Rosana Paulino[184], “as imagens operam e contribuem para a formação de uma ideia preconceituosa sobre determinados grupos”. Ela afirma: “somos ingênuos em relação ao poder das

[184] Rosana Paulino (1967) é artista visual, curadora, professora, pesquisadora autônoma e doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

imagens, não percebemos como elas acabam atrelando significados" (2019, n.p.)[185]. Com essa afirmação, a artista e pesquisadora contemporânea mostra como os sistemas de representação foram e ainda são manipulados pelo poder dominante, conforme interesses geopolíticos e econômicos. A construção do imaginário sobre o outro requer a desumanização dos corpos para justificar a colonização e a exploração, como ocorreu nos processos de escravidão e subalternização. Desse modo, o ativismo visual pode ser um instrumento agenciador de processos de resistência através das subjetividades. Esses ativismos, que muitas vezes são pequenos movimentos, podem impactar profundamente a sociedade.

A experiência de Olympe de Gouges nos mostra que um corpo feminino, principalmente o corpo fora da regra, é local de resistência (Romano, 2009)[186]. Nesse caso, sua atuação não se caracteriza pela dependência de um sistema de disputa ou tão pouco seria apenas um instinto natural competitivo e sim uma resposta às imposições tomadas para manutenção do poder patriarcal[187]. Ao lançar luz sobre os subalternizados, as mulheres, o proletariado, os escravizados e uma imensa população em situação de miséria como os desempregados, os idosos, as crianças e mulheres abandonadas, De Gouges demarcou essas categorias na sociedade e entrou na disputa pela formação do imaginário coletivo local, inicialmente, e sobretudo, ela disputou a atenção da opinião pública da sua época.

A ativista distribuía panfletos e afixava cartazes para promover debates que julgava fundamentais. Sua atuação muitas vezes foi interpretada como ambígua e provocativa, mas isso fazia parte da sua atividade, pois, como afirmou Charles Feitosa[188], "fazer filosofia é talvez conviver com a ambiguidade" (2023, informação

---

[185] Curso *Arte, ação e pensamento anticolonial: a presença do negro nas artes visuais no ocidente – o caso brasileiro*. Disponível em: <Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais - Aula com Rosana Paulino>. (Ver a partir de 4min40s).

[186] "Corpos "fora da regra" (o conceito é de Haraway), que enfrentam a economia de feminização sobrevivente na era da tecnologia da informação (como outras formas de constituição da cultura e da sociedade, também carregadas de ideologia) e reapropriam o projeto feminista do corpo como "um campo de batalha", relendo a frase entronizada pela obra de Barbara Kuger, *You Body is a Battleground*, nos anos 1790 (Romano, 2009, p. 172).

[187] Discordo de John R. Cole quando ele afirma: "Sua identidade como mulher patriota era perfeitamente compatível com uma concepção explicitamente patriarcal do Estado" (2011, p. 46, tradução minha). Retomarei essa discussão nas considerações finais desta tese. / "*Her identity as a patriotic woman was perfectly compatible with an explicitly patriarchal conception of the state*".

[188] Charles Feitosa é professor titular do Departamento de Filosofia (DEFIL) e atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO. É doutor em Filosofia pela Albert-Ludwigs Universität Freiburg (Alemanha). Em 2005, ganhou o Prêmio Jabuti com o livro *Explicando a Filosofia com Arte*.

verbal)[189]. Enquanto artista, mulher de letras e política, Olympe de Gouges engajou o próprio corpo para fazer arte e filosofia. Ela não renunciou a seus afetos e à sua imaginação para fazer política com seu corpo bandeira vulnerável e desejante, um corpo fértil de possibilidades e realizações (Feitosa, 2020).

Por isso, reafirmo meu argumento de que essas ações foram pensadas estrategicamente pela filósofa-política e dramaturga. De Gouges escreveu a sua *herstory* e trabalhou para inscrever seu nome na história, mesmo que o resultado de seu ativismo artístico fosse fatal para ela e o reconhecimento só viesse a se manifestar com o tempo, reverberando séculos depois. A autora parece ter consciência disso, como fica explícito na *Carta ao povo*. Ela diz: “Um dia, minhas confissões mostrarão ao público meu verdadeiro caráter, minha existência e delicadeza. Se a inveja semeou meu caminho com caluniadores extraordinariamente ferozes, então, um dia, a posteridade me achará ainda mais interessante” (2017, p. 128, tradução minha).

Olympe de Gouges estava certa. Embora sua obra teatral ainda não tenha sido amplamente difundida, ao menos no Brasil, ou minuciosamente estudada nos programas de pesquisa em artes cênicas, o interesse pela sua persona política protofeminista cresceu nas últimas décadas. Em 2021, a pesquisadora francesa Sophie Lucet publicou um artigo intitulado *Olympe de Gouges et la scène, ou Le “devenir théâtre” d’Olympe de Gouges (imaginaires théâtraux XIX-XXI)*, no qual elenca três peças que celebram De Gouges e foram escritas e encenadas entre 2008 e 2018. A primeira delas é a peça histórica *Terreur, Olympe de Gouges* da dramaturga Elsa Solal, de 2008. A montagem foi dirigida por Sylvie Pascaud e estreou em 2013 no *Théâtre du Lucernaire*, em Paris. As outras duas peças são *Olympe de Gouges, porteuse d’espoir, d’après les écrits d’Olympe de Gouges*, escrita em 2012 por Clarissa Palmer e Annie Vergne; e *J’ai rêvé la Révolution* de 2018, uma peça experimental de Catherine Anne, codirigida por Françoise Fouquet (Lucet, 2021).

Na terceira década do século XXI, temos dois exemplos notáveis de obras cênicas em homenagem a Olympe de Gouges[190]. O primeiro é o monólogo *Olympe*, escrito por Franck Salin para a atriz franco-caribenha Firmine Richard; a obra estreou em fevereiro de 2024 no *Théâtre* Olympe de Gouges, em Montauban, e participou do

[189] Informação verbal fornecida pelo Prof. Dr. Charles Feitosa, em 28 de setembro de 2023, na aula de Introdução à Filosofia do Curso de Pedagogia (CCH/UNIRIO).
[190] Os cartazes do monólogo *Olympe* e do filme *Olympe, une femme dans la Révolution* constam nos anexos desta tese (ver Figura 33, p.454 e Figura 34, p. 455).

Festival Off d'Avignon em julho do mesmo ano. O outro exemplo é o longa-metragem *Olympe, une femme dans la Révolution*, dirigido e estrelado por Julie Gayet, em parceria com Mathieu Busson, na direção e no roteiro. O telefilme histórico estreou em 3 de março de 2025 na emissora de televisão France 2. Além disso, Olympe de Gouges foi uma das homenageadas durante a abertura dos Jogos Olímpicos de Paris de 2024, em uma cena intitulada *Sororité*[191], que posteriormente se transformou em uma exposição conhecida como *Dix femmes en or*[192].

[191] Sororidade.

[192] *Dez mulheres de ouro*: Homenagem às ilustres Alice Guy (1873–1968), Alice Milliat (1884–1957), Christine de Pizan (1364–1430), Gisèle Halimi (1927–2020), Jeanne Barret (1740–1807), Louise Michel (1830–1905), Olympe de Gouges (1748–1793), Paulette Nardal (1896–1985), Simone de Beauvoir (1908–1986) e Simone Veil (1927–2017).

TESTAMENT
POLITIQUE
D'OLYMPE DE GOUGES.

PACTE NATIONAL,
PAR
M. OLIMPE DEGOUGES,
ADRESSÉ
A L'ASSEMBLÉE NATIONALE.

PRONOSTIC
SUR
MAXIMILIEN ROBESPIERRE,
PAR UN ANIMAL AMPHIBIE.

PORTRAIT EXACT DE CET ANIMAL.

LE CRI
DE L'INNOCENCE,
PAR
M. OLIMPE DEGOUGES.

OLYMPE DE GOUGES,
DÉFENSEUR OFFICIEUX
DE LOUIS CAPET.

CAPÍTULO 2 – O CORPO DA HISTÓRIA É A NARRATIVA.

> *Considero a opinião pública como uma criança mimada. Quanto mais se faz por ela, menos se obtém. Sempre ávida por novidades, ela desperdiça impiedosamente os personagens instrutivos que vós acabastes de colocar sob seus olhos para correr tolamente atrás do fantoche que a ociosidade ou a malícia agita diante dela.*
>
> Olympe de Gouges, 2017, p. 141.[1]

> *As mulheres […] estão constantemente sob a sujeição dos homens, ou às opiniões da humanidade, e nunca têm a permissão de se colocar acima dessas opiniões. [...] Formada para obedecer […], ela deve aprender rapidamente até mesmo a sofrer injustiças e suportar os insultos [...]. A conduta da mulher é subserviente à opinião pública, […] deve, por isso mesmo, estar sujeita à autoridade.*
>
> Rousseau apud Wollstonecraft, 2021, p. 114-119.

2.1 A mulher da República.

Os princípios mais caros à filosofia iluminista foram negligenciados ou articulados de forma paradoxal durante o processo de implementação da Primeira República na França. Entre eles, a noção dos direitos humanos, a garantia das liberdades individuais e dos direitos políticos, o direito à crítica e a liberdade de expressão. Como discutido anteriormente, a condição de submissão feminina na sociedade é uma das muitas contradições que ocorreram nesse período, um tipo de indiferença também presente na Revolução Americana de 1776[2]. Na França, todavia, a atuação das mulheres foi oportuna ao movimento revolucionário de 1789. Diante disso, faço duas perguntas iniciais a serem investigadas neste capítulo. A primeira delas é: em que medida os direitos e a cidadania das mulheres eram ou não defendidos pelos intelectuais e políticos da época?

---

[1] *Os fantasmas da opinião pública* (*Les Fantômes de l'opinion publique*). Tradução minha.

[2] A Revolução Americana (1765–1783) teve início por volta de 1765, com conflitos ocasionados por imposições de leis e impostos, como a Lei do Açúcar, a Lei do Selo e a Lei do Chá; mas foi em 4 de julho de 1776 que o processo de separação se consolidou com a promulgação da Declaração de Independência, que só foi reconhecida pela Inglaterra em 1783 por meio do Tratado de Paris.

2.1.1 Voltaire e Ninon de Lenclos, Rousseau e Wollstonecraft.

Entre os filósofos mais importantes e precursores do Iluminismo estão Voltaire[3] e Jean-Jacques Rousseau[4]. Mas, aqui, não me interessa nem seria possível discutir em sua totalidade a obra dos respectivos autores do *Tratado sobre a tolerância* e *O contrato social*. Antes, gostaria de entender a posição de ambos sobre a cidadania e os direitos das mulheres.

A teórica contemporânea Florence Lotterie discute a questão da emancipação feminina no pensamento de Voltaire. No livro *Le genre des Lumières*, ela interroga: "Voltaire é feminista?" (2013, p. 100, tradução minha)[5]. Para responder a essa pergunta, a pesquisadora sublinha a relação do filósofo com a proeminente *salonnière* libertina, epicurista e protofeminista Ninon de Lenclos, uma vez que ela lhe deixou parte da herança para que ele investisse nos estudos e na atividade intelectual. Em um subcapítulo intitulado *A vingança de Ninon*, Lotterie sustenta que a memória de Lenclos sobreviveu em Voltaire e afirma que o legado da famosa cortesã é "símbolo de uma mulher que assumiu o 'masculino' da filosofia sem deixar de ser mulher e deliciosamente feminina" (idem, p. 22, tradução minha)[6]. Nessa sentença, a autora possivelmente está sugerindo que, naquela época, a filosofia era considerada uma atribuição restrita aos homens. Ela reitera:

> Voltaire defende as mulheres porque, segundo ele, elas não têm de ser prisioneiras das obrigações de seu sexo, as quais são representações perigosas para a própria causa filosófica. Trata-se, sobretudo, de uma questão de posteridade e justiça à memória e, nesse caso, isso passa pela inscrição da mulher real do Iluminismo na rede de imagens construídas pela cultura em torno de uma figura problemática e programática, a de Ninon de Lenclos, que encarna a possibilidade de uma filósofa que se tornou um filósofo por meio de um pensamento verdadeiramente "masculino". [...] Em 1751, ele escreveu: "Sua filosofia era verdadeira, firme, invariável, acima de preconceitos e futilidades". [...] Além das *Lettres sur Mademoiselle de Lenclos*, Voltaire também publicou, em 1750, um *Dialogue entre Madame de Maintenon et Mademoiselle de Lenclos*, no qual contrastava a antiga cortesã transformada em devota e dama da corte com a franqueza e a liberdade de uma mulher que não negava sua condição nem suas ideias (Lotterie, 2013, p. 111-112, tradução minha).[7]

---

[3] François-Marie Arouet (1694–1778), ou Voltaire, foi um filósofo francês nascido em Paris.
[4] Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), filósofo suíço nascido em Genebra e radicado na França.
[5] "*Voltaire féministe?*".
[6] "[…] *symbole d'une femme qui aurait su prendre sur elle le 'masculin' de la philosophie sans cesser d'être femme et délicieusement femme"* (Lotterie, 2013, p. 22).
[7] *"Il les défend pour autant qu'elles n'ont pas, selon lui, à être prisonnières d'obligations de leur sexe qui ne sont que des représentations, au reste dangereuses pour la cause philosophique elle-même. C'est d'abord une question de postérité et de juste mémoire et, ici, elle va passer par l'inscription de la femme*

Apesar das controvérsias, foram as relações e os retratos que Voltaire fez de mulheres históricas como Ninon de Lenclos e Émilie du Châtelet[8] que o levaram a ser considerado um aliado, e não a defesa da igualdade política de gênero. Todavia, no artigo *Feminism and the Enlightenment*, Susanne Lettow escreve: “Intelectuais como Voltaire afirmaram que a civilização e a polidez se manifestam na igualdade de gênero” (2017, p. 96, tradução minha)[9]. Em contraponto, no texto *Mulheres, sujeitai-vos aos vossos maridos* de 1764, traduzido por Rodrigo Brandão e publicado na revista *Cadernos de Ética e Filosofia Política* da USP, Voltaire faz um paralelo entre a figura do marido e uma divindade religiosa, alvo central de sua crítica. Na apresentação dessa versão em português, o tradutor pondera que o suposto feminismo presente em alguns textos do filósofo é limitado, pois ele não teria interesse na causa das mulheres, mas sim em outras questões políticas. Brandão afirma:

> Os textos de Voltaire sobre as mulheres são controversos e confusos, fazem o leitor oscilar entre compreender a condição inferior da mulher na sociedade como um abuso de uma diferença natural e aceitar que o papel da mulher na sociedade se justifica por meio da própria condição física feminina (2005, p. 142-143).

A crítica da protofeminista e filósofa inglesa Mary Wollstonecraft é a melhor maneira de inaugurar esta discussão a respeito da posição de Rousseau. À semelhança do que ocorre na obra de Voltaire e de outros iluministas, as diferenças biológicas também são usadas como argumento para estabelecer a superioridade do homem no pensamento deste filósofo, porém, ao menos nessa questão, ele é ainda mais radical e explícito. Nas palavras da autora:

> Ele passa a provar que a mulher deve ser fraca e passiva, porque tem menos força física que o homem; e, portanto, infere que ela foi formada para agradar e estar sujeita a ele; e que é seu dever tornar-se agradável ao seu mestre, sendo esse o grande fim da sua existência (Wollstonecraft, 2021, p. 107-108).

---

réelle des Lumières dans le réseau des images construites par la culture autour d'un type à la fois problématique et programmatique, celui de Ninon de Lenclos qui incarne la possibilité d'une philosophe devenue un philosophe par une pensée vraiment ‘mâle’. […] il écrit en 1751 dans Sur Mademoiselle de Lenclos ‘Sa philosophie était véritable, ferme, invariable, au-dessus des préjugés et des vaines recherches’. […] Outre les Lettres sur Mademoiselle de Lenclos, Voltaire publie aussi en 1750 un Dialogue entre Madame de Maintenon et Mademoiselle de Lenclos, où il oppose à l'ancienne courtisane devenue dévote et femme de cour la franchise et la liberté de celle qui ne renie rien, ni de sa condition, ni de ses idées”.

[8] Émilie du Châtelet (1706–1749) foi uma matemática, física e filósofa francesa nascida em Paris, que se destacou por traduzir a obra *Principia Mathematica* de Isaac Newton. Em 1733, conheceu Voltaire, com quem estabeleceu uma relação intelectual e afetiva que se estendeu por quase dezesseis anos, findando apenas com o falecimento dela.

[9] “*Intellectuals such as Voltaire or Buffon claimed that civilization and politeness manifest themselves in gender equality*”.

No capítulo intitulado *Censura a alguns dos escritores que têm tornado as mulheres objeto de piedade, beirando o desprezo*, do famoso livro *Reivindicação dos direitos das mulheres*[10], de 1791-1792, Wollstonecraft cita passagens da obra do filósofo para tecer comentários e reflexões sobre o discurso sexista. Ela diz, com muito sarcasmo: "Todos os erros do pensamento de Rousseau surgiram da sensibilidade, e as mulheres estão sempre prontas para perdoar a sensibilidade a seus encantos". Faço um adendo, pois essa crítica poderia ser feita a Olympe de Gouges, uma vez que ela se considerava rousseauniana, embora Clarissa Palmer afirme: "De Gouges admirava Rousseau, foi influenciada por ele, mas nunca foi cega à sua misoginia" (s.d., p. 1, tradução minha)[11]. Esse argumento também é defendido por Sandrine Bergès[12]; no entanto, não encontrei citações ou críticas diretas de Olympe de Gouges ao filósofo. Por isso, entendo que sua resposta às questões da discriminação contra as mulheres se apresenta na prática de sua atividade artístico-filosófica e política.

Retomo a análise de Wollstonecraft sobre Rousseau, demonstrando a dinâmica na qual a autora cita e comenta algumas passagens contidas na obra do filósofo. Inclusive, ela faz questão de afirmar que dispõe desses recortes na íntegra para não suspeitarem que esteja distorcendo suas palavras. Enquanto ele diz: "A mulher e o

---

[10] A saber, o título original em inglês é *Vindication of the Rights of Woman*. No contexto brasileiro, a escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta publicou, em 1832, um livro intitulado Direito das Mulheres e a Injustiça dos Homens (Augusta, 2020). Como explica Constância Lima Duarte: "Quando a esmagadora maioria das brasileiras vivia espartilhada em estereótipos antinaturais, sem qualquer direito que não fosse o de ceder à vontade masculina, Nísia Floresta publicou seu primeiro e mais conhecido livro: Direitos das mulheres e a injustiça dos homens. Na capa trazia importantes informações: a obra era atribuída a 'Mistriss Godwin' (nome de casada de Mary Wollstonecraft), havia sido traduzida 'livremente do francês para o português' […], e era dedicada às mulheres e aos acadêmicos brasileiros" (Duarte, 2020, p. 12).

[11] "De Gouges admired Rousseau, was influenced by him, but was never blind to his misogynistic moments". Disponível em: <ia-action-heroique.pdf>.

[12] Sandrine Bergès investiga a influência de Rousseau no trabalho de Olympe de Gouges em um artigo intitulado *Olympe de Gouges Versus Rousseau: Happiness, Primitive Societies, and the Theater*. Ela escreve: "Como muitos de seus contemporâneos, Gouges era uma grande admiradora de Rousseau. E, como muitos deles, ela não se limitou a abraçar suas opiniões e reciclá-las, mas se envolveu com elas e observou quando sua misoginia o levou a desenvolver argumentos tendenciosos. Em particular, Gouges faz pela teoria do estado de natureza e pelo papel das artes cênicas no progresso humano o que Wollstonecraft fez pela educação das mulheres. O argumento de Rousseau de que as sociedades humanas primitivas devem ser violentas deriva, pelo menos em parte, do fato de ele não levar em consideração as mulheres (e as famílias). Sua visão totalmente negativa do lugar do teatro no progresso humano se deve principalmente aos seus preconceitos contra as atrizes". (2018, p. 435-436, tradução minha) / "*Like many of her contemporaries, Gouges was a great admirer of Rousseau. And like many of them, she did not simply embrace his views and recycle them, but engaged with them and noted when his misogyny led him to develop lopsided arguments. In particular, Gouges does for state of nature theory and the role of theatrical arts in human progress what Wollstonecraft did for the education of women. Rousseau's argument that primitive human societies must be violent is derived at least in part from his not taking women (and families) into account. His wholly negative view of the place of the theater in human progress is mostly due to his prejudices against women actors*".

homem foram feitos um para o outro; mas sua dependência mútua não é a mesma. Os homens dependem das mulheres apenas por causa dos seus desejos; as mulheres dos homens, [...] por suas necessidades" (Rousseau apud Wollstonecraft, 2021, p. 109), a autora, por sua vez, considera: "Quando deveria ter raciocinado, ele ficou apaixonado e a reflexão inflamou sua imaginação, em vez de iluminar seus pensamentos" (2021, p. 124).

Dentre os absurdos citados por Wollstonecraft, Rousseau defende que a educação das mulheres deve ser relativa aos homens e, ao mesmo tempo, diferente da deles. Enquanto eles aprendem a ler, escrever e desenvolver seu físico e seu poder, as mulheres devem aprender a costurar e a cuidar da sua beleza, pois, segundo o filósofo, esse atributo seria mais necessário para elas. Diz ainda que as mulheres devem ser submetidas a restrições desde a infância e não devem querer se livrar delas, para não sofrerem e estarem mais aptas a serem submetidas à vontade de outros. Em contraposição, a filósofa não renuncia ao direito de produzir pensamento, dizendo: "Posso ter a permissão de duvidar se a mulher foi criada para o homem" (idem, p. 109) e, além disso, ela convoca suas contemporâneas a se erguerem diante dos preconceitos.

Para refletir sobre a consolidação das narrativas que fomentaram os conceitos de direita e esquerda na história da filosofia política, continuo a discussão sobre as estratégias de atuação de Rousseau e Voltaire. O historiador cultural norte-americano Robert Darnton afirma que, apesar de trocarem correspondências, eles mantiveram uma relação nada amigável, e seus pensamentos antagonistas se devem às suas diferentes origens sociais. Enquanto o plano de ação de Voltaire era atacar as injustiças de cima para baixo através das elites, Rousseau trabalhava em um sentido oposto e desenvolveu sua filosofia a partir das bases populares (Darnton, 2018). Com isso, não estou querendo definir o espectro político desses filósofos, mas, talvez, a diferença entre essas duas formas de atuação represente o *modus operandi* dos grupos e subgrupos políticos da época. A posição social e de classe contribuiu para fomentar a divisão entre os partidos, formados por políticos girondinos e jacobinos, aristocratas e burgueses, respectivamente.

2.1.2 Os girondinos, as disputas políticas e as mulheres.

Na política contemporânea, os progressistas e os conservadores podem ser reconhecidos pelas pautas que defendem. Porém, é assustador pensar que, mais de duzentos anos após a Revolução Francesa, algumas narrativas continuam as mesmas e a luta das mulheres por direitos e pelo próprio corpo ainda se assemelha à do passado. Exemplo disso é a ascensão da extrema direita no mundo e a utilização das pautas de costumes, operadas para influenciar e manipular a população através da religião e das paixões ideológicas. Sua estratégia tem sido atacar os direitos das minorias e, sobretudo, os poucos direitos reprodutivos já conquistados. Entretanto, no século XVIII, as linhas que poderiam definir quem eram os progressistas e quem eram os conservadores estavam um pouco mais borradas.

Logo, volto às questões específicas das revolucionárias. Talvez a sucessiva negação de seus direitos tenha sido combustível para o surgimento de um movimento protofeminista ativo ao longo da Revolução, mas que aparentemente perdeu força após o regime do Terror jacobino. Então, levanto a segunda pergunta: seriam os girondinos mais favoráveis à emancipação feminina?

Na biografia *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle,* Olivier Blanc sugere que os jacobinos demarcaram sua posição contrária à inclusão da cidadania das mulheres durante as constituintes, pois abominavam a ideia de elas ocuparem lugares na política. Como especialista na Revolução Francesa, o autor tem autoridade e afirmou que o pós-revolução imediato "marca o início do período em que as francesas recuaram e foram afastadas da sociedade civil e política durante mais de um século e meio" (2003, p. 20, tradução minha)[13].

O período que compreende os anos pré-revolução e principalmente o pós-revolução foi tão brutal quanto o terror da carnificina entre 1792 e 1793. Foi uma época extremamente violenta no que diz respeito à instrumentalização dos corpos das mulheres e, ao mesmo tempo, existia o controle sobre as identidades. Conforme visto no primeiro capítulo, com exceção das comerciantes, que serviam de termômetro popular para os monarcas desde Louis XIV, quase nenhuma mulher podia exercer função política nem podia subir à tribuna nas assembleias. O conjunto das leis, aliado à incapacidade jurídica e à autoridade marital (*autorité maritale*), proibia-as de se

[13] "*Marque l'ouverture de la période de recul et d'effacement des Françaises dans la société civile et politique pendant plus d'un siècle et demi*".

expressarem sem a autorização dos seus maridos. Ou seja, elas não tinham autonomia para publicar livros, panfletos ou cartazes em seu próprio nome, a menos que fossem solteiras maiores de idade (*fille majeure)* ou viúvas. Entretanto, no livro *Sophie de Grouchy's Letters on Sympathy*, os editores Sandrine Bergès e Eric Schliesser apresentam alguns dados que comprovam o crescimento da produção intelectual feminina na época:

> Os anos revolucionários assistiram a um aumento maciço das publicações de mulheres na França. Entre 1789 e 1800, foram publicadas 329 obras escritas por mulheres. Nas três décadas anteriores, os números variavam entre 55 e 78. E entre 1811 e 1821, diminuíram para 299 (presumivelmente porque muitas das escritoras dos anos revolucionários haviam sido guilhotinadas). Carla Hesse, a quem pertencem esses números, refere que na Inglaterra, embora tenha havido um aumento regular de mulheres na imprensa, não foi tão dramático como na França. Entre 1780 e 1789, foram publicadas 166 mulheres e, na década seguinte, 191. As escritoras inglesas foram, até certo ponto, encorajadas pela Revolução, especialmente se eram pensadoras republicanas – como, por exemplo, Wollstonecraft, Barbauld e Macaulay (2019, p. 18, tradução minha).[14]

Com a ascensão do pensamento iluminista desde o século XVII, tornou-se cada vez mais difícil abafar o clamor popular e invisibilizar a atuação política das mulheres. Talvez no momento mais crucial, quando eram a única alternativa para engrossar o coro revolucionário, sua força foi acionada e elas saíram às ruas em marcha. Além do impacto das manifestações públicas e das várias quebras de tradições, a exemplo da atuação de Olympe de Gouges, esse período também produziu literaturas que fizeram a luta das mulheres por direitos e cidadania transcender as barreiras do tempo e continuar a reverberar séculos depois. Como observa Blanc:

> Foi no espaço de um ano que apareceram os manifestos feministas de Condorcet, em julho de 1790, seguidos pelos de Olympe de Gouges, em setembro de 1791. O ano de 1790 foi também um marco no pensamento feminista moderno, com Théodore Von Hippel a publicar o seu ensaio *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, na Alemanha, e Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, o equivalente inglês da Declaração de Olympe de Gouges,

[14] "*The revolutionary years saw a massive increase in publications by women in France. Between 1789 and 1800, there were a total of 329 publications written by women. In the previous three decades, the numbers ranged between 55 and 78. And between 1811 and 1821, it decreased to 299 (presumably because many of the writers of the revolutionary years had been guillotined).12 Carla Hesse, whose figures these are, reports that in England, while there was a regular increase of women in print, it was not as dramatic as in France. Between 1780 and 1789, 166 women were published, and the following decade, it was 191.13 English women writers were to some extent encouraged by the Revolution, especially if they were republican thinkers — as, for example, were Wollstonecraft, Barbauld, and Macaulay*".

> publicado sob o título *Vindication of the Rights of Woman*, traduzido para o francês em 1792 (2003, p.30, tradução minha)[15].

Ao longo da transição do sistema monarquista para o republicano, o filósofo iluminista e deputado mais conhecido por defender os direitos das mulheres foi Nicolas de Caritat, o marquês de Condorcet, um enciclopedista, matemático, professor e político do partido girondino. Com o manifesto *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, publicado no *Journal de la société* em 3 de julho de 1790, ele fez a defesa pública da inclusão do direito à cidadania das mulheres nas discussões da Assembleia. A ocupação desse importante espaço de debate gerou a inquietação daqueles que não eram favoráveis à emancipação e estavam preocupados com o poder de articulação feminina. Essa força foi expressa durante os movimentos públicos e privados, como as marchas de rua das comerciantes da baixa burguesia, a atuação das *salonnières* da classe aristocrata e a participação das mulheres nos círculos intelectuais. Contudo, as mulheres não tinham voz na Assembleia Nacional Constituinte, formada em meados de 1789; consequentemente, não tiveram seus direitos assegurados na primeira Constituição da França, aprovada em 3 de setembro de 1791. Ao constatar essa tendência, Condorcet se posiciona e declara:

> As mulheres têm os mesmos direitos que os homens; logo, elas devem poder usufruir das mesmas facilidades para obter as mesmas luzes, pois só estas podem lhes proporcionar os meios de exercer realmente esses direitos com a mesma independência e a mesma amplitude (Condorcet apud Perrot, 2007, p. 24).

2.1.3 A luz do fogo em Platão e a filosofia iluminista.

Para melhor compreender o pensamento iluminista, faz-se necessário considerar e reforçar a importância dessa fala de Condorcet quando relaciona o direito à cidadania ao direito à educação: a possibilidade de as mulheres obterem “as mesmas luzes” para poderem exercer “os mesmos direitos com a mesma

---

[15] “*C’est à une année d’intervalle que parurent les manifestes féministes de Condorcet, en juillet 1790, puis d’Olympe de Gouges en septembre 1791. L’année 1790 fut d’ailleurs une grande date de la pensée féministe moderne puisque Théodore von Hippel publia cette année-là en Allemagne son essai Sur l’amélioration du sort de la femme au point de vue du droit de cité et Mary Wollstonecraft, en Angleterre, l’équivalent anglais de la Déclaration d’Olympe de Gouges, parue sous le titre de Vindication of the Rights of Women (sic) (‘Défense des droits des femmes’), ouvrage qui fut traduit en français dès l’année 1792*”.

independência e amplitude". Desde Platão[16], as luzes aparecem na história da filosofia como uma alegoria para o conhecimento. Portanto, é fundamental analisar a ideia de esclarecimento e perceber a metafísica da luz, os esquemas de oposição entre a luz e a escuridão e suas relações simbólicas.

Em *A República*, Platão coloca a educação e a busca pelo conhecimento em contraposição à ignorância e compara a ação de aprender com uma imagem que simboliza a luz e as sombras do conhecimento. Um esquema que também está relacionado à oposição binária entre o encarceramento e a liberdade. Para isso, ele constrói a narrativa clássica *A alegoria da caverna*. Platão constitui um texto dialógico e metalinguístico, no qual seus personagens imaginam uma caverna e transportam o leitor para esse lugar escuro onde outros homens estão acorrentados. A única luz que chega até essa obscuridade vem das labaredas de uma fogueira. O fogo reaparece como na tragédia *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, porém, em Platão, ele não significa o conhecimento ou a liberdade, mas sim a ignorância e a prisão, pois aqueles homens não conseguiam imaginar nada para além dos limites impostos pelas suas correntes e só saíram dessa situação porque foram obrigados. O filósofo, narrador e personagem Sócrates questiona:

> Se alguém o arrastasse dali à força para cima através do caminho acidentado e abrupto, e não o deixasse escapar até que o tivesse arrastado até a luz do sol, não se sentiria ele atormentado e irado por ser tratado desse modo? E quando mergulhado na luz, seus olhos invadidos pelos raios do sol, não ficaria incapacitado para ver uma só daquelas coisas que agora se diz ser reais? (Platão, 2015, p. 12).

O uso da força tem aí uma função dupla, visto que um poder, do qual não se sabe a origem, conseguiu manter aqueles homens domesticados por tanto tempo. Da mesma forma, outro impulso incontrolável os obrigou a sair daquela realidade distorcida pelas labaredas e limitada pelas paredes da caverna. O filósofo traz ainda a noção da experiência como fonte de conhecimento. Em contrapartida, quanto mais alguém ou um grupo de pessoas é tolhido, quanto mais se conforma com essa situação, menos possibilidades terá para se libertar e mais demorado e difícil será o percurso formativo. Essas pessoas podem desenvolver um tipo de resistência à mudança e entrar em um estado de conformidade. Entretanto, Platão sugere que "o poder do aprendizado está presente na alma de todos e [...] o instrumento do

[16] Platão ou Arístocles (427–348/347 a.C) nasceu em Atenas ou na ilha de Egina, na Grécia, e foi um dos maiores filósofos clássicos da Antiguidade (Tannery, s.d.).

aprendizado de cada um é como um olho que não é capaz de ser girado da escuridão para a luz sem que se gire o corpo inteiro" (2015, p. 18).

2.1.4 A luz fraca em Didi-Huberman e o escuro em Agamben.

Assim como *A alegoria da caverna*, o Iluminismo já foi excessivamente analisado por pensadores de várias áreas do conhecimento sem que, por isso, se dê seu esgotamento. Logo, é preciso localizá-lo em seu período histórico, social e político e confrontar as narrativas que estão sob a luz com aquelas que permanecem nas sombras. Faz-se necessário analisar a história sem perder a noção da existência de uma experiência coletiva acumulada de geração em geração e considerar que existem muitas formas de percepção e posições distintas. Talvez, a partir dessa consciência, seja possível realizar a ação de "girar o corpo inteiro" ao tecer esta relação que vem sendo construída entre a história que está sendo contada, "a força do passado" (Didi-Huberman, 2011, p. 34) e a urgência do presente. Então, sem me afastar do passado, mantenho meu olhar naquilo que é contemporâneo e convido a leitora e o leitor a fazerem o mesmo de forma crítica e autônoma. Para dialogar com a filosofia clássica e iluminista, trarei conceitos de dois importantes filósofos contemporâneos. Eles podem acrescentar diferentes noções sobre a ontologia da luz como sinônimo de conhecimento e a epistemologia dessa construção.

O primeiro deles, já introduzido, é o historiador de arte francês Georges Didi-Huberman[17] que nos mostra a importância da luz pequena ou "fraca", como são as luzes naturais dos vaga-lumes, em oposição à luz dos holofotes ou projetores. Essa luz feroz consegue produzir um estado de vigilância, possibilitando, por exemplo, o cerceamento do pensamento crítico ou a interferência na produção artística. Para esse filósofo, a luz massificante da máquina está presente nos tempos mais sombrios do terror e nos muito iluminados da tirania. No entanto, por maiores que sejam esses holofotes, eles não conseguem iluminar agressivamente todo o território. Mesmo que pudessem se movimentar de um canto para outro, eles teriam limites preestabelecidos de alcance. Daí a importância da luz fraca quando se está em meio à escuridão: ela pode servir de guia para quem a possui e, por consequência, também impactar aqueles que querem se locomover por entre as sombras.

---

[17] Georges Didi-Huberman (1953) é um filósofo, historiador e crítico de arte francês nascido em Saint-Étienne; é professor e pesquisador na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.

Quando essas imagens presentes no ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes* são associadas ao advento da Revolução Francesa, pode-se compreender melhor como se deu a atuação de Olympe de Gouges e as contradições para as quais chamei atenção no início deste capítulo. Apesar de a Revolução ter sido um movimento transformador do ponto de vista político e sociocultural, para que fosse concretizada, precisou manter as luzes dos holofotes ou projetores direcionadas sobre o povo. Como em Platão, ao serem mergulhados nessa luz avassaladora, a população não conseguiu perceber ou simplesmente aceitou o terror, e o ódio tomou conta da situação. Ao mesmo tempo, aqueles que se desviaram dessa grande luz tiveram apenas uma escolha a fazer: ou se renderam e se calaram ou foram exterminados. Daí surge o problema do qual fala Didi-Huberman: “os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores [...]. A imagem dos vaga-lumes é toda uma realidade de um povo que [...] está prestes a desaparecer” (2011, p. 30-34).

O que me interessa aqui é levantar algumas questões que me ajudarão a contar a *herstory* de Olympe de Gouges e, de uma forma mais ampla, a partir dela, contar sobre a luta das mulheres por liberdade e direitos em seu tempo histórico. Não esquecendo a sua práxis duplamente estabelecida como artista atuante no teatro e ativista nas ruas e assembleias. De Gouges decidiu não se calar; ao passo que o terror ia avançando, ela também avançava.

Em seus primeiros momentos no poder, os jacobinos, líderes da Primeira República francesa, proclamada em 21 de setembro de 1792, não admitiram a existência de uma oposição ao seu governo, de modo que não havia espaço para as divergências, assim como na monarquia absolutista. Mesmo que fossem republicanos, aqueles que tivessem críticas à condução do governo seriam considerados inimigos. Por isso, pergunto: de que vale uma revolução, uma república, que não admite a coexistência das diferenças? Essa foi a crítica de Olympe de Gouges e, por essa razão, em muitos momentos sua posição pareceu ambígua, sua postura confusa; ora se assumia republicana, ora se afirmava favorável a uma monarquia constitucional em detrimento do massacre e, muitas vezes, de forma estratégica, defendeu a moderação. Talvez ela estivesse apenas tentando ler e interpretar os acontecimentos do seu tempo em meio ao caos.

O segundo filósofo com quem aspiro tecer um diálogo é o italiano Giorgio Agamben[18]. Ele também subverte a semiótica da luz como mero sinônimo para o conhecimento e vai além no ensaio intitulado *O que é o contemporâneo?* Essa subversão se dá justamente através da percepção daquilo que não está tão à vista, ou que não é facilmente apreensível, o que, no meu entendimento e para esta pesquisa, poderia ser aquilo que se esconde nas entrelinhas das narrativas. É a partir da discussão tecida pelo filósofo, no que se refere a "tomar posição em relação ao presente" e ser "capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (Agamben, 2009, p. 58-63), que investigo a atuação de Olympe de Gouges na sua época, ou, como escreveu o autor, no seu século, no seu tempo de vida. Tempo que também se configura como um tempo histórico coletivo, um tempo fraturado. Nesse caso, pergunto: se De Gouges estava posicionada em um ponto da fratura do seu tempo, em que medida ela poderia ser considerada uma mulher de letras contemporânea? Mas o que significa ser contemporâneo para Agamben? Ele explica:

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. Mas, o que significa "ver as trevas", "perceber o escuro"? [...] O escuro não é um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como uma não visão. [...] Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivale a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. [...] Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. [...] Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo (idem, p. 62-65).

Defronte das sombras de um século iluminado pelos holofotes de um movimento social que visava à transformação profunda do sistema político e da cultura, acompanhado por instrumentos de comunicação igualmente revolucionários, Olympe de Gouges decidiu ser pontual num compromisso ao qual ela poderia apenas

[18] Giorgio Agamben (1942) nasceu em Roma, na Itália. Ele é um filósofo da estética e teoria política da contemporaneidade. Foi professor em várias universidades como a *Università Iuav di Venezia*.

faltar. Com essa atitude, a dramaturga se colocou em perigo, ou, como disse o filósofo italiano, arriscou pagar a sua contemporaneidade com a vida (Agamben, 2009).

2.1.5 A maioridade em Kant e a subversão de Olympe de Gouges.

Para entender o Iluminismo como um movimento geopolítico, retorno ao passado com o pensamento do filósofo alemão Immanuel Kant[19]. Ele apresenta outra perspectiva sobre a necessidade da difusão do conhecimento e da liberdade de expressão com o importante ensaio intitulado *Resposta à pergunta: o que é esclarecimento*?, de 1783, no qual a autonomia e a emancipação são os temas centrais. Para sua filosofia, toda pessoa que não pode responder por si mesma ainda não atingiu a maioridade e, por isso, pode ser considerada "de menor". Ele explica: "A minoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro" (1985, p. 100). Ao tratar desse conceito, o autor não está se referindo à condição feminina, mas sim àquele sujeito que não consegue formular suas próprias questões. Todavia, segundo Rafaela Weber Mallmann, o filósofo excluía as mulheres do campo da razão. Ela afirma: "Os estudos de Kant refletem e reforçam o pensamento da mulher como frágil, emocional e que necessita ser tutorada pelo marido, pois sua menoridade não permite que aja por si mesma utilizando a razão" (2021, p. 3). No entanto, a noção de minoridade e maioridade poderia ser mobilizada para questionar a vulnerabilidade sociopolítica das mulheres no século XVIII, desde que se assuma a ideia de igualdade entre os seres humanos, independentemente de gênero, raça ou classe social. A partir desse texto, passamos a pensar questões sobre o surgimento e a emergência do indivíduo na modernidade, o uso público e privado da razão, a racionalidade e o pensamento crítico.

Nesse sentido, o discurso de Olympe de Gouges, no décimo artigo da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, dialoga indiretamente[20] com as

---

[19] Immanuel Kant (1724–1804) nasceu em Königsberg, uma antiga cidade da Prússia Oriental (atualmente Kaliningrado, na Rússia), território localizado entre a Polônia, a Lituânia e o mar Báltico. Kant é um dos principais nomes da filosofia moderna, do Iluminismo e da epistemologia (teoria do conhecimento), por associar o racionalismo ao empirismo.

[20] Olympe de Gouges (1748–1793) e Immanuel Kant (1724–1804) foram contemporâneos um do outro, contudo, não encontrei indícios de que eles tenham se conhecido. Portanto, reitero que não estou afirmando a existência de um diálogo direto, uma vez que não é possível dizer, ao menos, se De Gouges teve acesso à obra de Kant. A saber, o texto em questão foi publicado em uma revista mensal chamada *Berlinische Monatsschrift*, que era editada em Berlim e circulava na Prússia. Por outro lado, uma característica dessa época era justamente a circulação livre das ideias por meio do diálogo, ultrapassando contextos sociais, culturais e idiomas diferentes.

premissas de Kant ao refletir a condição das mulheres na sociedade francesa de seu tempo. Ela pondera: “ninguém deveria ser incomodado por suas opiniões, a mulher tem o direito de subir ao cadafalso; ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna, desde que as suas manifestações não perturbem a ordem pública estabelecida pela lei” (De Gouges, 1986, p. 99, tradução minha)[21]. Consequentemente, se a mulher poderia ser punida, ela também deveria ter seus direitos e cidadania assegurados pela lei; mas, se a mulher está sujeita ao homem, ao marido, sua tutela pertence a esse outro do qual fala o filósofo em seu texto sobre o esclarecimento.

Pela lógica da supressão dos direitos, oficializada pela Assembleia Nacional Constituinte, as mulheres não poderiam formular suas próprias questões, ter suas próprias opiniões e se expressar publicamente, pois não tinham direitos políticos. Por isso, a participação feminina na construção do pensamento iluminista se deu, em larga medida, por vias transversas. Isso quer dizer que nem todas as atuantes no movimento protofeminista da época eram como Olympe de Gouges; muitas delas atuaram com discrição e, estrategicamente, às escondidas. Suzanne Lettow explica:

> As contribuições das mulheres para o discurso do Iluminismo assumiram muitas formas diferentes, principalmente a escrita de cartas e a administração de “salões”. Para entender completamente como as contribuições intelectuais das mulheres ajudaram a moldar o discurso do Iluminismo, é importante notar que no século XVIII não existiam fronteiras claras entre ciência, literatura, filosofia, redação de cartas, jornalismo etc., e que a invenção de novas práticas intelectuais foi uma grande preocupação para os pensadores do Iluminismo. Na verdade, avaliar o impacto filosófico das mulheres e do pensamento feminista exige que se desafie uma noção estreita, disciplinar e anacrônica de filosofia e endosse uma compreensão mais ampla da atividade filosófica. [...] Os debates eram livremente conectados por meio da circulação transnacional de ideias, livros e pessoas, de modo que existem semelhanças e diferenças entre os múltiplos iluminismos. Na França, a instituição dos salões floresceu na segunda metade do século XVIII e tornou-se a instituição paradigmática do Iluminismo. Ele “sustentava tanto a troca recíproca quanto o princípio de governança, substituindo um rei masculino por uma *salonnière* feminina como governante de seu discurso” [...]. Guiado por mulheres como Marie-Thérèse Geoffrin, Anne-Catherine de Ligniville Helvétius, Julie de Lespinasse e Suzanne Necker, o salão constituía uma “sociabilidade de gênero misto” [...]. Nesse contexto, o significado social de “feminilidade” e das relações de gênero tornaram-se questões importantes do debate filosófico (2017, p. 96, tradução minha).[22]

---

[21] “*La femme a le droit de monter sur l’échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune*”.

[22] “*Women’s contributions to the discourse of Enlightenment took many different forms, most prominently letter writing and the management of “salons.” In order to fully grasp how women’s intellectual contributions helped to shape Enlightenment discourse, it is important to note that in the eighteenth century no clear boundaries existed between science, literature, philosophy, letter writing, journalism, etc, and that the invention of new intellectual practices was a major concern for Enlightenment thinkers. In fact, assessing the philosophical impact of women and feminist thought*

2.1.6 As *salonnières*, os aliados e a política.

Desde o século XVII, os salões se constituíram como uma tendência na vida social francesa. Eram espaços para a fruição do pensamento filosófico, científico, político e artístico, uma prática que se intensificou, justamente, a partir dos círculos intelectuais iluministas, onde as mulheres desempenhavam um papel fundamental. As anfitriãs desses salões eram nobres ou da alta burguesia que abriam suas casas, ofereciam comidas, bebidas, provocavam e definiam as regras para o debate de ideias que acontecia naqueles espaços (Black, 2019). Em uma sociedade liderada por homens, essas oportunidades preciosas engendradas pelas mulheres para socializar, compartilhar e difundir alguns temas tornaram-se microações altamente profícuas; foi um meio que elas encontraram para pautar o debate e influenciar a opinião pública.

Como exemplo de uma influente *salonnière* da época*,* está a proeminente articuladora e intelectual protofeminista Sophie de Condorcet[23], também conhecida pelo nome de solteira, Sophie de Grouchy. Ela teria exercido grande influência sobre o posicionamento político do seu marido, Nicolas de Caritat, quando o deputado defendeu os direitos das mulheres. Porém, Sandrine Bergès afirma que Condorcet era um homem muito cauteloso quando o assunto era proteger a sua família e, como a matéria que tratava da emancipação das mulheres era algo muito polêmico e perigoso, ele teria preferido assumir a autoria do já citado ensaio, *Sur l'admission des femmes au droit de cité,* sozinho. Mas, definitivamente, esse não era um projeto exclusivo de Condorcet e, por hipótese, as discussões sobre esse tema podem ter surgido e se aprofundado de forma dialógica, nos círculos intelectuais que o casal promovia. Bergès defende que “não há razão para suspeitar que Grouchy tenha colocado a mão na redação dessa peça, mas sabemos que eles tinham um

---

requires one to challenge a narrow, disciplinary, and anachronistic notion of philosophy and endorse a broader understanding of philosophical activity. [...] Debates were loosely connected through the transnational circulation of ideas, books, and persons, so that similarities as well as differences between the multiple Enlightenments exist. In France, the institution of the salon flourished in the second half of the eighteenth century and became the paradigmatic institution of the Enlightenment. It “upheld both reciprocal exchange and the principle of governance by substituting a female salonnière for a male king as the governor of its discourse” [...]. Guided by women such as Marie-Thérèse Geoffrin, Anne-Catherine de Ligniville Helvétius, Julie de Lespinasse, and Suzanne Necker, the salon constituted a “mixed-gender sociability” [...]. In this context, the social meaning of “femininity” and of gender relations became major issues of philosophical debate”.

[23] Marie-Louise-Sophie de Grouchy (1764–1822) nasceu na comuna francesa de Meulan-en-Yvelines. A marquesa de Condorcet foi *salonnière,* filósofa e tradutora da obra de Adam Smith e Thomas Paine. A sua obra mais conhecida é o ensaio epistolar *Lettres sur la sympathie* de 1798, publicado com a tradução de *The Theory of Moral Sentiments* de Adam Smith.

casamento próximo e que discutiam o seu trabalho em conjunto, bem como com amigos no seu salão e no de senhora Helvétius" (2019, p. 19, tradução minha)[24].

O contato com essa grande *salonnière* da época, Anne-Catherine Helvétius (1722-1800), é um indício da influência das mulheres no trabalho de Condorcet. Ela era viúva de Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), outro aliado e pioneiro da luta protofeminista. Ele defendeu o direito das mulheres na sua obra intitulada *Do Espírito,* de 1758, que, de tão impactante, foi censurada e tirada de circulação. Dallari afirma que Helvétius também se inspirou na atuação da esposa e, a partir dela, construiu um argumento científico para defender a capacidade intelectual das mulheres. Ele "parte do pressuposto de que os homens e as mulheres têm o cérebro essencialmente igual e, por isso, têm a mesma possibilidade natural de acesso à cultura" (2016, p. 86).

Assim como os Helvétius, os Condorcet conseguiram levar as provocações que surgiram no debate de ideias em suas casas para o debate na esfera pública, produzindo publicações, narrativas literárias e políticas, montagens teatrais e outras expressões artísticas, ocupando o maior palco para o debate público, que era a Assembleia Nacional. Nesse sentido, Condorcet tem o mérito de avançar nessa discussão e, enquanto deputado da Assembleia Constituinte, defendeu não só o direito à cidadania das mulheres, mas também a capacidade de exercerem funções políticas, como afirma Bergès:

> Nesse artigo, [ele] enumera uma série de objeções que tinham sido ou poderiam ser apresentadas relativamente à inclusão das mulheres na política; desmascara-as, uma após outra. Conclui nomeando uma série de mulheres famosas, intelectuais ou políticas, desafiando quem quer que seja a argumentar que elas não seriam melhores líderes políticas do que a maioria dos homens (Bergès, 2019, p. 18, tradução minha).[25]

A partir desses exemplos, entende-se o *Salon* como um movimento cultural cultivado no seio das famílias aristocráticas; lembrando que o Iluminismo produziu o liberalismo político e econômico difundido na época e reforçou a ideia da instituição familiar como base para o controle do direito à propriedade privada. Mas quais eram os direitos das mulheres nessas associações financeiras? Elas participavam dos

---

[24] *"There is no reason to suspect that Grouchy had a hand in writing this piece, but we know that they had a close marriage and discussed their work together, as well as with friends in their salon and in that of Madame Helvétius*".

[25] "*In this paper, he lists a number of objections that had been or might be presented regarding the inclusion of women in politics; he debunks them, one after another. He concludes by naming a number of famous intellectual or political women, daring anyone to argue that they would not make better political leaders than most men*".

contratos civis enquanto esposas; no entanto, não eram consideradas cidadãs dignas de exercer seus direitos políticos, pois eram exclusividade masculina. Todavia, Bergès destaca um argumento de De Gouges, que pode explicar como se dava a atuação das mulheres na política dessa época. Ela diz: “Na sua ‘Declaração dos Direitos da Mulher’, Olympe de Gouges falou da ‘administração noturna’ das mulheres, o que significa que muitas decisões políticas eram tomadas por esposas influentes e, acima de tudo, por amantes” (2019, p. 18, tradução minha)[26].

O biógrafo Olivier Blanc afirma que Olympe de Gouges fazia parte do círculo de Sophie de Condorcet, uma amizade que possivelmente teve seu início quando ambas eram alunas de uma escola fundada por Nicolas de Condorcet e La Harpe, frequentada por acadêmicos e pela nata intelectual parisiense (Bergès, 2019)[27]. A nossa dramaturga foi uma personalidade marcante e assídua dos salões parisienses da nobreza, ainda que não pertencesse a esta classe. Além dos salões promovidos pela marquesa de Condorcet e pela senhora Helvétius, outros espaços bastante frequentados por De Gouges eram os salões da poetisa e dramaturga Fanny de Beauharnais[28] e da já citada aristocrata, senhora de Montesson.

A relação de Olympe de Gouges com as mulheres intelectuais da alta sociedade revela como funcionavam a lógica e a estratégia sexistas usadas por seus algozes. Embora tivesse a amizade das esposas, os historiadores ou a opinião pública e os jornalistas da época preferiram sugerir que ela era amante dos maridos. De modo que, devido ao seu estado civil, suas relações intelectuais com os homens sempre foram postas em dúvida. Então, para explicar melhor a recepção do seu trabalho e modo de vida, desenvolvo uma narrativa que pretende se aprofundar em seu discurso público, político e artístico, bem como nas reverberações desse ativismo para a sociedade parisiense.

---

[26] “*Olympe de Gouges, in her “Declaration of the Rights of Woman,” refers to women’s “nocturnal administration,” meaning that many political decisions were made by influential wives and especially mistresses*”.

[27] Ganhou o nome *Lycée Condorcet* em 1870 e atualmente é uma das escolas públicas mais antigas e disputadas de Paris.

[28] Marie-Anne-Françoise Mouchard de la Garde (1737–1813), também conhecida como Fanny de Beauharnais, foi uma mulher de letras e *salonnière* francesa nascida em Paris. “Ela escreveu alguns poemas, peças de teatro, ensaios e romances. Sua peça *Fausse inconstance* foi representada na *Comédie Française* (sic) com muitas críticas e vaias. Fanny mandou imprimi-la para que fosse julgada na posteridade. Foi uma feminista, assim como Olympe de Gouges, escrevendo prefácios como *Épitre aux femmes e Épitre aux hommes* (sic) em que defende as escritoras como “mulheres que fazem algo de maneira independente e que sabem pensar”, o que antes era uma atividade realizada por homens” (Piucco; Torres, 2016, n.p).

2.2 O corpo da história: a opinião pública e o discurso público.

O discurso público de Olympe de Gouges foi impresso nos temas das suas peças de teatro, nos cartazes, panfletos e projetos políticos. Ela não poupou esforços para alcançar os objetivos: fomentar a atividade intelectual e artística, impactar a opinião pública, provocar discussões sobre as propostas defendidas e, a partir disso, suscitar mudanças sociais. Por meio da sua obra, especialmente no teatro, a autora levantou questões sobre gênero, raça, classe, cidadania e políticas públicas. Seu ativismo pelos direitos políticos das mulheres se afirmou na prática. Mas qual era a situação?

Enquanto os grupos políticos disputavam o poder, o movimento revolucionário foi avançando e se transformando rapidamente. As divisões ideológicas se intensificaram após a abolição da monarquia, que se deu em etapas a partir de outubro de 1789, atingindo outro patamar quando os monarcas tentaram fugir, em junho de 1791, e, por fim, com a deposição de Louis XVI, em agosto de 1792, seguida da Proclamação da República. Os embates políticos que ocorriam na Assembleia Nacional se refletiam nas ruas e alimentavam uma sociedade que já estava extremamente polarizada. O discurso de ódio, os atos deliberados de violência e os dispositivos políticos de controle social foram se adaptando à ideologia jacobina, e emitir opinião contrária foi se tornando cada vez mais perigoso. Então, para exercer o domínio sobre a população, a censura foi instaurada, rompendo com o décimo primeiro artigo da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789*, que diz:

> A livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem; todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei (Dallari, 2016, p. 156).

Em 14 de setembro de 1791, Olympe de Gouges publicou a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, na qual fez uma releitura do artigo em questão. Além de substituir o sujeito da norma, ela também incluiu um objeto articulado para atender a uma demanda pessoal, inscrevendo algo que é particular e, ao mesmo tempo, público. Dessa forma, o seu discurso e atuação política foram atravessados pela própria experiência de vida. Essa expressão que emerge de sua produção intelectual está ligada ao que entendemos no feminismo contemporâneo como a bandeira “o

pessoal é político" (Hanisch, 1969), ou mesmo a uma dimensão do conceito de "lugar de fala" (Ribeiro, 2018). De Gouges escreve:

> Artigo XI: A livre comunicação do pensamento e das opiniões é um dos direitos mais preciosos da mulher, pois essa liberdade assegura a legitimidade dos pais em relação aos filhos. Toda cidadã poderá então dizer livremente: eu sou mãe de uma criança que vos pertence, sem que um preconceito bárbaro a force a dissimular a verdade, ressalvando-se que deve responder pelo abuso dessa liberdade nos casos determinados pela lei (De Gouges, 2016, p. 161).

2.2.1 A atuação política e a beleza de Olympe de Gouges.

A inscrição autobiográfica nos textos políticos de Olympe de Gouges começou a ser analisada no capítulo anterior, na medida em que apresentei as peças e os primeiros panfletos e projetos escritos e publicados entre 1783 e 1790. Agora, retomo a análise das publicações a partir de 1791 até 1793 e observo a reação da autora frente ao acirramento político-ideológico. Se, em um primeiro momento, De Gouges exaltou as leis e as convenções, assumindo o compromisso de cumpri-las, quando se viu limitada por instrumentos e mecanismos autoritários, ela decidiu desafiá-los. Obstinada, continuou a produzir e a distribuir cartazes e panfletos mesmo após a prisão, sabendo das possíveis consequências de seus atos. Por isso, afirmo que ela não renunciou aos direitos estipulados pelo já citado décimo primeiro artigo da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, preâmbulo da Constituição de 1791, ainda que não fosse considerada uma cidadã por prerrogativa legal. Nesse sentido, a explicação de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge me ajuda a entender como se deu a sua prática. Elas argumentam:

> As pessoas envolvidas nos movimentos sociais por libertação anticolonial, direito das mulheres, fim da segregação racial e liberdade sexual sabiam que as ideias e ações eram importantes. No cenário histórico específico de um mundo que defendia o fim da segregação e da colonização, ser crítico exigia uma autorreflexividade e pensamento, sentimento e ação sobre a própria prática (Collins; Bilge, 2021, p.86).

Em relação às repercussões da atuação política de Olympe de Gouges, pode-se dizer que a artista tinha consciência do significado histórico da sua prisão, julgamento e condenação à morte. Mas talvez ela não tenha imaginado que a execução pública de uma mulher engajada politicamente poderia inibir a participação de outras mulheres na política. Apesar de uma parcela considerável da sociedade

estar anestesiada e temerosa pelo estado de calamidade pública instaurado durante o período de Terror da Revolução Francesa, a ativista tinha a esperança de que tal ato reverberasse no futuro.

A jornada da autora mostra que, mesmo ameaçada, ela não renunciou à disputa pela narrativa, inclusive a da própria vida. De Gouges enfrentou estratégias de dominação que promoviam a alienação da população através da cultura e tentou revelar o jogo político e de poder escondido por trás do cenário revolucionário. Trata-se de um jogo de símbolos e representações que ainda agencia significados no campo das disputas políticas contemporâneas, no qual é possível verificar a repetição de alguns modos de atuação, como a tentativa de criminalizar as atividades artísticas ou o peso político do Poder Judiciário.

A partir dessas questões, é necessário observar as relações de domínio do poder de comunicação sobre as camadas sociais e, mais especificamente, sobre o povo. Interessava à classe política dominante inibir a capacidade coletiva de exercer a crítica ou fomentar a ignorância e o ódio para facilitar a manipulação das massas populares. É nesse sentido que a opinião pública se constitui como um poder operante, quase institucional, em qualquer sociedade do passado ou do presente. O sistema político da França do século XVIII não era democrático, mas os monarcas caíram pelas mãos do povo.

Em vista disso, faz-se necessário questionar a história e distinguir a imagem/narrativa que os homens revolucionários e historiadores quiseram passar da Revolução Francesa daquilo que possivelmente aconteceu na prática. Ao enfrentar a situação, De Gouges colocava-se em risco a cada ação produzida no intuito de difundir outra narrativa, confrontando uma opinião pública eufórica e alienada pelo discurso radicalizado e controlado pelos jacobinos.

O autoengendramento da identidade artística de Olympe de Gouges dá-se por meio de uma persona política, e os fatores que contribuíram para isso são decisões que marcam sua vida pessoal e social. Devido ao sistema patriarcal, a opinião pública estabeleceu o controle da imagem das mulheres. Portanto, para esta pesquisa, é imprescindível analisar o domínio do poder[29] da opinião pública em contraponto ao

[29] Para explicar a interseccionalidade, Patricia Hill Collins e Sirma Bilge analisam os jogos de poder a partir de quatro domínios: o estrutural, o cultural, o disciplinar e, por último, o interpessoal. Este último representa justamente a convergência entre os três domínios anteriores, manifestando-se nas experiências cotidianas. “Esse poder molda identidades interseccionais de raça, gênero, sexualidade, nação e idade que, por sua vez, organizam as interações sociais” (2021, p. 28-29).

feminismo e suas interseccionalidades, à luz da atuação de Olympe de Gouges. É preciso, ainda, entender a relação da artista com seu público e o modo como ela estabeleceu um confronto direto com a audiência, seja nos teatros, nas ruas ou nas assembleias. Com quem a ativista estava se comunicando? Como a artista performava sua feminilidade?

A insistência em confrontar as normas de gênero da época, que reservavam às mulheres de classes sociais distintas papéis específicos e limitações de direitos, foi motivo para que a enquadrassem como mulher-homem ou louca, atingindo sua reputação e perseguindo-a até o fim dos seus dias. O que eles talvez não esperassem é que ela também os fosse perseguir.

Se De Gouges criou uma persona política e usou a linguagem daquele meio social visando atrair atenção para suas propostas, sem que, a princípio, sua sobrevivência estivesse comprometida, é possível que causar polêmicas por meio de um discurso ambíguo e por vezes contraditório fosse parte fundamental da sua estratégia de comunicação. Parafraseando o poeta brasileiro Tom Zé, Olympe de Gouges confundia para esclarecer[30]. No entanto, tudo leva a crer que a autora tenha manifestado o desejo de ser ouvida e esperado que seus pares do meio intelectual e político considerassem a seriedade de suas propostas.

Algumas narrativas dão conta de que De Gouges era uma oradora nata e que não perdia a chance de se pronunciar durante os eventos sociais, como os famosos *salons*, as assembleias e os grupos políticos que integrava. Sobre sua participação nesses encontros, uma informação importante que deve ser considerada e ponderada é a recorrente declaração de que a autora chamava atenção nesses espaços de convivência social devido à sua beleza física e liberdade sexual. A partir disso, podem-se levantar algumas interpretações possíveis: ela sabia usar a beleza, graciosidade e inteligência para conquistar espaços de fala durante as recepções das quais participava; outra interpretação é a de que De Gouges não tinha consciência de que seu sucesso social se devia ao seu padrão de beleza e só foi se dar conta disto algum tempo depois, à medida que foi perdendo amigos e aliados pela insistência em se afirmar dramaturga, fomentando sua carreira de teatróloga e pensadora. Como escreve Dallari: “Admirada, festejada, citada como uma das mais belas mulheres de

[30] Tom Zé (1936) é cantor, compositor, músico, poeta e membro da Academia Paulista de Letras. A música *Tô* (1976), composta por ele em parceria com Élton Medeiros, faz parte do álbum *Estudando o Samba*.

Paris, ela ainda não tinha percebido que seu prestígio social se devia muito mais a isso do que ao seu talento literário" (2016, p. 49). O jurista continua:

> Muito sensível a problemas humanos e sociais, como a escravidão e a discriminação das mulheres, mas ingênua em termos de disputa política, Olympe, levada pelo impulso de condenar injustiças e propor melhorias nas relações sociais, foi tomando posições e fazendo proclamações, às vezes contraditórias, que acarretaram em fortes reações indignadas de membros de diferentes facções, o que influiu bastante para que mais tarde ela fosse tratada como provocadora atrevida e defensora de diferentes correntes políticas (Dallari, 2016, p. 47).

Diante dessa discussão, recorro ao que diz Naomi Wolf em *O mito da beleza*: "Quanto mais fortes as mulheres se tornassem em termos políticos, maior seria o peso do ideal de beleza sobre seus ombros, principalmente para desviar sua energia e minar seu progresso"[31] (2020, p. 16). Talvez a beleza de Olympe de Gouges chamasse a atenção; contudo, pelo conteúdo de seus escritos, particularmente, custo a acreditar e discordo da ideia apresentada por alguns autores de que ela era politicamente ingênua. O discurso, as atitudes e as decisões pessoais da autora corroboram uma percepção contrária a isso. A meu ver, não há espaço para subjugar a artista, ativista e pensadora à sua beleza; acredito ser mais apropriado interpretar suas atitudes como estratégicas, em vez de ingênuas.

Todavia, observo que em matéria de beleza feminina Olympe de Gouges demonstra estar parcialmente alinhada com o pensamento de Rousseau. No preâmbulo da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, a autora diz que as mulheres são "o sexo superior em beleza e em coragem" (De Gouges, 2020, p. 35) e, mais adiante, no posfácio desse mesmo texto, ela argumenta que, no passado, "uma mulher tinha a necessidade apenas de ser bela e amável" (idem, p. 42). Joan Scott e Susanne Lettow classificam essas afirmações como particularismo e essencialismo, sustentando que esse é um problema constitutivo do pensamento iluminista e da filosofia moderna. Nas palavras de Lettow:

> Quando De Gouges afirma que as mulheres são "o sexo superior em termos de beleza, assim como em termos de coragem do sofrimento materno", ela obviamente subscreve uma compreensão essencialista da diferença. Joan Scott chamou isso de "o paradoxo de uma igualdade corporificada", destacando o fato de que "De Gouges nunca escapou da ambiguidade da

[31] "*The stronger women were becoming politically, the heavier the ideals of beauty would bear down upon them, mostly in order to distract their energy and undermine their progress*" (Wolf, 2002, p. 3).

> identidade feminina, o apelo simultâneo e a crítica das normas estabelecidas" (2017, p. 99, tradução minha).[32]

Para Olivier Blanc, os equívocos das análises de Olympe de Gouges ocorreram porque ela teria sido vítima de muitas informações conflituosas ou falsas[33]. O biógrafo afirma que a pressa em emitir opinião, o impulso de dar conselhos e fazer reflexões, colocaram-na em situações em que "sua sagacidade política foi posta à prova" (2003, p. 14, tradução minha)[34]. Essa urgência na escrita também se refletiu nas suas peças, inspiradas em situações do momento, quando ela mesma informava que as ditava para seus assistentes e as distribuía em poucos dias. Provavelmente por isso, Dallari e Groult concluíram que a autora era ingênua em termos de política. Contudo, tento ler essa prática de uma forma um pouco diferente, considerando a sua inteligência, autonomia e uma possível estratégia de comunicação. Talvez ela só estivesse tentando trabalhar na mesma velocidade dos acontecimentos. Ademais, De Gouges não tinha vergonha de reconhecer seus erros e se reposicionar. É possível encontrar retratações e pedidos de desculpas em várias cartas, prefácios e textos políticos.

2.2.2 Oposição aos jacobinos, *O bom senso* e *O espírito francês*.

Antes de adentrar a análise da prática artístico-política e jornalística da autora, retomo a contextualização histórica, indispensável para interpretar as ações de Olympe de Gouges durante um período determinado. Aqui, não me interessa afirmar qual era seu partido ou sua inclinação ideológica, se era monarquista ou republicana. Elencarei algumas passagens decisivas do seu discurso público para entender a estratégia de comunicação adotada. Isso ficará evidente ao associar as publicações aos eventos daquele contexto sociopolítico.

---

[32] "*When de Gouges claims that women are "the superior sex in terms of beauty, like in terms of courage of maternal suffering" (Gouges 1986: 102), she obviously subscribes to an essentialist understanding of difference. Joan Scott has termed this "the paradox of an embodied equality," highlighting the fact that "de Gouges never escaped the ambiguity of feminine identity, the simultaneous appeal to and critique of established norms" (Scott 1992: 106). However, the "paradoxes" that de Gouges' text displays are not merely intellectual shortcomings: they expose constitutive problems of Enlightenment thought and modern political philosophy. First and foremost, they reveal that there is a problem of how to recognize difference without falling back on particularism and essentialism*".

[33] "*Souvent victime d'une information calamiteuse, Mme de Gouges se trompait parfois dans ses analyses politiques, dans ses conjonctures à l'emporte-pièce, et elle l'admettait après coup*" (Blanc, 2003, p.15).

[34] "*Sa sagacité politique est donc prise en défaut, d'autant qu'elle céda souvent à sa première impulsion de donneuse de conseils, publiant ses réflexions à chaud*".

Quanto aos marcos que vão transformando o sistema político francês, a primeira Constituição foi promulgada em 3 de setembro de 1791 e, após a dissolução da Constituinte em 30 de setembro, deu-se início à Assembleia Legislativa. Blanc explica que "a nova Assembleia continua a incluir um grande número de partidários da constituição, mas desloca-se para a esquerda com o desenvolvimento dos independentes e a grande atividade dos partidos republicanos radicais" (2003, p. 156, tradução minha)[35]. Em outubro, o Clube dos Jacobinos começa a se reestruturar e se abre ao público após a debandada de alguns deputados, ocorrida com a formação do Clube dos *Feuillants*, fundado em 16 de julho de 1791 e liderado por deputados como Antoine Barnave[36]. Enquanto isso, Jacques-Pierre Brissot e Maximilien Robespierre compartilhavam e disputavam a liderança jacobina e rapidamente o grupo "transforma-se em uma máquina política" (Bocquet; Muller, 2014, p. 418). Nota-se que o futuro líder dos girondinos, Brissot, atuava como um importante membro dos jacobinos; portanto, é possível afirmar que eles também surgiram da esquerda, porém de uma vertente moderada.

Para analisar a oposição declarada de Olympe de Gouges aos jacobinos, é preciso ter em mente que, antes mesmo de a Revolução explodir, a dramaturga e ativista já estava atenta à movimentação política e jornalística de líderes como Marat (com o jornal Amigo do Povo), Robespierre e Danton[37]. Ela tinha uma opinião articulada e, a meu ver, assertiva sobre esses homens, responsáveis por incitar o ódio.

Para defender suas propostas e expandir uma contranarrativa à violência radical, a ativista investe na distribuição de sua produção intelectual. Em 17 de fevereiro de 1792, ela publica um novo cartaz, no qual retoma algumas questões da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, escrita cerca de cinco meses antes. Sobre a declaração, percebe-se que ela já havia colocado sua posição política em xeque ao dedicá-la à rainha consorte, Marie-Antoinette. No próximo texto, intitulado *O bom senso francês*, a autora demarca seu gênero com os seguintes dizeres: "por uma mulher cidadã" e solicita que uma emenda fosse adicionada à Constituição, por meio

---

[35] "*La nouvelle assemblée comprenait encore un grand nombre de partisans de la Constitution, mais glissa à gauche avec l'évolution des indépendants et la grande activité déployée par les partis républicains radicaux*".

[36] Passagens histórica citada no final do primeiro capítulo desta tese a partir da apresentação do panfleto *Será ele rei ou não será?* Retomarei esse assunto no quarto capítulo com a análise da peça *Tirano destronado*.

[37] Com a ascensão do Terror liderado por Robespierre em 1793, Danton se reposiciona como um político moderado, voltarei a isso na parte final deste capítulo.

de um decreto que “esclareça” a igualdade de direitos no matrimônio, a fim de acabar com a usurpação do patrimônio das mulheres. Observo que a autora apresenta a dependência financeira como uma barreira a ser derrubada para viabilizar a igualdade entre os gêneros. De Gouges questiona:

> Quereis destruir o orgulho ou alimentá-lo? Quereis encorajar os homens a respeitar a lei natural ou a violá-la? Quereis estabelecer o amor e a harmonia no seio das famílias, ou deixar reinar o medo e a desconfiança? Quereis desenvolver o bom comportamento ou quereis acomodar a corrupção? Quereis, numa palavra, fazer o bem ou propagar o mal; criar felicidade ou assegurar que a miséria da geração atual perdure? Se quereis fazer o bem, apressai-vos. Antes de vos tornardes nossos representantes, a Nação invocava uma lei. Tinha sido articulada; o primeiro contrato, o mais importante dos contratos que ligam o gênero humano, tinha de ser regulado de acordo com o plano da constituição. Basta um único decreto explicativo para acabar com a cupidez, o egoísmo e a arrogância e implantar a igualdade, a liberdade, a segurança pacífica e a equidade nos nossos santuários. Oh! Legisladores, estais a ser enganados! Estais a ser encorajados a adiar aquilo que seria um crime adiar, pois a justiça e a humanidade são violadas todos os dias. Não escuteis as objeções da Igreja ou da jurisprudência. O povo abandonou os seus preconceitos; é iluminado pela constituição e pela filosofia. Implora-vos um decreto, um único decreto que reduza a pó os vestígios vergonhosos dos nossos costumes antigos e que detenha os advogados, impedindo-os de bloquear a majestosa simplicidade do ato constitucional com leis bárbaras e antiquadas; um decreto que torne claro que a igualdade existe entre maridos e mulheres, tal como existe entre todos os franceses (De Gouges, 2017, p. 61, tradução minha).

A contestação das leis constitucionais é momentânea. Logo, De Gouges reconsidera suas ideias e posterga as reivindicações para a inclusão dos direitos das mulheres, por temer a abertura de um precedente perigoso. Voltarei a esse assunto no decorrer da análise do próximo texto, pois, no mês seguinte, em 22 de março de 1792, ela publica o panfleto *O espírito francês, ou problema a ser resolvido no labirinto de vários complôs*[38] e o dedica a Louis XVI.

A primeira parte desse panfleto é composta por uma carta endereçada ao rei, então preso. Embora a autora clame por sua intervenção, dizendo: “Senhor, talvez só dependa de vós conciliar, mais uma vez, o amor dos franceses [...] e afastar deles todos os meios e todas as esperanças de restabelecer os direitos tirânicos do feudalismo” (De Gouges, 2010, p. 113, tradução minha), o discurso também gera dúvidas sobre sua posição política ao afirmar que o rei tem um raciocínio defeituoso e ao responsabilizá-lo pela situação. Nas palavras da autora: “Senhor, vosso poder

[38] *L'Esprit français, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe de divers complots*. No que se refere à tradução, a palavra *complots* também pode ser traduzida como ‘conspiração’ ou ‘trama’.

está destruído, vossa dignidade atacada e o trono arruinado". Ela também o interpela: "Qual será o fruto do vosso trabalho?", e responde: "Uma cidadania dividida, a destruição de todos os poderes e a dissolução do Império" (idem, ibidem). Se, por um lado, De Gouges mantém uma certa distância, própria dos súditos, ao lembrar as virtudes de Louis XVI, por outro lado, também faz críticas ao seu temperamento, ao seu reinado e à monarquia.

Ao finalizar a dedicatória, Olympe de Gouges compara Louis XVI a Louis XIV, lembra-o como um conquistador, um monarca que não poupou o sangue do povo francês e diz que seus últimos atos mancharam o seu reinado. No entanto, a autora também afirma acreditar que ele não permitiria que aquela situação se instaurasse. Em suas palavras, o Rei Sol "não teria irritado o seu povo para o levar ao desespero, nem o teria derrotado, reduzindo-o a uma pobreza terrível; não teria autorizado a espoliação das finanças" (2010, p. 113, tradução minha). A autora conclui que os franceses estão entre dois abismos e devem fazer uma escolha cruel entre o despotismo e a anarquia republicana. Talvez essa seja uma escolha feita por ela mesma ao escrever esse texto e tomar uma posição de ocasião, provavelmente por recear a implementação de um governo ainda mais autoritário e um processo de transição violento.

Sobre a sua relação com os monarcas, cabe recordar que, desde o começo da sua atividade artístico-política, De Gouges endereçou textos a Louis XVI e Marie-Antoinette; afinal, eles eram o rei e a rainha da França e ela buscava essa interlocução. Isso foi demonstrado no primeiro capítulo desta tese, com a análise dos cartazes *Carta ao povo* e *Observações patrióticas* de 1788. No entanto, a autora não poupava críticas à corte, e seus escritos eram sempre carregados de ironia. Ao mesmo tempo que elogiava Suas Majestades, também os ridicularizava e os rotulava como tiranos.

Apesar da dedicatória, ela não envia *O espírito francês* para o rei, mas sim para a Assembleia Nacional, para os Clubes dos Jacobinos e dos *Feuillants*; estes últimos defendiam a monarquia constitucional. É possível que a autora esteja se referindo a eles quando fala da existência de "criaturas despóticas que se cobrem com o manto da monarquia constitucional" (De Gouges, 2010, p. 122, tradução minha). Todavia, Blanc afirma que, pouco antes de esse texto ser publicado, em 10 de março de 1792, Olympe de Gouges declarou no jornal *Thermomètre du jour* ser uma "monarquista moderada e patriota para a vida e para a morte" (Bocquet; Muller, 2014, p. 418).

Portanto, analisar a sua estratégia de comunicação é como montar um quebra-cabeça, pois exige compreender o momento histórico e observar a retórica e os argumentos que a autora articulou para se justificar. A exemplo do trecho a seguir, no qual ela aparentemente se apropria de um rótulo usado contra si:

> Antes da Revolução, eu desejava o regime atual: a desordem que se propaga, as más escolhas da administração pública, os novos abusos tão terríveis como os antigos e a alteração notável das opiniões mostram-me que o espírito francês não passava de uma efervescência e que nunca será capaz de liberdade enquanto essa liberdade não se unir a uma força pública que mantenha a lei e a ordem. Eu precisaria de um volume para explicar a sagacidade francesa: da sagacidade passou-se à imprudência, da imprudência à estupidez, da estupidez à loucura. Neste século vertiginoso, o pior mal é que os corações estão gangrenados pelo vício e pela paixão; a Revolução ocorreu num século perverso. [...] o seu triunfo pode tornar-se contagioso e quebrar todos os cetros do mundo, mas também pode apenas atingir a si próprio. Os Robespierres, os Pétions, os Brissots, os adabes Fauchets, os Manuels, esses tribunos mais convictos nas suas opiniões do que os Representantes do povo que se venderam barato à corte e às suas conspirações, não hesitarão em gritar “ela é monárquica”. Na verdade, as minhas máximas são provavelmente mais republicanas do que as deles, mas o verdadeiro espírito do governo francês e os verdadeiros interesses da minha pátria exigem uma monarquia. Esses interesses, que me são caros, serão sempre o meu guia; entre um trono ou um cadafalso, livre de escolher uma coroa ou um sacrifício, recusar-me-ia, como mulher francesa, a subir ao trono, mas morreria, como uma matrona romana, pela minha pátria. É a minha alma que fala neste momento e não a minha inteligência. Ao defender uma causa tão grande, estou defendendo a minha nação; defendo a monarquia francesa. Para restaurar essa pátria e salvar essa monarquia, precisávamos de um rei real, amigo do seu povo e não amigo dos tiranos que mandam em seu nome (De Gouges, 2010, p. 117-118 tradução minha).

Por considerar que a imaginação é política (Didi-Huberman, 2011), imagino que Olympe de Gouges sabia o que estava em jogo; afinal, além de ser uma observadora atenta do cotidiano da cidade, ela frequentava os clubes e a Assembleia Nacional. Como foi visto anteriormente, no seu segundo panfleto, *Observações Patrióticas*, publicado em dezembro de 1788, a autora passou a se afirmar monarquista constitucionalista, estrategicamente, para se opor à anarquia. Ela antevia uma guerra civil e, por essa razão, acreditava ser mais seguro manter parte do sistema político, pois temia que uma abolição abrupta da monarquia resultasse em uma disputa sangrenta pelo poder. Essa percepção provavelmente se devia ao discurso de ódio dos tribunos e à incitação à violência contida nos jornais. Ela declara: “O espírito francês criou um ídolo... a liberdade, [...] com o direito de degolar impunemente os cidadãos, consoante o crédito da última opinião” (2010, p. 115, tradução minha).

Os problemas difundidos a partir da esfera de influência da opinião pública fizeram desta um tema recorrente nos textos da autora, sendo objeto e ponto de

partida para um cartaz que será analisado mais adiante. Ainda sobre a primeira parte do panfleto *O espírito francês*, a ativista demonstra entender que o povo estava sendo manipulado por meio da cultura e das plataformas de comunicação da época. Em razão disso, os próprios representantes legislativos estavam reféns de uma opinião pública que caminhava conforme os desígnios de um grupo político específico. De Gouges questiona:

> Sabeis quando deixastes de ser franceses? Foi no momento da insurreição, no momento em que fizestes rolar algumas cabeças e depois as exibistes em triunfo na ponta de lanças, e o vosso caráter amável, tornou-se subitamente sombrio e feroz e levou-vos a cometer toda a espécie de crimes. [...] Desde então, canções, gracejos e sátiras têm-vos sustentado no meio da vossa miséria [...] não é o momento de dar rédea solta à loucura do humor francês; é tempo de o fazer repousar; o espírito do bem público deve prevalecer sobre o sarcasmo e a brincadeira. No entanto, seria demasiado perigoso banir para sempre essa urbanidade amável, esse elemento do humor francês que, na minha opinião, é o único que nos pode devolver aos interesses da sociedade (2010, p. 117, tradução minha).

A autora justifica sua posição como uma tentativa de poupar o sangue do povo francês, mas, no meu entendimento, ela não se afasta totalmente dos princípios iniciais do movimento ao afirmar preferir a monarquia a um sistema de governo, um regime e um líder desconhecidos. De Gouges sustenta o sonho revolucionário, quando diz: “Oh! Liberdade! Oh! Doce igualdade, que fui a primeira a abençoar, devemos lamentar o dia em que foste introduzida na França? Teremos de desejar os nossos ferros ou ireis instigar uma nova forma de escravatura?” (idem, ibidem). Ela também não se assume contrária ao processo revolucionário; pelo contrário, pede que Louis XVI se afaste de todos os que acham que uma contrarrevolução seria necessária para restabelecer a ordem e a paz.

Na segunda parte de *O espírito francês, ou problema a ser resolvido no labirinto de vários complôs*, Olympe de Gouges faz sugestões e críticas aos novos ministros de Estado, acusa-os de corrupção e indica que eles estavam atuando por interesses estritamente particulares e não para o bem comum. Essa era uma censura recorrente no seu repertório, que ela também dirigia àqueles que rodeavam os monarcas. Outra questão propagada por meio do seu discurso público é a manifestação da crença de que a Revolução teria sido capturada por agentes estrangeiros com o intuito de sabotar a França. Esse argumento, meses depois, será responsável por fazê-la romper com o apoio e a defesa da Coroa. Nas palavras da pensadora:

> Era preciso que o povo fosse virtuoso para gozar os frutos da mais augusta das revoluções; todas as assembleias precisavam de força de caráter; finalmente, era preciso corações irrepreensíveis para reunir tudo para o bem da pátria. De que eram feitos os nossos distritos, as nossas seções, os nossos departamentos, as nossas Assembleias Nacionais? De franceses renovados? Não, franceses corruptos (De Gouges, 2010, p. 117, tradução minha).

Se existe um discurso predominante nesse panfleto, é certamente a defesa da Constituição, enquanto a monarquia absolutista é comparada à escravidão. Isso fica explícito quando a autora apresenta o tal "problema a ser resolvido", o qual é a escolha entre três partidos: a escravidão, a república e a monarquia constitucional. De Gouges declara: "As pessoas perguntarão qual é o mais razoável, ou o mais forte. Responderei ser o mais constitucional; mas esta verdade tem de ser testada" (idem, p. 124, tradução minha). Como foi visto anteriormente, a consciência da importância dessa carta política, que talvez tenha sido a maior conquista do movimento revolucionário, a faz retroceder na proposta de adicionar uma emenda para assegurar os direitos das mulheres. Ela pergunta:

> Quem fez a constituição? Foi o espírito francês? Será estável? Deve ser mais estável do que os seus criadores. Fez algum bem? Sim, mas prejudicará o mundo inteiro se for agrilhoada e se os poderes executivo e legislativo não caminharem juntos. Essa constituição é uma das grandes maravilhas do mundo; foi criada por um espírito francês que, de dia para dia, se encontra em conflito com a sua própria criação. O que é que querem realmente? A guerra? A sua constituição proíbe-a, mas os seus criadores têm certamente direito a represálias; afinal, eles não reivindicam o direito de alterar a constituição à vontade, consoante o seu capricho? E eles não encontrariam um meio de afirmar que ela permanece a mesma, enquanto a modificam anualmente, ou diariamente, na sua forma e nos seus princípios? (De Gouges, 2010, p. 115, tradução minha).

A partir desses questionamentos, pode-se imaginar quais eram os debates predominantes nos clubes políticos e nas assembleias daquele momento. Ademais, a fluidez do posicionamento de Olympe de Gouges revela que, apesar das contradições do seu discurso, a faceta mulher atuante na política buscava fomentar uma atitude moderada. Outro aspecto significativo da autoconstrução enquanto figura pública peculiar é que ela não demonstrava soberba; humilde, colocava-se à prova, mostrava-se aberta às críticas, à recepção do seu trabalho e à mercê da opinião pública, como qualquer outro. Isso não significa que De Gouges era submissa, pois seus textos sugerem uma postura altiva, orgulhosa da sua obra e das suas contribuições intelectuais e políticas. Ela escreve: "Por melhores que sejam as minhas opiniões,

espero as críticas mais amargas, [...] o triunvirato dos facciosos e a teimosia das partes contrárias gastarão o seu veneno em vão...” (idem, p. 121, tradução minha).

Ainda sobre esse panfleto, chamo atenção para a escolha da autora ao inserir uma citação de Voltaire entre a primeira e a segunda parte do texto, que diz: “Errar nos nossos empreendimentos é ao que estamos sujeitos; de manhã faço planos, e todo o dia cometo erros” (Voltaire apud De Gouges, 2010, p. 115, tradução minha). Esse trecho pertence a um conto filosófico publicado por Voltaire em 1749, intitulado *Memnon, ou La Sagesse humaine*[39]*,* no qual seu protagonista é um homem que deseja ser perfeitamente sábio e, para isso, decide renunciar aos prazeres da vida: as mulheres, as amizades, a comida, a bebida e os jogos de azar. No entanto, a própria vida não obedece a seus planos e ele é conduzido por acontecimentos que o fazem se desviar do seu objetivo. Nas palavras de Clarissa Palmer, tradutora da obra de Olympe de Gouges para o inglês, esse conto “sugere que a razão e a experiência são melhores do que as teorias” (Palmer, s.d., p. 3, tradução minha)[40]. Portanto, presumo que De Gouges pretendia associar a ideia da sua defesa da monarquia à imagem/narrativa contida nessa citação e, com isso, admite a possibilidade de estar cometendo um erro deliberadamente, ou apenas tentando confundir os seus inimigos. Isso ficará evidente no próximo panfleto publicado em resposta à recepção do texto *O espírito francês* pelo jornal *Thermomètre du jour*, que diz:

> Essa obra é digna de um lugar ao lado das outras produções da Sra. de Gouges. Mostra a sua sensibilidade excessiva, a pureza das suas intenções e, sobretudo, a correção dos seus pontos de vista. A Sra. de Gouges teria gostado que a Revolução se tivesse feito com elogios, sem violência, sem derramamento de sangue; esse desejo, que é a prova do seu bom coração, não poderia ter sido realizado; o conhecimento dos corações dos opressores e dos oprimidos, e a experiência que nos dá a história, provam que só com sangue e violência é que um povo escravo pode conquistar a sua liberdade (Thermomètre du jour apud Blanc, 2003, p. 156, tradução minha)[41].

---

[39] “Um dia, Memnon concebeu o projeto insensato de ser perfeitamente sábio. Não há muitos homens a quem essa loucura não tenha passado pela cabeça alguma vez. Memnon disse a si mesmo: ‘Para ser muito sábio e, consequentemente, muito feliz, basta não ter paixões; e nada é mais fácil, como se sabe. Primeiro, nunca amarei uma mulher; [...] Em segundo lugar, serei sempre sóbrio’.” (Voltaire, s.d., p. 1, tradução minha). / “*Memnon conçut un jour le projet insensé d'être parfaitement sage. Il n'y a guère d'hommes à qui cette folie n'ait quelquefois passé par la tête. Memnon se dit à lui-même: ‘Pour être très sage, et par conséquent très heureux, il n'y a qu'à être sans passions; et rien n'est plus aisé, comme on sait. Premièrement, je n'aimerai jamais de femme; [...] En second lieu je serai toujours sobre’.*”

[40] “It suggests that reason and experience are better than theories”. Disponível em: <l'esprit-francais.pdf>.

[41] “*Cet ouvrage est digne de figurer à côté des autres productions de Mme de Gouges. On y voit son excessive sensibilité, la pureté de ses intentions, et surtout la justesse de ses vues. Mme de Gouges aurait désiré que la Révolution se fût faite en compliments, sans violence, sans effusion de sang; ce vœu, qui est la preuve de son bon cœur, ne pouvait pas s’accomplir; la connaissance du cœur des*

O segundo panfleto, *O bom senso francês*[42], publicado em abril de 1792 e subtitulado *A apologia dos verdadeiros nobres, dedicado aos jacobinos*, dá continuidade às reflexões de Olympe de Gouges sobre a situação do sistema político francês. Nele, a autora acolhe a nota do *Thermomètre du jour*, apropria-se da crítica e do significado em referência ao seu gênero, reafirmando: "Diga-me agora, homem incorruptível, que a Sra. de Gouges teria desejado que a Revolução fosse semeada de flores: sim, eu tê-lo-ia desejado e não nego que ainda o desejo" (2017, p. 68, tradução minha). Para justificar a sua posição utópica, a partir das máximas iluministas, a autora propõe o uso da razão em contraposição ao uso das armas. Contudo, embora De Gouges tenha sido provocada pela publicação do jornal, este texto está pautado na sua interlocução com dois homens distintos:

> Chegaram duas cartas inesperadas; eram de dois homens cujo grande mérito eu conhecia bem, mas não sabia que apreciavam críticas úteis, sobretudo quando ambos eram mencionados nessas críticas: esses homens ainda existem. [...] Essas cartas despretensiosas merecem ver a luz do dia, por oferecerem uma oportunidade para considerar a imensa riqueza das boas intenções individuais quando todas trabalham para o mesmo objetivo; os homens verdadeiramente virtuosos sempre compreendem isso (De Gouges, 2017, p. 66, tradução minha).

O primeiro deles é Jérôme Pétion[43], um político considerado defensor da monarquia constitucional. No período em que o panfleto foi publicado, ele era prefeito de Paris e, poucos meses depois, em setembro de 1792, se tornou o primeiro presidente da Convenção Nacional, ou Assembleia Legislativa. O prefeito remete uma carta a De Gouges comentando o panfleto *O espírito francês,* uma vez que a autora enviara esse texto para sua apreciação, assim como o encaminhou para a Assembleia. Na sua resposta, datada de 28 de março de 1792, Pétion introduz agradecendo e ressaltando as passagens que lhe agradam no discurso da autora, mas também aborda as suas discordâncias sobre aquela narrativa, dizendo:

> Não posso estar totalmente de acordo convosco e creio que nem sempre vedes a nossa posição do seu verdadeiro ponto de vista; vós pareceis acreditar que a máquina não pode funcionar, que as engrenagens estão mal engrenadas e impedidas de funcionar bem. Esta opinião, embora

---

oppresseurs et des opprimés, l'expérience que nous donne l'Histoire nous prouvent que ce n'est qu'avec du sang et des violences qu'un peuple esclave peut conquérir sa liberté" (Jornal Thermomètre du jour de 24 março de 1792).

[42] *Le Bon sens français, ou L'Apologie des vrais nobles, dédiée aux Jacobins*.

[43] Jérôme Pétion de Villeneuve (1756–1794) foi um deputado jacobino nascido em Chartres, prefeito de Paris de novembro de 1791 até outubro de 1792 e o primeiro presidente da Convenção Nacional.

> amplamente acreditada, é, a meu ver, um erro (Pétion apud De Gouges, 2017, p. 66, tradução minha).

A segunda carta publicada e comentada por Olympe de Gouges nesse panfleto, recebida no dia 28 de março, foi enviada por Louis-Pierre Manuel[44], procurador da Comuna de Paris. Ele repete os argumentos do *Thermomètre du jour* e faz referência à peça *A escravidão dos negros*, a qual esteve em cartaz por três noites no Teatro da *Comédie-Française* no final de dezembro de 1789 e início de janeiro de 1790. Isso comprova que a dramaturga ficou conhecida em razão da montagem e, sobretudo, por defender a abolição da escravatura. O procurador escreve:

> A senhora de Gouges não vê a Revolução como os patriotas, mas as suas intenções são as mesmas. Há vários caminhos que conduzem à liberdade, mas ela teria preferido um que fosse semeado apenas de flores, tal é o gosto do seu sexo. A senhora de Gouges também queria trabalhar para a redenção dos negros, ela poderia encontrar escravos que não quisessem ser libertos (Manuel apud De Gouges, 2017, p. 67, tradução minha).

Talvez o conteúdo dessas cartas não tenha agradado a De Gouges, mas ela mantém uma postura diplomática e agradece solenemente a ambos, apesar de tê-los exposto sem consentimento prévio, como sugere o próprio texto. No entanto, em resposta a Manoel, a autora deixa explícito que entendeu suas intenções difusas e que não se interessava por cortejos. Em suas palavras:

> Essa pitada de galanteria não pode prejudicar nem a segurança pública, nem os efeitos salutares da Revolução, mas falemos, falemos só dela [da Revolução], e deixemos de lado as prerrogativas do meu sexo que há muito tempo abandonei por uma causa tão bela que me ocupa inteiramente o coração e a alma (idem, ibidem).

De certo modo, essa crítica também atingiu Pétion, dado que ele tinha fama de ser um galanteador falastrão (Fraser, 2001). Inclusive, Clarissa Palmer afirma ter sido esse texto ignorado em uma sessão da Assembleia; embora pautado, não chegou a ser lido[45]. No desenrolar do panfleto, a pensadora se posiciona sobre uma questão que se mostrava preponderante: a realidade de ser uma mulher dedicada à escrita

---

[44] Louis-Pierre Manuel (1751–1793) foi um político revolucionário francês, procurador de Paris.

[45] "Este panfleto foi enviado à Assembleia Legislativa em 15 de abril de 1792, acompanhado de uma carta; esta última, lida em voz alta, foi desprezada pelos senhores da Assembleia, que passaram a outros assuntos, sem que o panfleto fosse lido" / "*This pamphlet was sent to the Legislative Assembly on 15 April 1792 with an accompanying letter; the latter, read aloud, was scorned by the gentlemen of the Assembly who passed on to other matters, pamphlet unread*" (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha). Disponível em: <le-bon-sens-francais-ou-l'apologie-des-vrais-nobles.pdf >.

política, uma prática incomum para sua época, pois seu gênero sempre chegava antes de qualquer obra por ela produzida. Em consenso, a opinião pública via a atividade intelectual das mulheres como um empreendimento egocêntrico de alguém que buscava fama, principalmente pelos aspectos pessoais da posição social de Olympe de Gouges. Talvez por isso, ela faça questão de citar Ninon de Lenclos, referenciando-a por meio de duas imagens/narrativas atribuídas à célebre cortesã do século XVII: a namoradeira da nação versus a filósofa cuja influência marcou sua época e a própria Revolução. A autora pondera:

> Voltemos às opiniões e aos preconceitos dos homens [...]. O antigo regime era como uma namoradeira esperta que escondia, com arte, os estragos do tempo; via o universo a seus pés e lisonjeava-se de que nunca envelheceria; injusta, despótica e cheia de vícios, no entanto, os seus adoradores continuavam a ser seus súditos devotos. Ninon, com oitenta anos, ainda conquistava admiradores; recordava-se que tinha sido bonita e era impossível negar que era sempre amável. Que diferença entre a namoradeira do Antigo Regime e a filósofa Ninon de Lenclos; uma reinou verdadeiramente sobre os homens até o seu último suspiro, a outra apenas reinou sobre os seus preconceitos. Francesa de nascimento, admito que fui durante muito tempo subjugada pelos preconceitos que favorecem os nossos reis; haverá algum francês que possa afirmar o contrário? Esses preconceitos sufocaram as disposições republicanas que caracterizam todas as minhas ações e, por vezes, os meus escritos (De Gouges, 2017, p. 71, tradução minha).

A autora acreditava que o governo só prosperaria com igualdade e justiça aos direitos humanos e afirmou que os preconceitos sufocam as disposições republicanas. Dessa premissa advém a crítica, mas ela aproveitou a ocasião para esclarecer algumas teses do seu discurso, declarando ter sido mal interpretada no que diz respeito ao seu posicionamento sobre a Constituição e a República, dentre outras coisas. No trecho a seguir, De Gouges faz um ataque indireto aos jacobinos, como já antecipado no título do panfleto, de uma forma ainda muito cautelosa. Observo também suas considerações em relação a outro grupo político, provavelmente os chamados *feuillants*. Ela declara:

> Se, como o autor do augusto *Contrato Social*, desejei que a Revolução fosse empreendida sem derramamento de sangue, é porque temi, como ele, que uma gota derramada conduzisse a uma torrente. Devem acreditar, tal como eu, que não é o sangue que cimenta as revoluções; estou perfeitamente convencida de que os franceses poderiam ir de insurreição em insurreição como os ingleses que, após 50 anos de guerra civil, ainda não têm uma constituição. [...] Não é, pois, a obra em si que eu pretendia atacar: sabeis melhor do que ninguém que os meus escritos ecoaram os louvores desse augusto *Contrato Social* [...]. Mas, para ser mais clara, estes dois partidos, divididos pelos seus interesses, tendem para a destruição dos poderes constitucionais em igual medida, chegando ao mesmo fim por meios

> diferentes. Um trabalha para reproduzir os massacres do dia de São Bartolomeu, o outro para renovar o teatro de Cromwell. Graças a essas duas facções, o progresso da constituição está parado e a pátria, à beira de um precipício. [...] Quem são os cidadãos desinteressados que fortalecem esses dois partidos? São certos jornalistas cujas fortunas se acumularam à custa da reputação e da ordem social. Quem é que desorienta os espíritos, quem é que excita as massas? Mais uma vez, são esses jornalistas. Quem viola a lei? Quem é que fala de guerra, de poderes ilegais? Mais uma vez são esses jornalistas. Em geral, censuro-os a todos para não atacar nenhum em particular; essa generalidade levá-los-á provavelmente a unirem-se para me atacar. [...] Céus! Salvai-me dos raios que ameaçam. [...] Aqui está o retrato mais verdadeiro da constituição. [...] Repito, não foi de fato o majestoso edifício que ataquei, mas sim aqueles a quem foi confiada a sua direção; aqueles que, através de esquemas secretos, insinuações perversas e ardilosas, procuraram minar os seus alicerces, ainda instáveis. É assim que vejo a situação neste momento e há que reconhecer que ela não pode permanecer nesse estado (De Gouges, 2017, p. 67-71, tradução minha).

A atividade jornalística e a difusão de opiniões impulsionaram a Revolução Francesa, assim como a profusão de discursos de ódio, aliados a uma situação de miséria, levou o povo a querer fazer justiça com as próprias mãos. Como boa leitora dos acontecimentos do seu tempo, Olympe de Gouges lutou contra essa situação, ainda que tivesse medo de ser alvo da ira daqueles que detinham o controle de grande parte da opinião pública. A autora afirma que fugiria caso sentisse que sua vida estava ameaçada; porém, ela não para. Apesar das críticas e mesmo que não tivesse um jornal, o que De Gouges estava desenvolvendo, ao colar cartazes e distribuir panfletos nas ruas de Paris, era propriamente uma atividade jornalística. Aliás, o jornalismo atravessa e modifica o seu teatro, passando a integrar o seu estilo dramatúrgico.

Até o ano de 1791, a maioria das peças de Olympe de Gouges era inspirada por temas políticos. Ela já tinha um drama policial que tinha sido veiculado na imprensa, intitulado *O homem generoso*[46]. Entretanto, foi a partir da peça *Mirabeau nos Campos Elísios*[47] que a dramaturga começou a desenvolver um estilo de teatro ancorado nos acontecimentos do cotidiano da vida parisiense, no qual as notícias vão tomando conta das suas tramas, como foi o caso dessa homenagem a Mirabeau após a sua morte, ocorrida em 2 de abril de 1791[48]. Não estou sugerindo que um rótulo

[46] Ver p. 73.
[47] *Mirabeau aux Champs-Élysées*.
[48] Logo após o falecimento de Mirabeau, Olympe de Gouges publicou uma homenagem fúnebre intitulada *O túmulo de Mirabeau*, na qual fez a previsão de que as cinzas daquele a quem ela chamava de “o pai da liberdade” iriam para o Panteão, o que realmente aconteceu. A autora ainda divulgou o conteúdo de uma carta enviada por Mirabeau; no texto, ele declara: “Vossa jornada, tão rápida quanto a Revolução, também é marcada por sucessos” (De Gouges, 2017, p. 82, tradução minha). Nesse mesmo texto, ela acrescenta: “Posso citar algumas observações de Mirabeau a meu respeito: “É uma mulher surpreendente”, dizia ele, “ela sozinha fez a constituição...” (Idem, p. 81).

“jornalístico” caberia e definiria o seu teatro. Talvez essa prática teatral esteja ligada ao índice performático que está presente em toda a sua obra. Irei aprofundar essa questão no quarto capítulo com a análise da peça *Tirano destronado*[49].

Retomo o panfleto *O bom senso francês* e resgato outro ponto de tensão do discurso de Olympe de Gouges, que se intensificou com a publicação de *O espírito francês*: sua defesa da monarquia ou dos monarcas. A autora provavelmente percebe que, ao legitimar a necessidade da manutenção do reinado, pode ser lida como defensora da aristocracia e, em resposta a isso, tenta desfazer essa interpretação. No trecho dedicado a tal discussão, ela ratifica que não pretende abandonar suas origens e reivindica o seu lugar de fala, afirmando que julga como nobre a classe dos agricultores, quando escreve: “os verdadeiros nobres são aqueles a quem a nobreza chama plebeus” (2017, p. 72, tradução minha). Aqui, De Gouges eleva o significado da nobreza a uma disposição moral, à bondade, ao humanismo e a um bom senso que diz faltar à sociedade do seu tempo, e se defende:

> Nunca paro para refletir quando escrevo; nunca faço correções; sempre natural, nunca metódica, sou muitas vezes difusa e errada, mas por vezes espantosa. Creio que não me engano e que, embora os meus escritos possam ser obscuros, produziram um foco de esclarecimento. [...] Perdoe esta audácia, ela é fruto da injustiça, ou melhor, da mais grosseira ingratidão; os meus princípios foram julgados de acordo com as passagens mais frágeis das minhas obras, foram escandalosamente considerados aristocráticos, enquanto os aristocratas os consideraram demagógicos: esses últimos poderiam divertir-me, mas não me rio dos primeiros (De Gouges, 2017, p. 74, tradução minha).

Aos poucos, Olympe de Gouges começa a desenvolver uma proposta que se aproxima do conceito contemporâneo de processo democrático. A autora recorre a alegorias para introduzir a pauta com cautela e revela o objetivo da sua construção narrativa, afirmando: “Trata-se de confundir os inimigos do bem público, por serem também meus inimigos; trata-se de provar aos chamados patriotas, mais aristocráticos de alma do que verdadeiros aristocratas natos, como eu procurei defender o povo dos reis” (idem, ibidem). O motivo da tensão reside na compreensão de que, para resguardar a justiça do método democrático, não seria possível excluir os partidos monarquistas, desde que eles se comprometessem a respeitar as regras e não ameaçassem a soberania do povo ou a Constituição. Em outros termos, ela defendia que a população deveria escolher o sistema político entre todas as opções aventadas

[49] *La France sauvée, ou Le Tyran détrôné*.

naquele momento. De Gouges afirma: “Cada cidadão é senhor da sua própria vontade e só a vontade da maioria pode estabelecer leis” (2017, p. 73, tradução minha). No ano seguinte, quando tentou prosseguir com a elaboração desse tema de forma mais contundente, no panfleto *As três urnas*, foi presa e condenada à morte. Embora tivesse passado pouco mais de um ano, a conjuntura era muito diferente. Por enquanto, no que se refere à democracia, considero as teses sustentadas em *O bom senso francês*, uma proposição que defende a obrigatoriedade do voto para todos e todas. Em suas palavras:

> A resposta é tornar o método inteligível para todos, direi mais, aposto que todas as partes o adotariam e, se fosse possível dar-lhe o peso da lei, este método, que eu converto numa proposição filosófica, tomaria o seu lugar nos direitos do homem. [...] Os interesses da pátria devem ser decididos; é necessário um método racional para resolver qual o partido que a salvará, e creio que esse método é a pluralidade de votos. Não seria profundo e lógico convocar toda a gente do reino e acrescentar este método aos artigos adicionais da constituição? Os ausentes devem ser chamados e deve ser feita uma declaração por decreto solene de que devem regressar às suas casas, dentro de um determinado prazo, a fim de opinarem legal e voluntariamente sobre o estilo de governo, ou arriscam-se a perder todos os seus bens. [...] Pessoalmente, digo desde já que sou a favor dos princípios constitucionais; se o partido monárquico, aristocrático, se considera igualmente forte, então, nesta época de partidos, deve ser-lhe dado o devido valor. Mas, perguntar-me-ão os patriotas receosos, e se a balança pender a seu favor, não, não, não temos nada a recear; mas se isso acontecesse, não poderíamos seguir o exemplo dos grandes povos quando se trata de decidir sobre o destino do Estado? Esse método, esse debate, esse decreto não podem ameaçar de forma alguma a soberania do povo, nem a constituição, mas devem conquistar os espíritos; cada um deve ser livre para decidir sobre o destino do seu país. Nossos inimigos não podem continuar a dizer: "Não fomos consultados” (2017, p. 73-74, tradução minha).

Entre abril e maio de 1792, Olympe de Gouges envolveu-se na organização da Festa da Lei, homenagem póstuma a Simonneau[50], prefeito de Étampes, assassinado por facciosos no exercício do mandato. Naquela ocasião, ela idealizou o cortejo das mulheres, ocorrido em 3 de junho do mesmo ano. Retomarei este episódio no quarto capítulo, mas apresento agora um apanhado dos escritos desse período.

O cartaz *Invocação ao senso comum*[51]*,* publicado pela autora em 15 de abril, comenta a Festa da Liberdade, marcha que durou cerca de 25 dias e partiu do presídio de Brest, na Bretanha, rumo a Paris. O protesto originou-se na insurreição de parte

[50] Jacques-Guillaume Simonneau (1740–1792), prefeito de Étampes, foi assassinado em 3 de março de 1792.
[51] *Invocation au sens commun, ou Dernier mot sur la fête de la Liberté*.

do regimento de Nancy, em agosto de 1790. De pronto, Jean-Paul Marat redigiu o panfleto intitulado *L'Affreux réveil*[52], posicionando-se como defensor dos insurgentes, tal qual os jacobinos. Após um processo punitivo, alguns soldados envolvidos foram condenados ao cárcere e outros à guilhotina. Félix-Marcel Castan explica que o levante teria influenciado a fuga de Louis XVI em junho de 1791. O editor da obra de Olympe de Gouges afirma ainda que, depois disso, a opinião pública se voltou a favor dos revoltosos, permitindo que o deputado Collot d'Herbois[53] obtivesse sua soltura. Durante a marcha de 1792, os combatentes usaram um tipo de gorro vermelho de prisioneiros que posteriormente se tornou símbolo da Revolução. Mas qual a posição da ativista sobre esses eventos? Com ironia, ela escreve:

> Seria preciso detestar a liberdade para detestar ou caluniar uma festa como essa. Seria preciso detestar os defensores da liberdade para não querer ver com gratidão, nesse interessante cortejo, todos esses soldados dispersos, todos esses bravos eleitores de 1789, todos os bons deputados das nossas Assembleias Constituinte e Legislativa, todos os nossos verdadeiros tomadores da Bastilha e todos os nossos sinceros do povo, todos os nossos dignos Guardas Nacionais e todos os nossos fiéis irmãos de armas franceses e estrangeiros. Seria preciso não suportar a fita tricolor na lapela do cidadão, o botão e a cocarda uniforme no seu chapéu, o sinal dos triunfadores da temível fortaleza, as inscrições de Palloy, as medalhas oferecidas ao civismo, o lema caro aos franceses e a famosa melodia "*Ça ira*". Seria preciso, enfim, ser escravo por preconceito ou hábito e covarde por temperamento para resistir por mais tempo à festa do povo e da liberdade, à linguagem desses malvados e tolos que perturbam assim, sem motivo, a confiança e a segurança dos cidadãos honestos, tímidos e prevenidos (De Gouges, 2017, p. 92, tradução minha).

A oposição de Olympe de Gouges contra os jacobinos foi se tornando cada vez mais declarada. No final de abril ou início de maio, ela publicou um texto intitulado *Grande eclipse do sol jacobino e da lua feuillantine*[54], no qual ataca esses dois partidos e questiona suas intenções, dizendo: "jacobinos, *feuillants*, quem sois vós? O que fazeis? O que procurais? Beber o sangue dos homens, corromper o ar puro e o orvalho do céu". De Gouges continua interpelando: "Vós sois homens ou brutos? Se sois seres dotados de faculdades intelectuais, respondei-me. Por que soprais o fogo da discórdia? Quem são os cidadãos que vós dividis? Qual é o reino que vós quereis derrubar? É a vossa pátria!" (2017, p. 95, tradução minha). A autora afirma que sua

---

[52] *O terrível despertar.*

[53] Jean-Marie Collot d'Herbois (1749–1796) foi um político francês nascido em Paris, ator, dramaturgo e ensaísta. Integrante do partido jacobino, foi membro do Comitê de Salvação Pública, sendo responsável por organizar execuções em massa em várias cidades da França. Presidiu a Convenção durante o julgamento que condenou Robespierre à morte em 1794.

[54] *Grande éclipse du soleil jacobiniste et de la lune feuillantine*.

opinião mudou com o passar do tempo. Observo que essa passagem também revela sua posição sobre a monarquia absolutista. Ela escreve: “Sempre considerei o Clube dos Jacobinos como um antídoto necessário contra o veneno do despotismo. Hoje, esse remédio é ele próprio um verdadeiro veneno despótico” (idem, p. 97, tradução minha). Em uma carta anexada a esse panfleto e anteriormente enviada aos jacobinos, De Gouges comenta que a leitura de *O bom senso francês* foi interrompida na Assembleia porque os *feuillants* simplesmente não gostaram da dedicatória feita a eles e dos elogios a Jérôme Pétion.

2.2.3 *Pacto nacional*, Dom Quixote e o *Orgulho da inocência*.

O próximo texto, publicado em 5 de julho de 1792, continua a discussão sobre os partidos e expõe a necessidade de reconhecer a existência de um cenário formado pela pluralidade de organizações políticas, igualmente legítimas. Intitulado *Pacto nacional*, foi impresso em formato de cartaz e propunha um acordo entre os partidos mediante um plebiscito. Os legisladores deveriam elaborar e apresentar projetos de leis, que só seriam sancionados por meio de votações populares para decidir quais seriam implementados. Assim, todo o processo seguiria o método democrático. De Gouges escreve: “É hora de conectar a opinião dos homens à lei, uma vez que ela é a única divindade na terra capaz de salvá-los [...]. Não se esqueçam, senhores, de juntar as mulheres a esse voto solene” (apud Bocquet; Muller, 2014, p. 419).

A proposta havia sido enviada à Assembleia Legislativa acompanhada de uma carta, na qual a autora tenta reconciliar as partes divergentes e intolerantes, clamando por uma atitude moderada. Entretanto, no que tange a essas questões, seu discurso muitas vezes a direcionou para uma narrativa a qual, na contemporaneidade, entenderíamos como uma atitude antipolítica. Ao considerar suas palavras em alguns trechos dos textos anteriores, seria possível interpretar que, no seu entendimento, ”nenhum partido presta“, porque seriam formados por políticos corruptos que lutam por interesses particulares. Como pode ser visto no trecho a seguir, seus argumentos não eram brandos; pelo contrário, ela escolhia o ataque.

> As lutas cruéis e destrutivas dos dois partidos finalmente conseguiram alienar o espírito público. Já o despotismo ergueu a sua fronte descarada, e a liberdade está cambaleando! Representantes de uma nação que se orgulha de ter conquistado os direitos do homem, quem dentre vós ainda pode adiar essa augusta reunião? Em ambos os lados, pessoas mal-intencionadas vos

> cercam e vos acusam. Em ambos os lados, vós quereis que as leis e a constituição sejam respeitadas e, em ambos os lados, o partidarismo parece atrapalhar vossas deliberações. A verdade, que guia as minhas diligências, me obriga a fazer essa confissão ditada pelo sentimento público; a qual não haveria de desagradar-vos. Senadores, Roma não conheceu a escravidão até que o senado se dividisse. O bem dos franceses ainda está em vossas mãos. Se vos abandonardes às vossas paixões, a liberdade estará acabada! Cobertos de vergonha e opróbrio, tendo se tornado o escárnio da raça humana, alternadamente orgulhosos, rigorosos e sempre fracos, retornaríeis vergonhosamente à escravidão, como feras selvagens conduzidas por homens-fera ou acorrentadas no zoológico de um tirano: seríeis atormentados pelo remorso e esmagados pela miséria. A piedade deles e as bastilhas serão a vossa parte, quando podíeis ter dado leis ao mundo (De Gouges, 2017, p. 119, tradução minha).

A leitura do *Pacto nacional* foi interrompida durante uma sessão da Assembleia, a pedido do deputado Merlin de Douai[55]. Isso teria ocorrido em 4 de julho, um dia antes da veiculação do cartaz nas ruas de Paris. No entanto, a repercussão negativa não parou por aí. Olivier Blanc conta que outro deputado girondino publicou um artigo no jornal *Thermomètre du jour*, em 17 de julho de 1792, acusando a autora de "fazer o jogo das Tulherias" (Blanc, 2013, p. 168, tradução minha). Observo que esse episódio evidencia o caráter apartidário do posicionamento político de Olympe de Gouges: ela atacava quase todos e era igualmente atacada por integrantes de ambos os lados. Em 22 de julho, ela responde a esses deputados com a publicação de *O grito da inocência*[56]:

> Não sei se a facção da corte se aproveitou do meu plano benevolente para unir todos os partidos; mas o que sei, o que sei bem, são os meus princípios incorruptíveis. E vós, agentes vis de uma facção perversa, foliculários amargos e mercenários, Dulaure, Gorsas, etc., lede em todas as esquinas de Paris os vossos ataques contra os bons cidadãos, lede a ata de 4 de julho, vede o terrível Sr. Merlin de Douai impedir a leitura desse pacto (De Gouges apud Blanc, 2013, p. 168, tradução minha).

Como visto anteriormente, o dia 10 de agosto de 1792 marcou a queda da monarquia na França. Nessa data, Louis XVI e sua família foram definitivamente destituídos de seus títulos e presos até seus respectivos julgamentos (na Convenção Nacional, no caso do rei, e no Tribunal Revolucionário, para os demais), o que resultou em condenações e penas de morte. Na ocasião da derrubada do trono, Olympe de Gouges não estava nos arredores de Paris; ela havia sido convidada pelo prefeito de

---

[55] Philippe-Antoine Merlin de Douai (1754–1838) foi um dos mais importantes juristas que atuaram durante a Revolução Francesa e o período napoleônico. Em 1795, durante o Diretório, foi ministro da Justiça e um dos cinco diretores entre 1797 e 1799.

[56] *Le Cri de l'innocence*.

Auteuil para fazer uma pequena turnê com suas peças de teatro, percorrendo as províncias. Quando De Gouges recebeu a impactante notícia, tratou logo de se opor à decisão da Assembleia Nacional, mas isso durou somente até a descoberta dos arquivos secretos no episódio conhecido como Armário de Ferro, ocorrido no Palácio das Tulherias, em 20 de novembro de 1792. Blanc escreve:

> Nos arquivos secretos da corte, descobertos num armário de ferro ou num cofre, está a prova da duplicidade de Louis XVI e de Marie-Antoinette que, após a declaração de guerra, continuaram a sua correspondência ativa com as potências inimigas e a emigração. Olympe de Gouges admite ter-se enganado e sente que as suas mãos estão agora mais livres: "O dia 10, ao qual devemos a aproximação dos corações e dos espíritos, e o conhecimento da traição de um rei apoiado durante demasiado tempo pela credulidade dos bons cidadãos, abriu-me os olhos". E acrescenta: "Essa saudável insurreição de 10 de agosto cortou o nó górdio que prendia todos os bons cidadãos num estado de indecisão". No final desse dia memorável, a Assembleia decretou a suspensão do mandato do rei, que logo depois foi preso com a sua família no *Palais du Temple*, que tinha sido transformado numa prisão estadual (Blanc, 2013, p. 166, tradução minha).[57]

Foi justamente em decorrência desse evento histórico que as correspondências do conde de Mirabeau com Louis XVI se tornaram públicas. As articulações do legislador em defesa da monarquia constitucional foram consideradas jogo duplo e traição. Sobre a orientação ideológica desse político aristocrata, Clarissa Palmer questiona: "Será que ele vendeu sua alma à monarquia, como alguns dizem, ou estava tentando conduzi-la a um terreno mais seguro para o bem do país?" (s.d., p. 7, tradução minha)[58]. Essa pergunta poderia ser feita sobre De Gouges, que, alguns dias antes, o havia mencionado em um cartaz intitulado *Aos federados*[59], publicado em 22 de julho. Nesse texto, ela escreve aos cidadãos franceses, dizendo: "Tu, que prevês as coisas com antecedência, tu, que és o único capaz de substituir Mirabeau, sabes da importância das minhas observações" (2017, p. 125, tradução minha).

O que a própria Olympe de Gouges não previu foram as correspondências

---

[57] "*Dans les archives secrètes de la Cour, découvertes dans une armoire ou un coffre de fer, on eut la preuve de la duplicité de Louis XVI et de Marie-Antoinette qui, après la déclaration de guerre, avaient poursuivi leur active correspondance avec les puissances ennemies et l'émigration. Olympe de Gouges admit s'être trompée et elle se sentit désormais les coudées plus franches: 'La journée du 10, à qui nous devons tous, et le rapprochement des cœurs et des esprits, et la connaissance des perfidies d'un roi trop longtemps soutenu par la crédulité des bons citoyens, m'a dessillé les yeux'. Et elle ajoutait: 'Cette saine insurrection du 10 août a coupé le nœud gordien qui tenait dans l'indécision tous les bons citoyens'. À l'issue de cette journée mémorable, l'Assemblée décrétait la suspension du roi, qui fut peu après enfermé avec sa famille dans le palais du Temple devenu prison d'État*."

[58] "*Did he sell his soul to the monarchy as some have said, or was he trying to lead it to safer ground for the good of the country*?". Disponível em: <m.depart-de-Necker.pdf>.

[59] *Aux Fédérés*.

dos monarcas com forças estrangeiras. A descoberta dos arquivos revelou uma trama para viabilizar a fuga da família real. Por sua vez, a autora decidiu se reposicionar por meio de um panfleto intitulado *Carta a Dom Quixote do Norte*[60]. Na referida obra, ela demonstra estar decepcionada com Louis XVI, pois, mesmo sabendo das suas fraquezas enquanto governante, acreditava que ele seria fiel e lutaria pela França. De Gouges afirma: "Eu amava o governo monárquico da constituição; acreditava que era próprio do espírito nacional; mas, pela minha própria alma, eu amava o republicano: aprendi, pois, segundo as minhas luzes, a respeitar esse governo" (2010, p. 149, tradução minha). Em uma nota na tradução desse texto para o inglês, a historiadora e tradutora Clarissa Palmer contextualiza:

> A data dessa obra é bastante difícil de determinar, tendo sido escrita provavelmente alguns meses antes da sua publicação, que o biógrafo de De Gouges, Olivier Blanc, indica como sendo o final de dezembro de 1792. Foi anexado a outro panfleto escrito em setembro de 1792, Orgulho da Inocência. A minha impressão é que os dois textos foram escritos com poucas semanas de diferença. De Gouges estava muito preocupada com os assuntos internos e externos e há semelhanças entre eles, especialmente com a sua preocupação de que as influências estrangeiras estivessem a minar a política francesa. No início de setembro, assistiu-se a terríveis massacres de civis em Paris, a que ela própria não assistiu por estar forada capital, mas que condenou no seu regresso, alguns dias depois, em Orgulho da inocência. Ao mesmo tempo, os avanços prussianos ameaçavam a capital e, embora as tropas inimigas tenham sido derrotadas em 20 de setembro em Valmy, só no final do mês é que se retiraram definitivamente do território francês. Esse texto, que tenta persuadir Frederico Guilherme II da Prússia a deixar de interferir nos assuntos franceses e a regressar para casa, é uma resposta à sua invasão, mas também menciona sua derrota. Foi provavelmente escrito nas últimas semanas de setembro ou no início de outubro. Ao publicar as duas peças no final de dezembro, coincidindo com o julgamento de Louis XVI, De Gouges pode ter tido a esperança de influenciar a opinião pública contra a pena de morte (quer fosse rei ou plebeu, De Gouges abominava a pena capital e acreditava que o processo não passava de um julgamento de fachada (Palmer, s.d., tradução minha).[61]

---

[60] *Lettre au Don Quichotte du Nord*.

[61] "*The date of this work is quite hard to establish, it was probably written a few months earlier than its date of publication which de Gouges's biographer, Olivier Blanc, gives as the end of December 1792. It was attached to another pamphlet written in September 1792, La Fierté de l'innocence. My feeling is that the two texts were written within weeks of each other. De Gouges was very exercised by both internal and external affairs and there are similarities between them especially her concerns that foreign influences are undermining French politics. Early September had seen appalling civilian massacres in Paris which she herself had not witnessed being away from the capital but which she condemned on her return a few days later in La Fierté de l'innocence. At the same time Prussian advances had threatened the capital and although the enemy troops were defeated on 20 September at Valmy they did not finally retreat from French soil until the end of the month. This text which attempts to persuade Frederick-William II of Prussia to cease interfering in France's affairs and to return home is a response to his invasion but also mentions his defeat. It was probably written in the last weeks of September, or early October. In publishing the two pieces at the end of December to coincide with Louis XVI's trial de Gouges may have hoped to influence public Opinion away from the death penalty (whether king or*

Por sorte, aparentemente, a ativista não estava no centro de Paris durante o ápice do evento que ficou conhecido como Massacres de Setembro, ocorridos no período de 2 a 5 daquele mês em 1792[62]. Quando figuras como Stanislas-Marie Maillard[63] lideraram e incitaram os *sans-culottes* a invadir os presídios e assassinar os presos políticos monarquistas, foram vitimadas aproximadamente 1.300 pessoas, dentre elas integrantes da nobreza e do clero. Mas qual foi a participação dos líderes políticos radicais nesse episódio? Enquanto Robespierre justificava a legitimidade da matança como parte intrínseca do processo revolucionário, Marat incentivava a violência contra os opositores ideológicos por meio do jornal *Amigo do Povo*, ao escrever: "Qual é o dever do povo? Ele só tem dois partidos a tomar... O mais seguro e o mais sensato é dirigir-se armado até a prisão da Abadia, arrancar de lá os traidores e passá-los no fio da espada" (Marat apud Bocquet; Muller; 2016, p. 479).

Em razão desse tipo de declaração, Olympe de Gouges atribuiu ao jornalista a responsabilidade pela escalada do terror ocorrido às vésperas das eleições para a nova Convenção Nacional, instaurada em 21 de setembro de 1792. As votações aconteceram entre os dias 5 e 9, sendo eleitos representantes de diferentes correntes políticas, como o girondino Condorcet e os já mencionados líderes radicais, o jacobino Robespierre e Marat, líder do Clube dos *Cordeliers*. Ao analisar essa composição, Eric J. Hobsbawm afirma ser da Gironda a maioria eleita. Em suas palavras:

> O partido dominante na nova Convenção era o dos girondinos, belicosos no exterior e moderados em casa, um corpo de oradores parlamentares com charme e brilho que representava os grandes negócios, a burguesia provinciana e muita excelência intelectual. Sua política era inteiramente impossível, pois somente Estados em campanhas militares limitadas e com forças regulares estabelecidas poderiam ter esperanças de manter a guerra e os problemas domésticos em compartimentos estanques, como faziam exatamente nesta época as senhoras e cavalheiros britânicos dos romances de Jane Austen (Hobsbawm, 1996, p. 35).

---

commoner de Gouges abhorred capital punishment and believed the proceedings were nothing but a show trial)". Disponível: <addresse-au-don-quichotte-du-nord.pdf>.

[62] Na biografia escrita por Olivier Blanc, não há uma definição exata do paradeiro de Olympe de Gouges durante os massacres. Sabe-se que ela partiu após 5 de agosto de 1792 para uma turnê de quinze dias pelas províncias francesas com suas peças teatrais, retornando no final do mês. Segundo Blanc, a autora foi informada posteriormente sobre a execução de Arnault de Laporte (1737–1792), intendente da Lista Civil e um dos primeiros guilhotinados (em 23 de agosto de 1792), e sobre o assassinato da princesa de Lamballe e do duque de Brissac, ocorridos em 3 de setembro. Embora sua localização seja incerta, é provável que ela estivesse em Auteuil. No entanto, o biógrafo também indica que a ativista declarou à Assembleia que resgatou um homem do massacre, talvez já no final desse período, conforme detalhado no próximo parágrafo.

[63] Stanislas-Marie Maillard (1763–1793), nascido em Gournay-en-Bray, foi um dos principais agitadores dos eventos mais emblemáticos como a Queda da Bastilha e a Marcha das Mulheres a Versalhes.

Os acontecimentos históricos podem explicar o posicionamento público e a estratégia de Olympe de Gouges nos momentos mais tensos da Revolução Francesa. A intensa movimentação seguiu seu curso e, em 13 de setembro de 1792, De Gouges foi à Assembleia Nacional apresentar um homem idoso que ela teria libertado da prisão-hospital de Bicêtre antes de este ser massacrado, provavelmente entre os dias 6 e 7 de setembro. Por meio da sua defesa diante dos deputados, a ativista consegue obter uma pensão para ele, saindo de lá aplaudida (Blanc, 2003; Bocquet; Muller, 2014). Foi justamente após essa aparição que a autora se sentiu confiante para publicar o panfleto *Orgulho da inocência, ou o silêncio do verdadeiro patriota*[64]*.* Nesse texto, ela afirma que aquele momento exigia dúvida e desconfiança, mas se desculpa pelas críticas feitas a políticos que se mostraram moderados. Nas suas palavras:

> Respeitáveis membros da Convenção Nacional, Pétion, Condorcet, Vergniaud, Brissot e todos os outros que, como vós, só abraçaram os verdadeiros interesses da pátria: fazeis-me justiça. Finalmente, começo a compreender os princípios desses homens célebres de quem, por momentos, desconfiei. O patriotismo de cada um tem o mesmo objetivo; é matizado, como todas as coisas. Nas épocas revolucionárias, a desconfiança e a suspeita são naturais. Os verdadeiros patriotas não se acusam uns aos outros gratuitamente: os maus condenam tudo, até a virtude. Na falta de provas, a impostura substitui a evidência (De Gouges, 2017, p. 137, tradução minha).

Talvez a confusão e as dúvidas de Olympe de Gouges tenham surgido por consequência da agitação política, visto que o ideal de República por ela defendido abolia o uso da violência e prezava o diálogo entre os divergentes. Mesmo correndo risco de morte, a autora foi uma das primeiras e únicas a condenar a cultura dos massacres que se multiplicavam durante a Revolução. Ela escreve:

> Eu vivi até o momento em que acreditei que não estava mais em meu poder fazer o bem ao meu país e desvendar de onde vinha a traição; de repente, meus olhos foram atingidos pela luz; apesar de seu brilho, minhas ideias permaneceram em tal estado de confusão que achei impossível emitir opinião! Nesse ínterim, posso mostrar-me como nasci, tal como morrerei: livre! Livre, meus concidadãos, para salvar minha pátria se eu puder contribuir para isso. É uma coisa linda servir à causa do povo! É uma coisa linda morrer por isso! Mas como é terrível morrer sem o consolo de saber que alguém o salvou das armadilhas de todas aquelas pessoas mal-intencionadas que o desviaram. Deveis saber, cidadãos, que eu me dediquei principalmente a evitar a tempestade que uma população equivocada lançou sobre a nação francesa; meus escritos profetizaram com precisão tudo o que aconteceu. Tanto sofrimento teria sido evitado se eles estivessem preparados para me ouvir. Tanto sangue teria sido poupado se eu tivesse sido levada a sério. E não seríamos menos republicanos por isso. O sangue, dizem os ferozes

[64] *La Fierté de l'innocence, ou Le Silence du véritable patriotisme*.

> agitadores, faz revoluções. Até o sangue dos culpados, derramado profusa e cruelmente, macula eternamente essas revoluções. Ele revolta corações, espíritos e opiniões, levando a mudanças repentinas de uma forma de governo para outra (De Gouges, 2017, p. 135, tradução minha).

Os massacres sangrentos tinham como objetivo a consolidação de uma ideologia específica, propagada por políticos radicais. Diante desse cenário, De Gouges, que por essa razão vinha questionando se poderia se declarar republicana, decidiu dar passos ainda maiores em relação às críticas a esses deputados. Por outro lado, quando ela defendeu a monarquia constitucional e, especificamente, o reinado de Louis XVI, acreditava ser uma opção mais segura. Todavia, após a divulgação das correspondências do rei com forças estrangeiras, encontradas no já citado Armário de Ferro, ela sente que teve sua confiança traída.

2.2.4 *Os fantasmas da opinião pública* e Olympe de Gouges, acusada de ser filha ilegítima de Louis XV.

Em meados de outubro, Olympe de Gouges escreveu um panfleto intitulado *Os fantasmas da opinião pública,* chamado inicialmente de *Os perigos da opinião pública*. Observo que ela talvez se sentisse ameaçada, não só pelo que já tinha feito até aquele momento, mas principalmente pelo que pretendia realizar dali por diante. Blanc sugere que a publicação desse texto foi motivada pela ocasião em que alguns homens, liderados por Marat, de forma provocativa e ameaçadora, invadiram uma reunião na qual De Gouges e alguns intelectuais considerados girondinos estavam. Essa informação coincide com o trecho em que a autora escreve:

> Hoje o assunto é o julgamento de Louis XVI. Louis XVI, que, não podemos esconder de nós mesmos, é de interesse das potências de toda a Europa. Louis XVI pode perecer no cadafalso por ter traído a sua nação. E Marat? Marat! Verdadeiro agitador, destruidor das leis, inimigo mortal da ordem, da humanidade, da sua pátria, acusado e condenado por querer instaurar uma ditadura na França e por ameaçar incessantemente provocar a dissolução completa da Convenção Nacional, Marat vive em liberdade na sociedade da qual é o tirano e a peste (De Gouges, 2017, p. 142-143).

A autora ignora as polêmicas que envolviam a suposta traição de Mirabeau e volta a citá-lo nesse panfleto, no qual reafirma seu amor pela igualdade, o ódio pela tirania, o respeito pelas leis, pela moral e pela boa filosofia. De Gouges acrescenta: “É isso o que me caracteriza em todos os meus escritos que anteciparam e sucederam

à Revolução tão rápido quanto ela foi operada, como disse Mirabeau em várias ocasiões" (2017, p. 141, tradução minha). Embora não acredite que ele fosse seu mentor intelectual, como sugere seu biógrafo, não restam dúvidas de que Olympe de Gouges o admirava. Inclusive, na *Resposta à justificação de Maximilien Robespierre*, publicada em novembro de 1792, a autora questiona o jacobino, dizendo: "Sabes qual é a distância entre ti e Caton? A mesma que separa Marat de Mirabeau, o mosquito da águia e a águia do sol" (2010, p. 134, tradução minha). Nesse texto, todavia, ela reafirma sua afinidade ideológica com o já falecido legislador, no que diz respeito ao sistema de governo. Ela afirma: "Se, como Mirabeau, eu busquei conservar a monarquia constitucional, foi para o bem de todos" (idem, p. 134).

Sobre o enfrentamento aos líderes da Montanha, composta por jacobinos e *cordeliers*, Clarissa Palmer defende que Olympe de Gouges buscava a imparcialidade, sendo Marat uma exceção. A pesquisadora afirma: "[ela] nunca o perdoou pela sua participação nos massacres de setembro e acreditava que ele e alguns outros jacobinos estavam tentando criar uma ditadura em vez de uma república" (Palmer, s.d., p. 3, tradução minha)[65]. Nesse cálculo, incluo Maximilien Robespierre, alvo constante de suas críticas. De Gouges aproveitou a publicação para construir sua defesa pública e reafirmar sua posição apartidária. Noto que ela cita a corte em uma carta endereçada a Marie-Antoinette solicitando apoio financeiro para o cortejo das mulheres da Festa da Lei. Nessa ocasião, encontrou-se com a amiga e superintendente da casa da rainha, a princesa de Lamballe, o que provavelmente gerou especulações na imprensa. Conforme expressa a própria autora:

> Cidadãos, qual é o objetivo principal deste texto? É oferecer observações imediatas à Convenção Nacional, enquanto ela aguarda a apresentação da minha última obra política. Homens incriminados, que, neste momento, eu poderia escolher entre essa horda pestilenta cujos ataques venho enfrentando há muito tempo, acusaram-me de ter incorporado o feuillantismo em meus escritos. Isso é falso. Com a consciência tranquila e fortalecida pela aprovação dos bons cidadãos, persegui nobremente as facções de todos os lados e, clandestinamente, as conspirações no seio da corte. Não era a minha benfeitora, mas queria ser. Desprezei as suas ofertas: a prova está na imprensa; esta será a última vez que respondo aos meus detratores. Tenho sido, volta e meia, motivo de escárnio entre os conspiradores da corte e da cidade. [...] É hora de eu me mostrar por inteiro. Eu não estava procurando essa fama. Eu esperava isso da opinião pública, mas ela é lenta em relação

[65] "*Despite her passionate beliefs and swift responses to events de Gouges was generally even-handed and considered in her judgements of others, always willing to retract if necessary. Marat was the exception to this rule. She never forgave him for his part in the September massacres and believed that he, and a few other Jacobins, were attempting to create a dictatorship rather than a republic*". Disponível em: <les-fantomes-de-l'opinion-publique.pdf>.

> a mim, e meu país enfrenta novos perigos. Às vezes, percebo esse espírito público prestes a desmoronar. Vejo-o perder-se se a Convenção Nacional não se colocar acima dos fanáticos que procuram desorganizá-la. [...] Mandatários de uma República nascente, este é o momento de iluminar o universo com os vossos interesses mais caros ou mergulhá-lo de volta à escravidão eterna. Este momento depende de vossa energia ou de vossa fraqueza. Se os mal-intencionados vos intimidarem, a República está acabada. [...] Preveni-vos e não desprezeis os conselhos de uma mulher sempre precisa em suas previsões (De Gouges, 2017, p. 142-143).

A pensadora tinha consciência da utilização da opinião pública como instrumento para fazer vítimas fatais e, pouco a pouco, esses algozes estavam se aproximando, construindo narrativas para aprisioná-la em uma armadilha sem saída. Essa afirmação ficará mais evidente no quarto capítulo desta tese, quando analisarei o já citado evento do dia 10 de agosto de 1792, suas correspondências com a corte e o assassinato da princesa de Lamballe.

No final de outubro de 1792, além de rotulada como conspiradora monarquista e girondina, Olympe de Gouges foi acusada de ser filha bastarda de Louis XV. Quem espalhou essa notícia falsa no Clube dos Jacobinos foi o deputado Bourdon de l'Oise[66]. Esse é um caso muito específico, pois ele provavelmente sabia da afirmação da autora sobre sua origem como filha não declarada do marquês de Pompignan. No entanto, Joan Scott ressalta que De Gouges nunca foi assumida publicamente pelo genitor, portanto, sua versão não teria sido comprovada. A falta de reconhecimento e apoio do seu pai biológico é uma questão pessoal que atravessa sua criação artística e trajetória política, aparecendo até mesmo na *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*. Para Joan Scott, isso demonstra a subversão da ativista com a noção de direito natural difundida e mal interpretada pelos revolucionários iluministas. Ela diz: "Nomear o pai reconhecia o poder da lei e expunha as transgressões dos poderosos. Sem o direito de falar, ela insistia, as mulheres eram impotentes para impor o dever paterno, para chamar os homens de volta às suas obrigações" (Scott, 1992, p. 110)[67].

Em resposta a Bourdon de l'Oise, a autora escreve um texto relatando o ocorrido, posteriormente publicado na sua *Correspondência da corte, à Convenção Nacional e ao povo, sobre uma denúncia feita contra seu civismo*[68]. De Gouges

---

[66] François Louis Bourdon (1758–1798) foi um político francês, nascido em Rouy-le-Petit.

[67] "*Naming the father acknowledged the power of law and exposed the transgressions of the powerful. Without the right to speak, she insisted, women were powerless to enforce paternal duty, to call men back to their obligations*".

[68] *Correspondance de la cour, à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le sieur Bourdon* (escrito em 14 de novembro e enviado à Assembleia em dezembro de 1792).

reafirma sua admiração pelo pai biológico e declara que o único erro dele foi contra ela. Em sua defesa, refuta que desejava a volta de Louis XVI ao trono:

> O senhor Bourdon culpa a sociedade dos jacobinos por não concentrar toda a sua atenção em mim. Para afiar os punhais que devem assassinar-me, ele atesta que sou filha de Louis XV. Ele acrescenta que propago uma petição que visa nada menos que o retorno de Louis XVI ao trono. (Eu, reconduzir esse traidor ao trono! Que calúnia criminosa!). Esses disparates são usados para excitar o povo, para enganá-lo e encorajá-lo a massacrar os cidadãos! [...] Não sou filha de um rei, mas de uma cabeça coroada de louros; sou filha de um homem famoso tanto por sua virtude quanto por seus talentos literários. Ele errou apenas uma vez na vida, contra mim (De Gouges, 2017, p. 147, tradução minha).

2.2.5 *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre* e a defesa de Louis XVI.

Enquanto os boatos sobre a paternidade de Olympe de Gouges circulavam pelo Clube dos Jacobinos, a autora manda imprimir seu famoso *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre, por um animal anfíbio*[69], publicado nas ruas de Paris em 5 de novembro de 1792. O biógrafo Olivier Blanc explica que, uma semana antes, um legislador chamado Jean-Baptiste Louvet[70] havia acusado o líder jacobino de pretender implementar uma ditadura. Por isso, na manhã do dia da defesa do deputado na Convenção, De Gouges divulga o texto corroborando o argumento da acusação e afirmando a intenção de Robespierre de assassinar o rei e encarcerar os girondinos para tomar o poder.

Observo sua assinatura nesse cartaz como Polyme, anagrama de Olympe, indicando temor por sua segurança, e diz: “Quanto ao meu nome, eu sei; e, tal é a minha intenção, só o revelarei com as armas na mão” (De Gouges, 2010, p. 139, tradução minha). Além disso, a tradutora Clarissa Palmer sustenta que “anfíbio”, como aparece no título, poderia significar “neutro” para o francês da época[71]. No mesmo sentido, o editor Félix-Marcel Castan acrescenta que “animal anfíbio” não se referia a um ser assexuado, mas sim “bi-sexual”: “meio homem, meio mulher”[72]. No livro *Les*

---

[69] *Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie.*

[70] Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760–1797) foi um livreiro, jornalista, romancista e deputado, membro do Clube dos Jacobinos, que se juntou aos girondinos para pedir a derrubada de Robespierre.

[71] “*In 18th century French 'amphibie' meant both amphibious and neuter; although I have used 'amphibious', […] 'neuter' is a better description of an animal that is neither man nor woman*”. Disponível em: <pronostic-sur-maximilien-robespierre.pdf>.

[72] “*Animal amphibie, mi-homme mi-femme, Polyme se dit inspirée d'une sagesse céleste, pleinement humaine. Le concept d'humanité pour Olympe n'est pas un concept abstrait, il ne précède pas la*

Femmes de la Révolution Française, Maurice Dreyfous enfatiza o caráter anônimo da publicação e afirma que a autora previu o futuro de Robespierre:

> Esse prognóstico começava com um retrato anônimo da autora: “Sou um animal sem igual; não sou homem nem mulher. Tenho toda a coragem de um e, às vezes, as fraquezas do outro”... e assim por diante. E, sem longos preâmbulos, o animal anfíbio atacava o trágico Maximilien: “Tu dizes ser o único herói da Revolução, mas não és, e nunca serás, senão o opróbrio e a execração... O teu sopro envenena o ar que respiramos atualmente; tua pálpebra vacilante expressa, apesar de ti, toda a torpeza da tua alma, e cada um dos teus cabelos carrega um crime”. O *prognóstico* não tinha apenas o objetivo de prever o futuro que esperava Robespierre, mas também de defender os acusados, que eram, por um lado, o rei e, por outro, os girondinos (Dreyfous, 1903, p. 125, tradução minha).[73]

Retomo brevemente o tema do ativismo visual, discutido no primeiro capítulo, para sublinhar as possibilidades performáticas do uso das plataformas de comunicação impressa. A atuação da autora se deu a partir de suas interferências nos espaços urbanos, como essa perigosa veiculação de materiais políticos provocativos. No cartaz em questão, endereçado ao poderoso líder dos jacobinos, De Gouges incitou todos os leitores ao solicitar que Robespierre marcasse, naquele papel, o local onde ambos poderiam se encontrar para um “debate”. Ela escreve:

> Escuta, Robespierre, é contigo que vou falar, ouve o teu veredicto e sofre a verdade. [...] O povo francês, tendo se tornado republicano, jamais se tornará um povo de assassinos. Tu desejavas que tua resposta fosse uma insurreição sanguinolenta. Mesmo que Paris pareça agitada, o que poderás dizer em tua defesa? Crê em mim, Robespierre, foge do grande dia, ele não foi feito para ti. [...] O que pretendes? Contra quem queres te vingar? Contra quem queres guerrear e do sangue de quem ainda estás sedento? É do sangue do povo? [...] Tu gostarias de assassinar o último Louis, para impedi-lo de ser legalmente julgado. [...] Tu gostarias de abrir caminho sobre pilhas de mortos e subir pelos degraus do morticínio e do assassinato ao mesmo nível supremo! Conspirador vil e grosseiro! [...] Corrige-te, caso ainda haja tempo. Atiro-te a luva do civismo, tu ousas recolhê-la? Marca neste cartaz a hora e o local do combate, compareceréi! (De Gouges, 2020, p. 71-74).

---

disparité sexuelle: il en est la synthèse, le produit. Cet animal mi-homme mi-femme représente la justice, la magistrature suprême, non a-sexuée, mais bi-sexuée...” (Castan, 2010, p. 133).

[73] “*Ce Pronostic débutait par le portrait de l'auteur anonyme: ‘Je suis un animal sans pareil; je ne suis ni homme ni femme. J'ai tout le courage de l'un et quelquefois les faiblesses de l'autre…’ et ainsi de suite. Et sans long préambule, l'animal amphibie s'attaquait au tragique Maximilien: ‘Tu te dis l'unique auteur de la Révolution, tu n'en es, tu n'en seras éternellement que l'opprobre et l'exécration... Ton souffle méphytise l'air que nous respirons actuellement; ta paupière vacillante exprime malgré toi toute la turpitude de ton âme, et chacun de tes cheveux porte un crime’. Le Pronostic n'avait pas seulement pour but de prédire l'avenir qui attendait Robespierre, il tendait à prendre la défense des accusés qui étaient et le roi d'une part, et, de l'autre, les Girondins*”.

Apesar de se referir ao deputado com o pronome pessoal “tu”, uma forma de tratamento articulada como ferramenta política, denominada *tutoiement*[74], Clarissa Palmer explica que naquele momento essa informalidade se popularizou por representar os ideais de igualdade, eliminando as hierarquias de classe: “seu uso marcou o advento da cidadania em uma população que até então era formada por súditos” (s.d., n. 1, tradução minha)[75]. Contudo, é possível que Olympe de Gouges tenha optado por esse pronome para conferir um duplo sentido, transitando da linguagem coloquial ao desrespeito, já que não utiliza esse recurso para mencionar outras personagens históricas específicas além dos seus desafetos políticos.

Esse cartaz é dividido em duas partes: a primeira foi dedicada à interpelação de Robespierre e a segunda voltada ao corpo social, na qual a ativista proclama: “E tu... Povo de Paris, [...] a República Francesa te deve a sua libertação. Defende a tua obra e não cedas nem por um momento às instigações criminosas” (2010, p. 139-140, tradução minha). O texto condena os excessos de patriotismo mal orientados e a violência, inclusive contra os agitadores a quem ela atribui responsabilidade pela anarquia vigente. No seu entendimento, o direito à vida é inviolável, ao mesmo tempo em que a segurança pública é responsabilidade de todos e todas, não apenas uma questão de Estado. De Gouges aconselha:

> Se tuas mãos se banham em sangue inocente, se puderes ignorar todas as entidades da soberania nacional e das leis, se, enfim, não fores digno de virtudes republicanas, Marat, Robespierre, conduzir-te-ão de morte em morte, mas tu perecerás junto desses infames agitadores (2020, p. 74).

A autora volta a citar o assassinato do rei Charles I da Inglaterra, preso e posteriormente decapitado para a instalação da República de Cromwell, em 1649, afirmando: “As leis republicanas são ainda mais severas do que as leis dos tiranos [...]. Os ingleses fizeram seu rei subir ao cadafalso, mas eles não eram republicanos” (idem, p. 73-74). Nesse sentido, ajuíza que o desrespeito à vida e aos direitos

---

[74] “O tratamento por 'tu' (*tutoiement*), liminar e violento, assume aqui todo o seu valor pejorativo” (Porée, 2019, p. 44, tradução minha). / “*Le tutoiement liminaire violent prend ici toute sa valeur péjorative*”. Observo que a autora está se referindo ao preambulo da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, todavia, entendo que o trecho explica o movimento e a intenção de Olympe de Gouges.

[75] “*Throughout the text de Gouges addresses Robespierre using the familiar ‘tu’ rather than the formal ‘vous’. In the autumn of 1792 ‘tu’ began to represent the egalitarian ideals enshrined in the Rights of Man, its use marking the advent of citizenship in what had been a population of subjects. Generally only used to address children and servants it was a significant change of usage. The plosive effect of ‘tu’ fits well with the invective anger of de Gouges’s tirade*”. Disponível em: <pronostic-sur-maximilien-robespierre.pdf >.

humanos não deveria fazer parte de um Estado republicano: “A Convenção Nacional, dizia ela, deve por si mesma abafar todo o ressentimento e dar um exemplo de imparcialidade republicana” (apud Blanc, 2003, p. 180, tradução minha)[76].

Logo após a autodefesa bem-sucedida de seu adversário na Convenção Nacional, Olympe de Gouges manda imprimir um texto em formato de brochura, intitulado *Resposta à justificação de Maximilien Robespierre*[77]. Esse panfleto foi acrescido do *Prognóstico*, atestando sua autoria, e de uma carta endereçada a Jérôme Pétion, então deputado e ex-presidente da casa legislativa. Ela inicia chamando-o de Vossa Excelência e se desculpando, mais uma vez, por duvidar dele. Pétion era membro do Clube dos Jacobinos, amigo de Robespierre, mas passou a defender ideias moderadas. No texto, De Gouges cita sua atuação no dia 10 de agosto de 1792, quando ele teria impedido que os *sans-culottes* massacrassem a família real, concedendo-lhes o direito de ter um julgamento. Em suas palavras:

> Vós me ensinastes, pela gentil moral que reina em vossos discursos, sobre a necessidade a que vos reduzis de pronunciar vossa opinião, a reprimir em mim esses movimentos de exaltação dos quais uma alma sensível deve sempre desconfiar e dos quais somente os facciosos sabem tão bem tirar proveito. O verdadeiro amor pela pátria exige essa calma, essa gentileza cívica que reina em vossos escritos e que traz, a todas as almas, as expressões comoventes da virtude [...]. Sei que vós não aprovareis algumas expressões fortemente pronunciadas contra Maximilien Robespierre. É um desses impulsos que eu nunca consigo conter quando acredito que a coisa pública está em perigo (De Gouges, 2010, p. 135, tradução minha).

Em razão de uma acusação frágil, Blanc sustenta que o autointitulado “Incorruptível”, Robespierre, conseguiu triunfar na Convenção Nacional. Ao confundir sua causa com a do povo insurgente, ele conquista parte da opinião pública. Por sua vez, Olympe de Gouges se indigna e o acusa de demagogia. Munida de coragem, a autora declara-se inimiga política e questiona:

> Robespierre, acabaste de me impressionar. Tu nos fazes crer que renunciaste ao direito da justa vingança que tens de obter contra os teus acusadores. Tu só pedes o retorno da paz, o esquecimento dos ódios particulares e a manutenção da liberdade. Que metamorfose repentina! Tu, desinteressado? Tu, filósofo? Tu, amigo dos teus concidadãos, da paz e da ordem? Eu poderia citar-te esta máxima: “Quando um malvado faz o bem, ele prepara grandes males”. É difícil suportar essa conversão repentina. A melodia da tua ambição parece preparar-nos uma música lúgubre. Posso estar enganada. Perdoa-me: tenho o fanatismo do amor pela minha pátria, assim como tu tens o de uma ambição particular. Podes ter servido à

[76] “*La Convention nationale, disait-elle, doit elle-même étouffer tout ressentiment et donner l’exemple de l’impartialité républicaine*”.
[77] *Réponse à la justification de Maximilien Robespierre, adressée à Jérôme Pétion*.

> Revolução, estou convencida disso. Mas os excessos apagaram, em todos os corações, o reconhecimento. Vamos examinar agora a tua justificativa. Apresentaste-te à tribuna para livrar-te de todas as denúncias que laboriosamente foram levantadas contra ti. Certamente, é bom ser caluniado quando se pode enterrar os inimigos! Mas estás longe desse triunfo da inocência que não deixa dúvidas sobre o acusado! Tenho pena de ti, Robespierre e abomino-te! Vê a diferença entre nossas almas! A minha é verdadeiramente republicana; a tua jamais foi (De Gouges, 2010, p. 135, tradução minha).

Em minha leitura, Olympe de Gouges defendia a monarquia constitucional como um avanço na direção de uma transição do sistema político, na mesma medida em que ela se afirmava uma “verdadeira republicana”. A autora se justifica, dizendo: “Se pareci apoiar a monarquia, foi porque tinha a firme convicção de que essa forma de governo era mais adequada ao espírito francês [...]. Se procurei conservar a monarquia constitucional, foi para o bem de todos” (idem, ibidem). Ela exortava a Assembleia a adotar medidas preventivas contra o autoritarismo e denunciava a instrumentalização do discurso de ódio como mecanismo de consolidação da ruptura com o absolutismo.

A complexa defesa da família real francesa, ou da monarquia, ocorre em virtude da sua consideração pelos direitos humanos e da aversão à violência política. Por outra perspectiva, seria impossível negar que De Gouges nutria um fascínio pela realeza enquanto modelo de cultura no qual se formou. Partindo dessa premissa, é possível inferir que a dramaturga aspirasse a um caminho semelhante ao da Inglaterra, no que se refere ao sistema político parlamentarista e à manutenção de uma família real como símbolo da tradição cultural. Todavia, a autora era crítica da nobreza e do despotismo e, como sempre se mostrou aberta a se reposicionar, imagino que ela aprovaria a democracia francesa e seu exemplo para o mundo, exceto pela persistência de certas práticas colonialistas.

Um exemplo disso é a defesa pública de Louis XVI, quando o rei estava preso e ameaçado pela guilhotina. Nesse contexto, a fervorosa ativista desempenha sucessivas atividades políticas e performances que a colocam no limiar do perigo entre a vida e a morte. Quem mais teria a audácia de enfrentar a cegueira dos revolucionários sedentos pelo sangue de opositores? Esse momento constitui o início do período de Terror mais intenso da Revolução Francesa e é justamente nessa fase que a autora investe incansavelmente em defender sua narrativa e seu discurso artístico e político. Sobre essa atividade, Olivier Blanc afirma: **“**De Gouges, cujo nome aparecia em cartazes de propaganda política, destacou-se durante o julgamento de

Louis XVI, onde se ofereceu para defender o monarca deposto, dando também a conhecer a sua aversão à pena de morte" (2008, n.p., tradução minha)[78].

Figura 8 – Montagem: Panfleto *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre* e Cartaz *Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet*.

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

O julgamento do rei tinha sido iniciado dias antes, em 11 de dezembro de 1792; no entanto, no dia 16, ela publica *Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet*[79]*,* e o impacto visual é indiscutível. Após ser destronado, o monarca recebeu a alcunha de cidadão Louis Capet, designação popular que carregava um tom de deboche, referindo-se à dinastia Capetiana. A análise do cartaz revela a ambiguidade inerente à De Gouges: ao mensurar o risco de tal investida, seu caráter performático ganha contornos ainda mais nítidos, sobretudo pela audácia de incluir o próprio nome no título da obra. A autora afirma que poderia morrer por causa desse texto, mas que, se os princípios escritos ali prevalecessem, sua memória estaria abençoada. O jogo político e sua atuação artística consistiam em colocar-se nessas situações-limite; ela se projetava em um campo minado como uma persona desafiadora, disposta a enfrentar toda a reação que porventura se voltasse contra si.

---

[78] "*De Gouges, dont le nom apparaissait sur des affiches de propagande politique, se fit remarquer lors du procès de Louis XVI, où elle s'offrit de défendre le monarque déchu, faisant d'ailleurs connaître son aversion pour la peine de mort*". Disponível em: <Olympe de Gouges, « celle qui voulut politiquer », par Olivier Blanc (Le Monde diplomatique, novembre 2008)>.

[79] *Olympe de Gouges, défenseur officieux de Louis Capet*.

> O medo do assassinato não era uma hipérbole; alguns dias depois de o cartaz ter sido colado em público, um bando de homens furiosos e armados foi à casa de De Gouges e pediu que ela saísse. Assim ela fez. Escárnio e insulto se seguiram até que um deles, armado com uma espada, agarrou-a e segurou-a pelo pescoço. Espada levantada, ele pediu à multidão um prêmio por sua cabeça. De Gouges respondeu com corajosa calma que pagaria o preço mais alto pelo privilégio. O riso dissipou a situação ameaçadora e De Gouges, orgulho intacto, retirou-se ilesa (Palmer, s.d, p. 2, tradução minha).[80]

No cartaz, a autora encarna a figura de uma "advogada do diabo", pois, ao mesmo tempo em que defende os direitos humanos, também critica o rei deposto. Ela assume uma posição controversa entre os extremos de uma polarização política muito perigosa; nem os republicanos nem os monarquistas confiavam nela. Sua intenção era promover uma atitude moderada e enviar uma mensagem importante, que se perpetuaria, sobre o direito de defesa, o direito à vida e contra a sentença de morte. De Gouges argumenta:

> Como rei, acredito que Louis está errado, mas tire esse título proscrito e ele deixa de ser culpado, aos olhos da república. Seus ancestrais levaram os problemas da França ao limite; infelizmente para ele, o copo quebrou em suas mãos e ele ficou encarregado de todos os cacos. Eu poderia acrescentar que, sem a perversidade de sua corte, ele poderia ter sido um rei virtuoso. Basta lembrar que ele odiava os nobres; que ele foi capaz de forçá-los a pagar suas dívidas; que ele era o único de nossos tiranos que não recebia cortesãs e cujas maneiras eram imaculadas. Ele era fraco, ele foi enganado; ele nos enganou, ele enganou a si mesmo: em poucas palavras está seu processo. [...] Diz-se que os membros da convenção deveriam ser obrigados a votar, nominalmente, pela sentença de morte do culpado, mas, se devo falar de coração, acredito que nenhum verdadeiro republicano votará pela morte dele, e que a maioria será a favor do exílio. O maior crime de Louis Capet, deve-se admitir, foi ter nascido rei numa época em que a filosofia lançava silenciosamente os alicerces da república. Abolimos a realeza. Povo, o trono, ele perdeu tudo. Sejamos generosos o suficiente para lhe deixar sua vida. [...] Ao destroná-lo, destruímos todos os cetros do mundo: a soberania do povo recuperou seus direitos; não devemos puni-lo pela ignorância de nossos ancestrais ou pelos crimes dele. [...] Sejamos republicanos no exílio de Louis Capet, e que todos os potentados tremam! (De Gouges, 2010, p. 145, tradução minha).

Observo a defesa pública do monarca com as lentes do estudo da performance, bem como os ataques destemidos a Robespierre e Marat, pois aquele era o momento mais arriscado da Revolução. As várias tentativas de construir um diálogo com o casal

---

[80] "*The fear of assassination was not hyperbole; a few days after this placard was pasted up in public a band of armed angry men came to de Gouges's home and called for her to come out. This she did. Derision and insult followed until one of their number, armed with a sword, grabbed her and held her down by the neck. Sword raised he asked the crowd for a price on her head. De Gouges replied with courageous calm that she would pay the highest price for the privilege. Laughter diffused the threatening situation and de Gouges, pride intact, retired unharmed*". Disponível em: <olympe-de-gouges-defenseur-officieux-de-louis-capet.pdf>.

real e, posteriormente, o ato de se oferecer para advogar em favor do monarca (apesar de considerar o absolutismo tirânico e a nobreza ultrapassada) faziam parte da sua estratégia no intuito de elevar as pautas que defendia. De Gouges incorporou uma persona desde o início de suas atividades, muitas vezes tentando escapar de punições ao buscar apoio político. No entanto, ela não abandonou o lado sombrio e ostensivo da sua militância, que, com o decorrer dos acontecimentos, gerou inimizades e a retaliação dos seus opositores. Por outro lado, ela também apresentava características moderadoras, mesmo que o conteúdo dos seus textos estivesse à frente do seu tempo e se mostrasse, por vezes, ambíguo.

Enquanto pensadora, Olympe de Gouges almejava ser aceita pela sociedade e, principalmente, por seus pares do meio intelectual, para obter alguma influência nas questões políticas. Ela defendeu a liberdade de expressão das mulheres através da elaboração teórica e da sua prática artístico-jornalística. Parecia que ela não era levada a sério até ser presa por tentar divulgar um cartaz e condenada por escrever uma peça que permaneceu arquivada até uma inspeção policial. Por isso, considero que a morte na guilhotina, o espetáculo da execução pública, compõe o último ato da sua performance. A autodefesa no próprio julgamento foi sua última fala pública, e a cena final terminou precisamente com a decapitação. A trajetória de vida da autora me faz lembrar a bandeira feminista contemporânea: “meu corpo, minha revolução”.

2.3 O julgamento de Olympe de Gouges como ato final.

> *Ela transformou a realidade da sua morte na performance da sua vida* (Vanpée, 1999, p. 65, tradução minha).[81]

Um indício dos desígnios de Olympe de Gouges está no prefácio da reedição da peça *A escravidão dos negros,* publicada em março de 1792. A autora adianta o que estaria por vir, quando escreve: “Eu me denuncio em público; aqui estou eu, presa: vou me defender no majestoso, frívolo..., mas temível Tribunal. Vou me permitir ser julgada por um voto de consciência; vou ganhar ou perder pela pluralidade de votos” (De Gouges, 2017, p. 185, tradução minha).

[81] “*She turned the reality of her death into the performance of her life*”.

Como foi visto, mesmo diante da calamidade pública, Olympe de Gouges continuou atuando e ocupando espaços públicos com ações independentes do partido girondino. A artista seguiu produzindo seu próprio trabalho em diálogo com os acontecimentos de seu tempo, embora suas articulações corroborassem o discurso de alguns integrantes dessa ala política, com quem a autora mantinha relações de amizade e correspondência intelectual. Além disso, foi graças à influência de alguns deputados girondinos e mulheres da alta sociedade que De Gouges conseguiu acessar espaços como os teatros, os salões, os clubes e as assembleias.

Dois dias após publicar *Olympe de Gouges defensora oficial de Louis Capet*, ela escreve novos argumentos. Àquela altura, Louis XVI já havia sido condenado por uma assembleia de 700 deputados, na qual 387 votaram a favor da execução. As sessões ocorreram entre 16 e 17 de janeiro de 1793. Segundo Olivier Blanc, o cartaz *Sentença de morte apresentada por Olympe de Gouges contra Louis Capet*[82] foi divulgado no prédio da Convenção Nacional e afixado nas árvores do jardim das Tulherias no dia 18 daquele mês. A autora repercute a proposta de adiamento, apoiada por deputados girondinos como Condorcet, que votou contra a execução. Entretanto, outros deputados que votaram pela condenação, como Brissot e Pétion, também defenderam o adiamento. Esse é mais um indício da atuação estratégica da ativista, porque tanto o título quanto o início do texto aparentam endossar a decisão, mas, progressivamente, essa lógica vai sendo revertida. Ela escreve:

> Eu também, legisladores, voto pela morte do tirano. Voto de uma maneira diferente daquela que vos pronunciei e considero infalível [...]. Louis Capet, como conspirador, como instrumento do sangue das vítimas que foi derramado em defesa da pátria e que manchou a terra estrangeira, sem dúvida merece mil mortes. Renunciei ao título de defensora oficial para assumir o de boa cidadã, que me é mais natural. Quando me propus a defender Louis, ele estava sem apoio, sem defensor. Impus a mim mesmo essa nobre tarefa e, ao mergulhar em minha alma, só via a paz do meu país [...]. Legisladores, vós já estais acostumados com minhas opiniões e ouso dizer que elas nunca vos pareceram suspeitas. Senado francês, não vos abandonei desde que a maioria pronunciou a pena de morte de Capet. É por causa de vossas almas irrepreensíveis (pois gosto de acreditar que esses dois legisladores são impecáveis, assim como a maioria dos representantes do povo) que temeis que a morte ou o exílio do tirano preparem infortúnios inevitáveis e talvez desconhecidos pelo mundo? Republicanos, colocai-vos acima do medo e da suspeita e salvareis a coisa pública [...]. Gostaria que Louis, sua esposa, seus filhos e toda a sua família fossem acorrentados em uma carruagem e levados para o meio de nossas tropas, entre o fogo inimigo de nossa artilharia. Se os bandidos coroados persistirem em seu crime e se recusarem a reconhecer a independência da República Francesa, eu teria a honra de acender o pavio do canhão que nos livrará dessa família homicida

[82] *Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet*.

> e tirânica. A morte de Louis será gloriosa, digna de um povo livre. Então, não se dirá mais, ao falar dos franceses, “eles foram assassinos vergonhosos” (De Gouges, 2010, p. 150, tradução minha).

2.3.1 A execução de Louis XVI, *A entrada de Dumouriez em Bruxelas* e a prisão de Philippe Égalité.

O rei foi executado em 21 de janeiro de 1793, e dois dias depois, o Teatro da República apresentou *A entrada de Dumouriez em Bruxelas, ou os vivandeiros*[83], última montagem de Olympe de Gouges em vida. Esse drama é protagonizado pelo general Charles-François Dumouriez[84], que, após vencer a Prússia, em setembro de 1792, tornou-se herói nacional. A peça é um exemplo de como a dramaturga dialogava com o contemporâneo, tendo sido elaborada em novembro, período em que o militar marchou com seu exército para outra batalha. De Gouges desenvolveu um estilo quase jornalístico, o que se provou arriscado, visto que, pouco tempo depois, o protagonista passou a ser considerado traidor. No prefácio, ela comenta sua motivação, nega conhecê-lo e faz referência a Corneille[85]. Em suas palavras:

> Dumouriez, não sei se chegou ao teu conhecimento que uma mulher ousou fazer-te atuar e falar no meio do teu trabalho militar. Não te conheço. Nem sequer procurarei conhecer-te. Ouvi o relato das tuas proezas. Foi o suficiente para que a minha imaginação se elevasse à altura do tema que eu queria tratar. Sem dúvida, era necessária outra pena que não a minha para retratar o valente soldado e o verdadeiro filósofo. Era necessário o gênio do grande Corneille para retratar o ardor bélico de um povo regenerado, nascido para a liberdade. Para influenciar a opinião pública sobre o governo republicano, era necessário estimular, inflamar a coragem dos meus concidadãos que permaneceram em Paris. Era preciso dar o golpe final na aristocracia que, semelhante ao camaleão, assume todas as formas e aguarda o momento de uma anarquia contrarrevolucionária para nos colocar novamente a ferros [...]. Não há mais Corneille. Nossos autores modernos desprezam tratar dramaticamente assuntos circunstanciais. Eles têm razão: mais ousada do que eles, ou mais fraca, deixei-me levar. Em quatro dias, escrevi uma peça em cinco atos [...]. Sem dúvida, se ela fosse apresentada no momento certo, teria despertado o interesse do público. Atualmente, preciso de toda indulgência [...]. Não foi só a ti que eu celebrei. Como soldado, tu compartilhas minha homenagem. Mas foram meus concidadãos, foi o exército que comandavas que celebrei. Foi o ódio aos tiranos, foi o amor pela liberdade que eu quis incutir nos povos. Foi sobretudo a glória do meu país que eu quis consolidar. [...] Dumouriez, não vou insultá-lo removendo seu nome. [...] Não é a ti que dedico esta peça, mas aos teus ilustres companheiros do exército (2017, p. 241, tradução minha).

---

[83] *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers*.

[84] Charles-François du Périer Dumouriez (1739-1823) foi ministro de Guerra, ligado ao partido girondino, e general do exército francês. Nasceu em Cambrai, no departamento de Nord.

[85] Pierre Corneille (1606–1684) foi um poeta e dramaturgo francês que escreveu as tragédias *Horácio* (*Horace*) de 1640, *Andromeda* (*Andromède*) de 1650 e a comédia *O mentiroso* (*Le Menteur*) de 1643.

O biógrafo Olivier Blanc desconsidera essa declaração e afirma que a dramaturga o conheceu pessoalmente. Segundo ele: “Na casa dos Talma, a Sra. de Gouges conheceu o general Dumouriez, coroado pela glória [da batalha] de Valmy, e prometeu a si mesma escrever uma peça patriótica em sua homenagem” (2003, p.175, tradução minha)[86]. O objetivo de Olympe de Gouges era escrever uma peça que fosse considerada patriótica, republicana, porque após defender Louis XVI, ela precisava “limpar a sua imagem”. Contudo, como a peça só foi montada em janeiro de 1793, a repercussão foi oposta em razão da deserção do general após a derrota na Batalha de Neerwinden, na Bélgica, três meses depois[87]. Como afirma Palmer:

> A peça celebra, com licença dramática, a libertação dos belgas por Dumouriez de seus opressores austríacos. A dramaturga via naquele momento um símbolo perfeito do patriotismo republicano, o novo regime francês espalhando sua mensagem de liberdade e igualdade além de suas fronteiras para o benefício da humanidade. Para uma peça centrada em um evento militar, as mulheres aparecem fortemente; todas elas são engajadas e astutas, iguais aos homens de coragem e valor, e as de negócios são parceiras mais do que capazes. Quando a peça foi finalmente executada, teve uma recepção desastrosa. [...] parece que a negatividade do público foi em parte liderada por uma intriga que desejava mostrar que a arrogância da mulher em interferir nos assuntos políticos não deveria ser perdoada (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha)[88].

Além desse episódio envolvendo Dumouriez, a correspondência da autora com figuras que se tornaram controversas durante a Revolução, como o duque de Orléans e o conde de Mirabeau, marcou sua imagem diante da opinião pública. Alguns historiadores repercutiram essas relações e a julgaram pela suposta traição monarquista e republicana cometida por esses homens, respectivamente; como pode ser conferido em um trecho do livro *Les Déesses de la Liberté: Les Femmes de la Convention et du Directoire* de Baptiste Capefigue. Ele escreve:

> Olympe elevou-se repentinamente ao título de escritora política para exaltar o duque de Orléans e a Mirabeau. [...] ela ajudou singularmente a Revolução

---

[86] “*Chez les Talma, Mme de Gouges rencontra le général Dumouriez, auréolé de la gloire de Valmy, et elle se promit d’écrire en son honneur une pièce de théâtre patriotique*”.

[87] A derrota em Neerwinden ocorreu em 18 de março e a deserção do general em 5 de abril de 1793.

[88] “*The play celebrates, with dramatic licence, the liberation of the Belgians by Dumouriez from their Austrian oppressors, the playwright seeing in that moment a perfect symbol of republican patriotism, the new French regime spreading its message of liberty and equality beyond its borders for the benefit of mankind. For a play centred on a military event women feature strongly; all of them are engaged and astute, equal to the men in courage and valour, and those in business are more than capable partners. When the piece was finally performed it met with a disastrous reception. [...] it would appear that the audience’s negativity was in part led by a cabal who wished to show this uppity woman that her interferences in political affairs were not to be forgiven*”. Disponível em: <l'entree-de-dumourier-a-bruxelles.pdf>.

> Francesa: por toda parte se viam os livros políticos de Olympe de Gouges, que publicou *Mirabeau nos Campos Elísios* e *A entrada de Dumouriez em Bruxelas*, sempre para exaltar a casa de Orléans (1862, p.55, tradução minha).[89]

Em março de 1793, pouco antes de Philippe Égalité ser preso acusado de cumplicidade com Dumouriez[90], a autora publica um cartaz intitulado *União, coragem, vigilância e a República está salva*[91], no qual afirma: "Os Bourbon alimentam a discórdia. Philippe, em particular, serve como ponto de convergência para os conspiradores. Ele pode ser inocente, mas torna-se culpado aos olhos da República" (De Gouges, 2017, p. 167, tradução minha)[92]. Em maio, ela manda distribuir o segundo volume das *Obras da cidadã Olympe de Gouges*[93]. No prefácio dessa publicação, faz nova dedicatória a Philippe e, prezando pela diplomacia, declara:

> Em julho de 1789, tive a coragem de te alertar sobre as conspirações que estavam sendo tramadas em teu nome. Acusavam-te de servir ao povo apenas para teus próprios interesses, e não pela pátria e pelos franceses que juraram morrer livres. Deus é minha testemunha de que minha intenção não era ofender-te, mas esclarecer-te sobre o abismo que os malfeitores vinham cavando há muito tempo. Em outubro de 1789, emissários vieram em massa à minha casa, fingindo e contando horrores sobre ti; mas minhas respostas foram tão enérgicas em seu favor, e eu estava tão bem cercada naquele momento, que esses assassinos saíram sem que eu pudesse adivinhar a causa que os havia trazido. Minhas suspeitas se dividiram entre sua facção e a da corte. [...] Oh, Bourbons! Os franceses nasceram para serem vossas vítimas e joguetes de vossa ambição? Philippe, se eu tiver que perecer por vossas adagas, vós pagareis caro por meus últimos momentos. Nasci com um caráter republicano e morrerei com esse caráter. [...] No entanto, há algum tempo, eu havia mudado de opinião a teu respeito; cheguei até a elogiar teu filho na peça *A entrada de Dumouriez em Bruxelas*; e, com base nesse elogio, tu deves perceber o quanto sou imparcial em relação a ti (De Gouges, 1793, p. 1-4, tradução minha)[94].

Em uma espécie de comunicado à imprensa, De Gouges envia uma carta aos jornalistas acompanhada pelos dois volumes das suas *Obras Políticas*, cujo primeiro

---

[89] "*Olympe s'éleva tout à coup au titre d'écrivain politique pour exalter le duc d'Orléans et Mirabeau. [...] elle aida singulièrement la révolution française: on ne voyait partout que les livres politiques d'Olympe de Gouges, qui publia Mirabeau aux Champs-Élysées, L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, toujours pour exalter la maison d'Orléans*".

[90] O duque de Orléans foi preso em 6 de abril de 1793. Segundo Olivier Blanc: "Philippe Égalité suscitava grande desconfiança entre os diversos partidos. Ele acaba por ser denunciado à Convenção, na primeira semana de abril, como cúmplice de Dumouriez" (2003, p. 197, tradução minha). / "*Celui-ci [Philippe Égalité] excitait d'ailleurs une vive méfiance au sein des divers partis. Il finit par être dénoncé à la Convention dans la première semaine d'avril comme complice de Dumouriez*".

[91] *Union, courage, surveillance et la République est sauvée*.

[92] A Casa de Orléans era um ramo da Casa de Bourbon, linhagem do rei Louis XVI. O duque Philippe I, fundador da Casa de Orléans, era irmão mais novo de Louis XIV.

[93] *Œuvres de la citoyenne de Gouges dédiées à Philippe*.

[94] Disponível em: <Oeuvres de la citoyenne de Gouges,...formant le recueil de ses ouvrages ... - Olympe de Gouges - Google Livros>.

havia sido publicado em 1791. Nessa ocasião, a autora reitera que não tem mais relações de amizade com o duque de Orléans, dizendo:

> Os inimigos do infame Philippe d'Orléans, ao lerem esta peça, não deixarão de dizer que ele me envenenou; ele era bem capaz de o fazer, mas eu mesma sou o carrasco da minha vida. Peço-vos, senhores, inseri este comentário no vosso folheto e reclamai as minhas obras, que tive a insensatez de dedicar ao homem mais corrupto, o mais vil de todos os perversos (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 196, tradução minha).[95]

2.3.2 Os jornais, a liberdade de expressão e o *Testamento político*.

Após a morte de Louis XVI, órgãos públicos foram criados para a manutenção da República. Em 2 de março de 1793, foi aprovada uma lei que punia com pena de morte aqueles que argumentassem a favor de outro sistema de governo não republicano (Blanc, 2003). Nesse mesmo mês, a Convenção Nacional instituiu o Tribunal Revolucionário. Em seguida, em abril de 1793, o Comitê de Salvação Pública foi fundado para gerir as finanças do Estado e punir aqueles que eram considerados antirrevolucionários. Jean-Paul Marat, líder dos *cordeliers*, assumiu a presidência do Clube dos Jacobinos. Dias depois, em 13 de abril de 1793, acabou acusado por exortar a cassação de alguns deputados girondinos, mas, como detinha autoridade popular, em 24 de abril, foi inocentado e reconduzido à Convenção (Cutrufelli, 2009). No mês seguinte, Marat e Robespierre voltaram a incitar o povo à revolta e à desobediência civil, por meio do jornal *L'Ami du Peuple* e da oratória nas tribunas dos clubes e assembleias, como já haviam feito nos Massacres de Setembro de 1792.

Conforme mencionado anteriormente, os jornais eram distribuídos em formato de brochuras e cartazes, com o propósito de alcançar todas as classes sociais. No entanto, grande parte da população era analfabeta e as notícias eram costumeiramente transmitidas por meio da oralidade. Logo, a opinião de jornalistas como René Hébert[96], editor do jornal ultrarradical *Le Père Duchesne*[97], corria de boca

---

[95] "*Les ennemis de l'infâme Philippe d'Orléans, en lisant cette pièce, ne manqueront pas de dire qu'il m'a fait empoisonner; il en était bien capable, mais je suis moi-même le bourreau de mes jours. Je vous prie, messieurs, d'insérer dans votre feuille cette observation et de réclamer mes ouvrages que j'ai eu la sottise de dédier à l'homme le plus corrompu, le plus vil de tous les pervers*".

[96] Jacques-René Hébert (1757–1794) foi um jornalista e político francês revolucionário. Crítico de Robespierre e líder de uma facção jacobina radical denominada hebertista, foi preso e executado.

[97] "O panfleto periódico de Hébert possuía um conteúdo discursivo teatral [...]. Daí o recurso utilizado muitas vezes de o personagem fazer visitas imaginárias aos homens importantes da Revolução, com os quais estabelecia colóquios" (Oliveira, 2002, p. 143-144).

em boca. O objetivo dos revolucionários era promover esse tipo de recepção. Ele escreve: “Até aqui os jornais foram redigidos em favor daqueles que sabem ler; o nosso é destinado àqueles que só sabem escutar” (Hébert apud Oliveira, 2002, p. 146). A propósito, esse jornalista utilizava linguagem teatral para escrever diálogos friccionais de encontros com políticos e personalidades revolucionárias[98]. Portanto, suponho que De Gouges migrou do teatro para as plataformas impressas de comunicação devido às diversas possibilidades criativas. Olivier Blanc acrescenta:

> Os seus escritos [...], devem ser vistos como crônicas e notas de humor, como se ela fosse a redatora de um jornal. As suas campanhas de cartazes, sobretudo em 1792 e 1793, reforçam a impressão de que ela não era, nem mais, nem menos, como os cronistas dos jornais de opinião envolvidos nos confrontos entre a corte e a Assembleia, entre os girondinos e os montanheses, a favor ou contra a morte de Louis XVI (Blanc, 2003, p. 13, tradução minha).[99]

Embora a ativista tenha cogitado fundar seu próprio jornal, o projeto não prosperou. Em maio de 1789, Olympe de Gouges escreveu ao censor real solicitando autorização para a criação de um periódico que, a princípio, se chamaria *O Impaciente da senhora de Gouges*[100], e depois se tornou *Jornal do povo*[101]. À época, ainda existia esse controle oficial, derrubado com a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*. Todavia, ela não teve uma resposta ao pedido e, uma vez ocorrida a extinção da proibição, já havia abandonado a iniciativa devido ao alto custo (Blanc, 2003). Particularmente, não considero suas publicações um “jornal”, porque, dentre outras coisas, não apresentavam regularidade na publicação. Vejo nelas uma atuação estratégica e pontual, cujo impacto no público devia se assemelhar à recepção de suas peças teatrais. A linguagem dramática desses cartazes e panfletos carregava seu discurso pessoal e sua filosofia política; neles, a autora engendrava uma fala autobiográfica, criando espaços para divulgar suas ideias sobre os acontecimentos.

---

[98] Hélène Combis, jornalista multimídia e editora do site France Culture, questiona se Olympe de Gouges foi precursora da colagem de cartazes como prática feminista, no artigo *Le féminisme en affiches, d'Olympe de Gouges aux murs anti-féminicides*. Disponível: < Le féminisme en affiches, d'Olympe de Gouges aux murs anti-féminicides | France Culture>.

[99] “*Ses écrits [...], doivent être regardés comme des chroniques et des billets d’humeur, un peu comme si elle avait été la rédactrice d’un journal. Ses campagnes d’affiches, surtout en 1792 et en 1793, renforcent l’impression qu’elle fut, ni plus ni moins, comme les chroniqueurs de journaux d’opinion engagés dans les affrontements entre la Cour et l’Assemblée, entre Girondins et Montagnards, pour ou contre la mort de Louis XVI*”.

[100] *L'Impatient de Mme de Gouges* (segundo Blanc, esse título foi sugerido por um amigo).

[101] *Journal du peuple*.

Em 20 de maio de 1793, foi enviada à Convenção Nacional uma carta, também publicada como cartaz sob o título *Aviso urgente à Convenção, por uma verdadeira republicana*[102]. O texto reflete sobre as divisões fomentadas pelos partidos e o acirramento entre os deputados. De Gouges escreve: “Quando os homens estão divididos em opiniões e interesses, em tempos de revoluções, a liberdade e a igualdade estão perdidas. A união dos verdadeiros republicanos constitui a sua força e cimenta o seu governo” (2017, p. 163, tradução minha). Suas críticas são indiretamente direcionadas aos desafetos a quem ela chama de tiranos. A autora continua: “Cidadãos, a pátria está à beira do abismo. O raio dos facínoras coroados está prestes a incendiá-la por todos os lados. [...] A Convenção Nacional tornou-se, enfim, a caixa de Pandora” (idem, ibidem). Essa previsão revela-se certeira, antecipando o golpe jacobino que ocorreria pouco depois. Contudo, ao mencionar as facções políticas, ela ignora distinções ideológicas e as condena coletivamente, dizendo: “Montanha, Planície, Rolandistas, Brissotinos, Girondinos, Robespierristas, Maratistas, desaparecei! Epítetos infames!” (idem, p. 164, tradução minha).

Naquela conjuntura, a opinião pública dividiu-se entre classes sociais; os jacobinos detinham o apoio maciço dos *sans-culottes*, enquanto os girondinos eram sustentados pelos intelectuais e pelas camadas mais abastadas. Todavia, é preciso considerar que existiam alas nos partidos, que raramente apresentavam unanimidade em diversos aspectos, principalmente em um cenário tão caótico. De todo modo, resta a pergunta: quem conseguiu controlar a narrativa? Uma análise atenta às estratégias adotadas talvez ajude a elucidar essa questão.

A deflagração do regime de Terror da Revolução Francesa ocorreu entre 1 e 2 de junho de 1793, quando os jacobinos do Comitê Insurrecional de Paris deram o já citado golpe com apoio militar de 80 mil homens da Guarda Nacional. Após cercarem a Convenção, eles prenderam os deputados girondinos (Bocquet; Muller, 2014). Em resposta a esse evento, De Gouges publica um panfleto intitulado *Testamento político de Olympe de Gouges*[103], no qual acusa os radicais e solicita a libertação dos deputados girondinos. No entanto, afirma não pertencer ao partido girondino, o que não a impede de defender seus direitos políticos. Diplomática e estratégica, agradece aos montanheses que a auxiliaram no resgate do seu filho Pierre Aubry, soldado do exército em batalha na Prússia. Por fim, depois de fazer seu famoso testamento,

[102] *Avis pressant à la Convention, par une vraie républicaine*.
[103] *Testament politique d’Olympe de Gouges*.

antecipando sua execução política, ela o dedica a Georges Jacques Danton, expressando esperança pelo reposicionamento desse importante deputado, líder da Montanha, considerado radical, mas que nesse momento adota uma posição moderada ao tentar conciliar os partidos. Nas palavras da autora:

> Oh, providência divina! Tu que sempre guiaste meus passos, eu te invoco e somente a ti: os homens não são mais capazes de ouvir minhas palavras. Toma conta da minha vida; apressa o seu fim. Meus olhos cansados não suportam mais o horror de ver a triste dissensão dos homens, de testemunhar suas intrigas criminosas. Se devo morrer pela espada dos contrarrevolucionários de todos os lados, então inspira meus últimos momentos e enche-me de coragem e força para confundir os ímpios e servir mais uma vez, se puder, meu país, antes de minha última hora! [...] Feliz por ter sido a primeira mulher a servir a causa do povo; feliz por ter sacrificado minha fortuna pelo triunfo da liberdade; feliz por finalmente ter dado, através de meu filho, um verdadeiro defensor da Pátria. Eu apenas buscava uma aposentadoria silenciosa e obscura; o retiro do filósofo, uma recompensa digna e terna pela virtude! Dado que meus escritos, meus esforços para chamar os homens para a fraternidade mais querida e comovente, a única que poderia salvar a pátria, eram impotentes. Chorei em silêncio por um filho que derramou seu sangue nas fronteiras e por um milagre que só tu, oh, providência, poderias controlar, meu filho voltou para mim. Arrancado de debaixo dos corpos e cavalos do inimigo [...]. Fiquei sabendo que o céu me devolveu meu filho, que ele [...] partiu de Paris e que deve aos membros da Montanha na Convenção Nacional esse novo grau de confiança, que seu gênio militar justifica, mas que se poderia negar à sua juventude. Sei que pareço a eles uma moderada que se inclina fortemente para os princípios defendidos pela Gironda, mas eles não permitiram que a aversão que sentem pela mãe repercutisse no filho. A sua integridade é digna do meu reconhecimento público, digo mais, devo-lhes uma dívida de gratidão e eis como a manifestarei. [...] Planejei tudo, sei que minha morte é inevitável; [...] não acuso ninguém diretamente, mas o que vós fareis, o que vos tornareis, homens que derramam sangue [...]. Vós exasperareis o povo, que, em sua cegueira, se sacrificará a fim de satisfazer vossa vingança. Mas, após esse crime, vós escapareis da mudança de opinião do povo, da reversão daquela opinião pública na qual criastes expectativas criminosas? Não. Posso ver isso em minha mente, as pessoas, sentadas como a imagem do ser supremo no último julgamento, terríveis em sua justiça, pedindo contas pelo sangue que eles derramaram em seu nome e pelo iminente perigo para o qual sua fúria os arrastou. [...] Será inútil para os intrigantes me acusarem de conluio com aqueles chamados de girondinos; eles sabem muito bem que não tenho nenhuma ligação pública nem pessoal com nenhum deles além do compartilhamento de bons princípios. Esta é a verdade; se o Deus da consciência, como eu o vejo, é o único Deus que os homens adorarão, um dia verei esta verdade triunfar sobre a falsidade [...]. Como é possível pregar com veemência o que não se acredita? Como alguém pode enganar o povo com tanta audácia, culpando os outros pelos efeitos de seus próprios crimes? Se esses homens dominarem, será o fim da liberdade e da igualdade. Nossa dissensão está permitindo que a tirania avance a passos de gigante. Cidadãos! Podeis tirar minha vida, mas, apesar de tudo, vos lembrareis de minhas previsões e minha virtude cívica (De Gouges, 2010, p. 161-164. tradução minha).

Pela perspectiva da construção narrativa, observo que os materiais de circulação popular foram decisivos para o sucesso dos jacobinos. A disseminação de informações falsas serviu como uma estratégia de guerra, visando alcançar objetivos específicos: primeiro, derrubaram a monarquia; depois, tomaram o poder do parlamento, de modo que se tornou impossível controlar a circulação das notícias falsas e caluniosas. Um exemplo disso é a famosa frase de Marie-Antoinette, sugerindo ao povo com fome que, se não houvesse pão, deveriam comer brioches: "*Qu'ils mangent de la brioche*". Essa fala, supostamente atribuída à rainha, parece inofensiva, demonstrando ingenuidade e estupidez, mas para os famintos era uma crueldade absurda. Uma hipótese retomada por John M. Cunningham, em um artigo para a *Encyclopædia Britannica*[104], aponta o uso de propaganda política pelos revolucionários para atribuir falsamente essa frase à rainha, pois, aparentemente, o primeiro a publicá-la foi Rousseau, no livro *As Confissões*[105], de 1767. Como pode ser conferido no trecho a seguir, o filósofo escreve:

> Infelizmente, nunca consegui beber sem comer. Como faço para conseguir pão? Era impossível para mim reservar alguns. Mandar os criados comprarem seria denunciar-me e quase insultar o dono da casa. Comprar eu mesmo, nunca ousei. Um belo senhor com a espada ao lado indo a uma padaria comprar um pedaço de pão, isso seria possível? Finalmente, lembrei-me do comentário de uma grande princesa a quem disseram que os camponeses não tinham pão e que respondeu: "Que comam brioche". Mas quantas maneiras para chegar a esse ponto! Saindo sozinho com esse objetivo, às vezes percorria toda a cidade e passava por trinta confeitarias antes de entrar em alguma. Era preciso que houvesse apenas uma pessoa na loja e que sua fisionomia me atraísse muito para que eu ousasse dar o passo. Mas também, quando eu tinha meu querido brioche e, bem trancado no meu quarto, ia buscar minha garrafa no fundo de um armário, que boas bebedeiras eu fazia sozinho, lendo algumas páginas de romance! Pois ler enquanto comia sempre foi minha fantasia, na falta de um *tête-à-tête*: é o complemento da companhia que me falta. Devoro alternadamente uma página e um pedaço: é como se meu livro estivesse jantando comigo (Rousseau, 1844, p. 252-253).[106]

---

[104] Disponível em: < Did Marie-Antoinette Really Say "Let Them Eat Cake"? | Britannica>.

[105] *Les Confessions de J.-J. Rousseau*.

[106] "*Malheureusement je n'ai jamais pu boire sans manger. Comment faire pour avoir du pain? Il m'était impossible d'en mettre en réserve. En faire acheter par les laquais, c'était me déceler, et presque insulter le maître de la maison. En acheter moi-même; je n'osai jamais. Un beau monsieur l'épée au côté aller chez un boulanger acheter un morceau de pain, cela se pouvait-il? Enfin je me rappelai le pis-aller d'une grande princesse à qui l'on disait que les paysans n'avaient pas de pain, et qui répondit: Qu'ils mangent de la brioche. Encore que de façons pour en venir là! Sorti seul à ce dessein, je parcourais quelquefois toute la ville, et passais devant trente pâtissiers avant d'entrer chez aucun. Il fallait qu'il n'y eût qu'une seule personne dans la boutique, et que sa physionomie m'attirât beaucoup, pour que j'osasse franchir le pas. Mais aussi quand j'avais une fois ma chère petite brioche, et que, bien enfermé dans ma chambre, j'allais trouver ma bouteille au fond d'une armoire, quelles bonnes petites buvettes je faisais là tout seul, en lisant quelques pages de roman! Car lire en mangeant fut toujours*

2.3.3 O assassinato de Marat, *As três urnas* e a prisão de Olympe de Gouges.

Outra questão que pode ser considerada é a possibilidade de alguns eventos terem sido produzidos para consolidar uma determinada narrativa. Para esta análise, recorro a um episódio emblemático que marcou a Revolução: o assassinato de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday[107]. A jovem aristocrata, de quase 25 anos, teria matado o ex-presidente do Clube Jacobino a punhaladas, tendo sido presa e executada quatro dias depois. Após o assassinato, foi alcunhada "girondina", pois, àquela altura, quem não era simpatizante dos jacobinos tomava o partido dos seus oponentes políticos. Todavia, não estou alegando que a história da morte de Marat é falsa. A própria Corday não teria contestado a imputação do crime que a levou à guilhotina; aparentemente, ela não tentou fugir do local e, durante o julgamento, confirmou que agiu sozinha. No entanto, meu argumento consiste na ideia de que, a partir desse assassinato, produziu-se a imagem de mulheres cruéis, sedutoras, atrevidas, contestadoras, traidoras e sorrateiras, entre outras características que as estigmatizavam em um cenário voltado a inibir sua participação na política. Como afirma Éric Maisson no livro *La Révolution Française était-elle misogyne?*

> A figura negativa de Charlotte Corday representa o arquétipo do antifeminismo. Um retrato de criminosa heroica é descrito por alguns jornalistas moderados no momento em que a luta feminista estava no auge, questionando as ações políticas que culminaram com a proibição dos clubes femininos. A reação do governo em relação a Charlotte Corday é muito agressiva, por meio de uma campanha de cartazes, artigos e jornais que propagam a ideia de uma assassina "fora de seu sexo". Definida como uma mulher-homem, uma difamação machista sistemática da personagem é descrita: "ela não é bonita, tem o coração vazio, longe de qualquer amor sentimental. Ela tem uma pretensão de saber". Ela se gaba de ter lido tudo e de ter uma mente brilhante, mas isso é comparado por seus detratores a um "pensamento feminino que tem a mania filosófica, por falta de moral e de ideias filosóficas". Essas mulheres/homens provocam, por seu comportamento, ao introduzir o desprezo entre os sexos, uma destruição sem igual da honestidade íntegra do cidadão, tornando-o vítima da própria ilusão: "Os homens bem-pensantes e amáveis não gostam de mulheres desse tipo." É ainda a filosofia do Iluminismo que ressurge como um cavalo de batalha, pois insultar a mulher/homem, ou o seu intelectualismo, afirmando que "o sexo frágil" não respeita as leis da natureza, é um argumento comum dessa época que conduz à dependência da mulher. A Revolução Francesa tenta dar dignidade humana ao povo, que deve ser um indivíduo em uma nação livre, seja ele cidadão ou cidadã, mas a mulher deve permanecer confinada em seu papel familiar, deixando o homem na política e no conhecimento,

---

ma fantaisie, au défaut d'un tête-à-tête: c'est le supplément de la société qui me manque. Je dévore alternativement une page et un morceau: c'est comme si mon livre dînait avec moi".

[107] Marie-Anne Charlotte Corday d'Armont (1768–1793) nasceu na Normandia em uma família da pequena nobreza.

> tornando-se o mestre a bordo, o qual é a única garantia da liberdade individual (Maisson, 2019, p.119-120, tradução minha)[108].

Figura 9 – Montagem: *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, e *Charlotte Corday e o assassinato de Marat*, de Paul Jacques Aimé Baudry.[109]

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Na biografia em quadrinhos de José-Louis Bocquet e Catel Muller, a reação de Olympe de Gouges ao assassinato de Marat é retratada da seguinte forma: a personagem diz: “A tal da Charlotte Corday não é uma assassina, é uma santa [...] Acho que agora eles entenderão o que é uma mulher atuante” (2014, p. 380). Contudo, essa narrativa parece divergir do seu discurso documental. Sob essa mesma perspectiva, Dreyfous reitera: “Quando Charlotte Corday assassinou Marat, Olympe

---

[108] “*La figure négative de Charlotte Corday représente l'archétype de l'antiféminisme. Un portrait de criminelle héroïque est décrit par quelques journalistes modérés au moment même où la lutte féministe est à l'apogée, remettant en question leurs actions politiques qui commencent avec l'interdiction des clubs féminins. La réaction du gouvernement face à Charlotte Corday est très agressive via une campagne d'affichage, d'articles et de journaux qui propagent l'idée d'une meurtrière ‘hors de son sexe’, elle est une femme-homme, un dénigrement systématique machiste du personnage est décrit: ‘elle n'est pas jolie, elle a le cœur vide loin de tout amour sentimental. Elle a une prétention du savoir’. Elle se vante d'avoir tout lu et d'avoir un bel esprit, mais celui-ci est comparé par ses détracteurs à une ‘pensée-femelle qui a la manie philosophique, faute de morale et d'idées philosophiques’. Ces femmes-hommes rendent par leur comportement en introduisant le mépris entre les sexes une destruction sans égale de l'honnêteté intègre du citoyen qui le rend dupe de lui-même, ‘Les hommes bien-pensants et aimables n'aiment pas les femmes de cette espèce’. C'est encore la philosophie des Lumières qui surgit comme un cheval de bataille, car en insultant la femme-homme, ou encore l'intellectualisme de celle-ci, en disant que ‘le sexe faible’ ne respecte pas les lois de la nature, est un argument ordinaire de cette époque qui mène à la dépendance de la femme. La Révolution française essaye de donner une dignité humaine au peuple, celui-ci doit être un individu dans une nation libre, qu'il soit citoyen ou citoyenne, mais la femme doit rester confinée dans son rôle familial laissant l'homme à la politique et au savoir en devenant le Maître à bord, qui est la seule garantie de la liberté individuelle*”.

[109] *Marat assassiné* (David, 1793); *Charlotte Corday et L'Assassinat de Marat* (Baudry, 1860).

tomou partido por Marat. Ela agiu assim não por covardia, mas com toda a sinceridade de seu coração" (1903, p. 124, tradução minha)[110].

Em 19 de julho de 1793, Olympe de Gouges ignora parcialmente a lei que punia a publicação de escritos considerados antirrepublicanos e manda imprimir um cartaz intitulado *As três urnas ou salvação da pátria, por um viajante aéreo*[111]. Segundo Blanc, ela teria começado a redigir esse texto em 10 de maio e inicialmente o chamou de *A luta até a morte entre os três governos*[112]. Talvez por isso tenha publicado seu *Testamento político* antes de dar esse perigoso passo em direção à guilhotina. Seu projeto propunha uma eleição democrática, entre todos os franceses, para decidir qual sistema político deveria ser adotado: governo republicano, governo federalista ou governo monarquista. Nas palavras da autora:

> Oh! Franceses, o que causou a vossa discórdia? A morte do tirano? Pois bem, ele está morto! Todas as facções devem cair com a sua cabeça [...]. Oh! Franceses, tal é o nosso estado atual: Louis Capet está morto, mas Louis Capet continua a reinar entre nós. Parem de fingir que não é assim, é tempo de a máscara cair e de cada um de vós se pronunciar livremente, abertamente, se quer ou não quer uma república. É tempo de pôr fim a esta guerra cruel que só engoliu o vosso tesouro e colheu o mais brilhante dos vossos jovens. O sangue, infelizmente, correu demasiado livremente! Falando de republicanismo com o coração cheio de realismo, armastes região contra região, pouco vos importando com o desenlace desse drama sangrento. Apesar de ver a irreflexão e a imprudência da vossa horrível dissimulação, ainda quero servir-vos e salvar-vos [...]. O crime acabou com a minha paciência [...]. Oh! Tiranos da terra, tremei; não estou do vosso lado! Se o destino de um povo dividido é, finalmente, compreender a necessidade de escolher definitivamente uma forma de governo, uma forma que deve, sem contestação, acalmar todas as opiniões, então eu quero que os franceses, no mínimo, sejam senhores da sua escolha, de modo a oferecerem a si próprios o governo que melhor se adapta ao seu caráter, aos seus costumes e ao seu espírito, para que a sua revolução sirva para sempre de lição aos tiranos e não aos povos. Os franceses não podem continuar a adiar: chegou o dia do ajuste de contas. Chegou o momento de estabelecer um governo decente, cuja energia provenha da força dos seus [...]. É hora de pôr fim aos assassinatos e ao sofrimento que causam, pelo simples fato de terem opiniões opostas. Que todos façam um exame de consciência, que vejam o mal incalculável causado por uma divisão tão duradoura (a convulsão total da pátria) e que depois cada um possa se pronunciar livremente sobre o governo da sua escolha. A maioria deve prevalecer. É tempo de a morte repousar e de a anarquia regressar ao submundo. Vários departamentos estão a levantar-se a favor do federalismo; os monárquicos são fortes, dentro e fora do país; o governo constitucional, uno e indivisível, está em corajosa minoria. O sangue corre por todo o lado, esta luta é, a meu ver, terrível e pavorosa. É tempo de cessar o combate. Gostaria que a Convenção exprimisse o espírito do decreto que vos vou ditar. A Convenção, profundamente perturbada por ver

---

[110] "*Puis lorsque Charlotte Corday eut assassiné Marat, Olympe prit parti pour Marat. Elle agissait ainsi non point par lâcheté, mais dans toute la sincérité de son cœur*".
[111] *Les Trois urnes, ou Le Salut de la Patrie, par un voyageur aérien*.
[112] *Le Combat à mort des trois gouvernements*.

> a França dividida em opiniões e crenças sobre a forma de governo que deve salvar a sua Pátria, propõe, em nome da humanidade, que durante um mês inteiro se neguem armas aos rebeldes, mesmo aos que se encontram no estrangeiro, a fim de que toda a nação tenha tempo de se pronunciar sobre as três formas de governo que a dividem. Todos os departamentos devem ser intimados a convocar assembleias primárias: três urnas devem ser colocadas sobre a mesa do presidente da Assembleia, cada uma delas rotulada com uma das seguintes inscrições: Governo Republicano, uno e indivisível; Governo Federal; Governo Monárquico. [...] É necessário um remédio rápido para tantas dificuldades. A vontade nacional deve, finalmente, ser solenemente pronunciada e a escolha não deve mais ser posta em causa, de modo que nem os rebeldes nem as potências estrangeiras possam continuar a dizer que a maioria dos franceses quer um monarca, ou qualquer outra forma de governo. Permanecerei anônimo por enquanto, mas se conseguir salvar a minha Pátria do abismo no qual a vejo prestes a cair, darei o meu nome enquanto me apresso a estar ao seu lado (De Gouges, 2010, p. 166-168).

Embora Olympe de Gouges não tenha assinado o texto, um cidadão chamado Meunier, que no dia anterior havia sido contratado para colar os cartazes, negou-se a prestar o serviço alegando que iria chover. Ao deixar o local acompanhada de seu editor, a autora foi denunciada à Guarda Nacional por Françoise-Modeste Meunier, filha do cartazista. Em decorrência disso, apenas alguns dias após a morte de Marat, em 20 de julho de 1793, ela foi levada a interrogatório e presa por pouco mais de três meses até seu julgamento e execução pública (Blanc, 2003).

No livro *Eu vivi por um sonho*, um romance histórico com enredo inteiramente construído sob a perspectiva de mulheres, a autora Maria Rosa Cutrufelli imagina o momento da prisão de De Gouges por meio da personagem que representa Marie-Anne Hyacinthe, esposa de Pierre Aubry, que revela: “Ela foi presa e isolada numa cela da prefeitura durante mais de uma semana, antes de ser transferida para a Abbaye, um lugar odioso, talvez tanto quanto a Bastilha no tempo da monarquia” (2009, p. 79). Nessa obra friccional, a própria dramaturga detalha como foi o interrogatório na prefeitura, os primeiros dias na prisão e todas as transferências até chegar à *Conciergerie*, a antessala da morte. Olympe fala:

> Não é preciso ser culpado para experimentar vergonha. Entretanto os espectadores se transformaram numa multidão que nos comprimia de todos os lados. O comandante da patrulha gritou que abrissem espaço e nos escoltou até a prefeitura. É aqui que seremos interrogados. Deverei responder a acusações que ainda desconheço, mas que bem posso imaginar, ao passo que Costard e o pregoeiro, que se chama Trottier, serão ouvidos na qualidade de testemunhas. Mas, nos advertem, para o interrogatório devemos esperar Baudrais. A assinatura em meu mandado de prisão é dele. É ele quem decidirá se eu serei libertada ou encarcerada [...] (Cutrufelli, 2009, p. 59-60).

No meu entendimento, o que motivou a acusação contra Olympe de Gouges foi o acúmulo de divergências públicas em relação ao governo jacobino e seus líderes; segundo Olivier Blanc, seus acusadores eram partidários e fanáticos radicais. Em última análise, o elemento decisivo para a prisão e condenação foi seu instrumento de trabalho: a escrita. A popularização da atividade jornalística possibilitou a abolição da monarquia e a ascensão de Robespierre ao poder, mas a liberdade de expressão já não o interessava enquanto existisse o risco de ser derrubado. Embora eu não defenda que a produção da ativista deva ser categorizada como jornalismo de opinião, mas sim como atuação artística e ativista, essa prática e o enfrentamento a levaram ao martírio. A difusão das mídias impressas foi o pilar da Revolução e, mesmo presa, a autora continuou a publicar cartazes e panfletos políticos.

2.3.4 *Uma patriota perseguida* e o Tribunal Revolucionário.

O percurso da prisioneira inclui uma passagem pela prisão na prefeitura, onde ficou sob vigilância ininterrupta, dia e noite. Depois, foi transferida para a Abadia de Saint-Germain-des-Prés e de lá, De Gouges encaminhou uma carta aos deputados solicitando a oficialização da sua detenção (Bocquet; Muller, 2014). Em 6 de agosto de 1793, ocorreu seu primeiro interrogatório com Fouquier-Tinville[113], acusador público do Tribunal Revolucionário. Após a audiência, mesmo estando encarcerada, conseguiu escrever e publicar um cartaz intitulado *Uma patriota perseguida na Convenção Nacional*[114]. Nesse texto, a autora se defende das acusações e informa detalhes sobre o projeto *As três urnas*, afirmando que, antes de divulgá-lo nas ruas, ela mesma teria enviado ao Comitê de Salvação Pública. Nas suas palavras:

> Roubaram-me a liberdade graças ao argumento capcioso de que eu queria sugerir três formas de governo... Que absurdo! Meus detratores oferecem, em vão, uma interpretação malévola do trabalho que atraiu sobre mim uma perseguição tão cruel. Esse trabalho os confunde por sua natureza: a Convenção, assim como a posteridade, será seu juiz. Entretanto, essa composição, impressa em cartaz, nunca foi afixada; antes de lançá-la à luz do dia, apresentei-a ao Comitê de Segurança Nacional. Esperei sua resposta antes de usá-la. Depois de tomar tais precauções, é razoável que eu seja presa e levada perante o Tribunal Revolucionário. De que sou acusada? Qual é o meu crime? Por que estou sendo alvo de uma lei prejudicial à liberdade individual? É um mistério impenetrável e iníquo. Todos se lembram de como servi à pátria. Todos sabem o quanto tenho sido entusiasticamente

[113] Antoine-Quentin Fouquier-Tinville (1746–1795) foi um advogado francês, nascido na região da Picardie. Durante o regime de Terror, foi promotor geral do Tribunal Revolucionário.
[114] *Une patriote persécutée à la Convention nationale*.

> republicana e todos, atônitos, se perguntam qual será o motivo de meu incrível e longo cativeiro. [...] O povo ficará sabendo de tudo o que fiz por ele; ele será informado: 'Esta mulher, imolada por vis assassinos, vos apoiou durante o 'grande' inverno; ela foi descrita sincera e unanimemente como a mãe da nação. Seus escritos humanos e populares encorajavam a boa vontade dos ricos e dos membros da corte. Ela sabia intimidá-los propositadamente com o desespero da nação e esse medo saudável moveu os corações de todos em favor dos pobres e dos trabalhadores desempregados. Ela sugeriu oficinas públicas; ela ofereceu o projeto de tributação voluntária juntamente com inúmeros outros projetos igualmente preciosos para o bem público. Ela fez mais, desprezando a corte e seus favores, sacrificou toda a sua fortuna e morreu na pobreza. Fostes privados de tal mulher!' [...] Serei defendida pelo meu projeto das três urnas: é hora de dá-lo à luz do dia; é hora de todos serem informados do motivo que deu origem à minha prisão. Tentar prejudicar o julgamento do leitor oferecendo uma interpretação pessoal de minhas palavras seria uma ofensa contra o leitor. [...] Eu teria desejado evitar os problemas que agora assolam a França; sou eu, portanto, como Cassandra, vítima de minha previsão e solicitude? [...] Meus inimigos conseguiram triunfar momentaneamente! Mas eu os desafio do fundo da minha cela. Estou protegida pela lei; um dia os confundirei, não desejo outra vingança senão expor à luz do dia minha conduta e meus escritos (De Gouges, 2010, p. 169, tradução minha).

Devido a um ferimento infeccionado que a fazia mancar, De Gouges foi transferida para a enfermaria do presídio feminino Petite-Force em 21 de agosto de 1793. No dia seguinte, Robespierre foi eleito presidente da Convenção Nacional e assumiu poderes extraordinários, consolidando o período do Grande Terror (Grespan, 2021). Um mês depois, a ativista conseguiu enviar outro cartaz para ser divulgado nas ruas, intitulado *Olympe de Gouges ao Tribunal Revolucionário*[115]. No texto, a autora se defende das acusações e ataca Robespierre, prevendo a morte de ambos na guilhotina. Ao detalhar como foram seus últimos dias na prisão, afirma que a lesão na perna ocorrera um dia antes de ser presa. Ela escreve:

> A ignorância e a má-fé finalmente conseguiram trazer-me perante vós: nunca busquei tal esplendor. Feliz por servir à causa do povo na obscuridade, com orgulho e modéstia, esperei a coroa digna que só a posteridade pode atribuir com justiça a quem mereceu o reconhecimento da pátria. Sem dúvida, para obter esta coroa resplandecente, teria de me expor às mais tenebrosas perseguições; precisava ainda de mais, precisava que eu lutasse para combater a calúnia e a inveja e triunfasse sobre a ingratidão. Uma consciência pura e imperturbável; fica a minha defesa [...]. Ao me jogar nas celas, tentastes vos livrar de um observador que prejudica vossas tramas. Estremecei, tiranos modernos! Minha voz será ouvida das profundezas da minha tumba. Minha audácia faz com que vos comporteis pior; é com coragem e com as armas da probidade que vos peço que presteis contas da tirania que exerceis contra os verdadeiros defensores da pátria. E vós, magistrados que me julgareis, vinde conhecer-me! Inimiga da intriga, longe de qualquer intriga ou dos partidos que dividiram uma França abalada pela paixão, abri um novo caminho para mim, observei apenas com meus olhos, servi meu país apenas de acordo com minhas luzes, desafiei os tolos,

[115] *Olympe de Gouges au Tribunal révolutionnaire*.

> censurei os perversos e sacrifiquei toda a minha fortuna à Revolução. Qual motivo guiou os homens que me envolveram em um caso criminoso? Ódio e fraude. [...] Fui julgada antes de ser enviada ao Tribunal Revolucionário pelo sinédrio de Robespierre [...] É fácil perceber nesses interrogatórios extraordinários a má-fé e a parcialidade do juiz que me interrogou: 'Não gostas dos jacobinos', disse ele, 'e eles também não são obrigados a gostar de ti!' Respondi, com a intrepidez da inocência: 'Amo os bons cidadãos que compõem esta sociedade, mas não amo os que intrigam'. Eu sabia de antemão que, para ser absolvida, devia lisonjear aqueles tigres que não são dignos de serem chamados de homens; mas aquele que não fez nada de errado não tem nada a temer. Eu os desafiei; eles me ameaçaram com o Tribunal Revolucionário. 'Vos esperarei lá', eu disse a eles (De Gouges, 2010, p. 172-174, tradução minha).

Em uma das muitas passagens emblemáticas do texto *Olympe de Gouges ao Tribunal Revolucionário*, destacam-se traços da sua teatralidade. Ela escreve: "Vossa modificação [emenda] em minha sentença de morte um dia produzirá um drama muito interessante" (idem, p. 173, tradução minha). A autora provavelmente está se referindo à inclusão da dramaturgia *Salvação da França, ou Tirano destronado* na ação judicial. Conforme mencionado anteriormente, o cartaz em questão aborda detalhes do seu cotidiano na prisão, críticas à denúncia e aos trâmites jurídicos. De Gouges detalhou a forma como se deram os interrogatórios e a sua relação com os juízes. Nesse sentido, esse escrito se configura enquanto um documento que contém sua perspectiva pessoal do processo, mas ganha uma qualidade narrativa digna dos grandes clássicos do teatro antigo. Tal qual em um monólogo, no qual afirma: "Eu continuo a perseguir-te na caverna infernal, onde as fúrias vomitam, em grandes ondas, o veneno da discórdia que os demônios semeiam por toda a República" (idem, ibidem)[116].

A teatralização do julgamento da dramaturga foi objeto da análise de Janie Vanpée no artigo *Performing Justice: The Trials of Olympe de Gouges*, de 1999. Ela afirma que esse período histórico, em especial a atuação de Olympe de Gouges, revolucionou o teatro e teatralizou a Revolução. A autora defende que, durante a Revolução Francesa, a prática discursiva alcançou três áreas públicas distintas que se fundiram entre si: o teatro, as políticas democráticas e os processos judiciais, de modo que, ao passo que o teatro se politizava, a política e o judiciário tornavam-se espetáculos. Essa dinâmica é desenvolvida por Vanpée:

> A análise detalhada de Mona Ozouf sobre os muitos tipos diferentes de *fêtes révolutionnaires* (festas revolucionárias), desde a manifestação espontânea

[116] A autora alterna entre as formas de tratamento "vós" e "tu" em um mesmo parágrafo ao dirigir-se aos seus algozes.

> de rua e os espetáculos participativos cuidadosamente orquestrados que identificaram e marcaram momentos especiais da Revolução, até a reencenação completa de eventos significativos nos palcos dos teatros, demonstra que os eventos da Revolução não poderiam ser totalmente compreendidos até que fossem representados como espetáculos ou repetidos simbolicamente. O fórum político também foi cada vez mais teatralizado. Em contraste com as câmaras fechadas de onde um pequeno grupo de conselheiros reais governou em reclusão sob a monarquia, os vastos locais necessários para acomodar as várias assembleias de delegados de um governo que afirmava representar o povo se assemelhavam ao espaço público dos teatros, com um palanque em forma de palco voltado para os delegados e com espaço reservado em três lados do salão para os espectadores públicos. O amplo espaço incentivava os oradores a falar alto, a enunciar com clareza e a pontuar seus discursos com gestos amplos para garantir que fossem ouvidos, vistos e compreendidos desde o canto mais distante do salão. O orador de sucesso tinha que adotar as técnicas de um ator habilidoso (Vanpée, 1999, p.50, tradução minha).[117]

Por meio da personagem fictícia chamada Agnés, a autora Maria Rosa Cutrufelli corrobora o argumento de Vanpée, ratificando que os julgamentos eram recepcionados pelo público como se fossem espetáculos. No romance *Eu vivi por um sonho*, a espectadora do Tribunal Revolucionário diz: “Em certo sentido, o Tribunal funciona como o teatro. Entre um ato e outro, os atores tomam fôlego, se concentram, e o público pode conversar e fazer comentários” (2009, p. 273).

Em 28 de outubro de 1793, De Gouges foi finalmente transferida para a Conciergerie, último destino em sua jornada pelas prisões de Paris, antes da guilhotina. O julgamento aconteceu em 2 de novembro. A atitude da acusada durante a sessão era segura, a postura de uma mulher digna; a tranquilidade era tanta que teria esboçado sorrisos (Dallari, 2016) e, na ausência de um advogado, ela mesma foi convocada pelo acusador público a se autodefender.

Dentre as muitas armadilhas empregadas nesse julgamento, as quais devem ser destacadas, está justamente a negação do direito de defesa, ou melhor, o de contar com um assistente jurídico. Após a leitura da acusação pelo escrivão do

---

[117] “*Mona Ozouf's detailed analysis of the many different types of fêtes révolutionnaires (revolutionary festivals), from the spontaneous street manifestation and the carefully orchestrated participatory spectacles that identified and marked special moments of the Revolution, to the full-blown re-staging of significant events on the stage of theaters, demonstrates that the events of the Revolution could not be fully comprehended until represented as spectacle or repeated symbolically. The political forum was also increasingly theatricalized.10 In contrast to the closed chambers from which a small group of royal councilors had governed in seclusion under the monarchy, the vast locales necessary to accommodate the various assemblies of delegates of a government claiming to represent the people resembled the public space of theaters, with a stage-like podium facing the delegates and with reserved space on three sides of the hall for the public spectators. The large space encouraged the orators to speak loudly, to enunciate clearly, and to punctuate their discourses with broad gestures to ensure that they be heard, seen, and understood from the furthest corner of the hall. The successful orator had to adopt the techniques of a skilled actor*”.

Tribunal Revolucionário, na ausência de Fouquier-Tinville, procedeu-se aos interrogatórios das testemunhas e da acusada. Blanc sugere que De Gouges teria ficado surpresa ao saber que seu advogado não estava presente, sendo incumbida de fazer sua sustentação. O biógrafo afirma: “Disseram-lhe que ele não queria aceitar seu caso. Ela solicitou outro defensor, mas o Presidente Herman interrompeu-a, dizendo: “Tem espírito suficiente para se defender sozinha” (2003, p. 217, tradução minha)[118].

Essa arbitrariedade retoma a ideia difundida pela autora quando a própria encarnou a figura de uma advogada de defesa. Inclusive, no julgamento, foram mencionados os cartazes *Olympe de Gouges defensora oficial de Louis Capet* e *Olympe de Gouges ao Tribunal Revolucionário*. Além deles, o cartaz *As três urnas* e a dramaturgia inacabada *Tirano destronado* integravam os elementos da denúncia, como pode ser conferido no trecho a seguir:

> Ducray, o escrivão do tribunal, enumerou as acusações apresentadas por Fouquier-Tinville: Contra o desejo expresso pela maioria do povo francês de um governo republicano e desafiando as leis contra qualquer pessoa que propusesse outra forma de governo, Olympe de Gouges compôs e mandou imprimir obras que só podem ser consideradas como um ataque à soberania do povo, uma vez que tendem a pôr em causa aquilo que formalmente expressou o seu desejo [...]. Não podemos enganar-nos sobre as intenções pérfidas dessa mulher criminosa, e sobre os seus motivos ocultos, quando a vemos caluniar e difamar longamente os mais calorosos amigos do povo e os seus mais intrépidos defensores em todas as obras de que é pelo menos nomeada [...]
> O presidente do tribunal vira-se para ela:
> — Quando vós escrevestes esse texto?
> — Durante o mês de maio último... Vendo que as tempestades se multiplicavam num grande número de departamentos e, nomeadamente, em Bordeaux, Lyon e Marseille, decidi reunir todos os partidos, deixando a cada um a liberdade de escolher o governo que melhor lhe conviesse.
> — Como é que a senhora, acusada, que vos dizeis tão boa patriota, pudestes desenvolver esses meios a que chamais “conciliatórios” sobre um fato que já não podia ser posto em causa, pois o povo, nessa altura, se pronunciara fortemente a favor do governo republicano único e indivisível?
> — Foi também aquele em que votei de preferência, respondeu ela; durante muito tempo, não professei senão sentimentos republicanos, como o júri poderá verificar na minha obra intitulada *A escravidão dos negros*. [...]
> — Vós reconheceis-vos como autora de uma obra manuscrita, encontrada entre os vossos papéis, intitulada *Salvação da França ou Tirano destronado*?
> — Sim.
> — Por que é que […] pusestes na boca da personagem que, nessa peça, devia representar a mulher Capet, declarações injuriosas e pérfidas contra os mais ardentes defensores dos direitos do povo?
> Ela tinha a palavra certa:
> — Fiz com que a mulher Capet usasse a linguagem que lhe convinha. Quanto ao cartaz pelo qual sou acusada perante o tribunal, nunca foi afixado; para não me comprometer, decidi enviar vinte e quatro cópias ao Comitê de

[118] “*Vous avez suffisamment d’esprit pour vous défendre seule*”.

> Salvação Pública que, dois dias depois, me mandou prender (Blanc, 2003, p. 217-218, tradução minha).[119]

No interrogatório, a acusação contestou uma carta enviada para Pierre Aubry, na qual sua mãe encaminhou uma cópia do projeto *As três urnas*, considerado antirrevolucionário. Diante da justificativa, Blanc interpreta que a autora teria tentado poupar o filho dos perigos de qualquer implicação que comprometesse sua segurança. De Gouges respondeu ao promotor, declarando:

> Minha intenção ao fazê-lo era dar-lhe a conhecer a natureza da minha prisão... Além disso, não sei se o meu filho a recebeu, pois há muito tempo que não tenho notícias dele e não sei o que lhe terá acontecido [...]. Sou uma mulher, temo a morte, temo o vosso suplício, mas não tenho nenhuma confissão a fazer, e é no meu amor pelo meu filho que vou buscar a minha coragem. Morrer para cumprir o seu dever significa prolongar a sua maternidade para além do túmulo (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 218-219, tradução minha)[120].

Ao ser questionada sobre as críticas a Jean-Paul Marat e Maximilien Robespierre, chamados de "representantes e amigos do povo", Olympe de Gouges não retrocedeu. Ela disse: "Não mudei de sentimentos e reitero a mesma opinião

---

[119] "*Ducray, le commis-greffier, énuméra les chefs d'accusation retenus par Fouquier-Tinville: Contre le voeu manifesté par la majorité des Français pour le gouvernement républicain et au mépris des lois portées contre quiconque proposerait une autre forme de gouvernement, Olympe de Gouges a composé et fait imprimer des ouvrages qui ne peuvent être considérés que comme un attentat à la souveraineté du peuple puisqu'ils tendent à mettre en question ce sur quoi il a formellement exprimé son voeu [...]. On ne peut se tromper sur les intentions perfides de cette femme criminelle, et sur ses moteurs cachés, lorsqu'on la voit dans tous les ouvrages dont elle est au moins le prête-nom, calomnier et verser le fiel à longs traits sur les plus chauds amis du peuple et sur ses plus intrépides défenseurs [...]. Le président du tribunal se tourna vers elle: — À quel moment avez-vous composé cet écrit? — Dans le courant du mois de mai dernier… Voyant des orages s'élever dans un grand nombre de départements et notamment à Bordeaux, Lyon et Marseille, je m'étais mis dans la tête de réunir tous les partis en les laissant chacun libre dans le choix du gouvernement qui lui conviendrait le mieux. ayez pu développer ces moyens que vous appelez "conciliateurs" sur un fait qui ne pouvait plus être mis en question, puisque le peuple, à cette époque, s'était fortement prononcé pour le gouvernement républicain un et indivisible? — C'est aussi celui pour lequel j'avais voté de préférence, répliqua-t-elle; depuis longtemps, je n'avais professé que des sentiments républicains ainsi que les jurés pourront s'en convaincre par mon ouvrage intitulé L'Esclavage des Noirs. [...] — Vous reconnaissez-vous l'auteur d'un ouvrage manuscrit, trouvé parmi vos papiers, intitulé La France sauvée, ou Le Tyran détrôné? — Oui. — Pourquoi alors […] avez-vous mis dans la bouche du personnage qui devait, dans cette pièce, représenter la femme Capet, des déclamations injurieuses et perfides contre les plus ardents défenseurs des droits du peuple? Elle eut le mot juste: — J'ai fait tenir à la femme Capet le langage qui lui convenait. Quant à l'affiche pour laquelle je suis traduite au Tribunal, elle n'a jamais été affichée; pour éviter de me compromettre, je m'étais déterminée à en envoyer vingt-quatre exemplaires au Comité du salut public qui, deux jours après, me fit arrêter*."

[120] "*Mon intention à cet égard était de lui faire connaître la nature de mon arrestation… Du reste, j'ignore si mon fils l'a reçue, n'ayant pas reçu de ses nouvelles depuis longtemps et ne sachant point ce qu'il peut être devenu […] Je suis femme, je crains la mort, je redoute votre súpplice mais je n'ai point d'aveux à faire, et c'est dans mon amour pour mon fils que je puiserai mon courage. Mourir pour accomplir son devoir, c'est prolonger sa maternité au-delà du tombeau*".

sobre eles, considerei-os e permaneço a considerá-los ambiciosos" (idem, p. 220, tradução minha)[121]. Essa integridade é uma das características mais notáveis de sua personalidade. De Gouges sabia que, se elogiasse o regime e os líderes jacobinos, teria chances de sobreviver, mas essa questão específica era inegociável. Isso não significa que ela não tenha se reposicionado durante a Revolução; pelo contrário.

Outra questão relevante que pode ser identificada como uma armadilha montada pelos acusadores foi a alegação de que Olympe de Gouges teria fundado o primeiro clube ou sociedade revolucionária feminina. Ela estava presa, portanto, limitada em obter informações e, três dias antes, a Convenção Nacional havia proibido as mulheres de integrarem esse tipo de agrupamento político. Segundo Olivier Blanc, a acusada negou veementemente e, surpresa com essa afirmação, teria feito uma cena[122]. Entretanto, Léopold Lacour reitera que bastou o registro nos documentos do Tribunal Revolucionário para que essa mentira fosse replicada e aumentada. Como foi o caso do bibliógrafo Nicolas-Toussaint Desessarts no livro *Procès fameux jugés*[123] e da escritora Fortunée Briquet[124] no *Dictionnaire historique des* Françaises, publicado em 1804. Baptiste Capefigue também escreveu sobre isso e afirmou: "Quando Olympe de Gouges fundou a sociedade popular ou clube das mulheres, ela não acreditava estar contribuindo para cenas de devassidão e dissolução" (1862, p. 57-58, tradução minha)[125]. Lacour acrescenta: "O *Dictionnaire de la Conversation* chegou a acusar a anti-jacobina Olympe de ter sido "a organizadora e a alma de uma sociedade de megeras" jacobinas, que era "o núcleo das tricoteiras" (1900, p. 73, tradução minha)[126].

---

[121] "*Je n'ai pas changé de sentiments et j'ai toujours la même opinion sur leur compte, je les ai regardés et je les regarde toujours comme des ambitieux*".

[122] "À medida que eram resumidas as acusações contra ela, uma testemunha a viu 'juntar as mãos e levantar os olhos para o teto da sala, depois, passando repentinamente a um gesto expressivo que demonstrava espanto, ela olhou para o público e sorriu para os espectadores'. Com esses gestos significativos, ela desejava fazer com que a assistência testemunhasse o pouco crédito que se devia dar às acusações feitas contra ela" (Blanc, 2003, 219-220, tradução minha) / "*Au fur et à mesure que se faisait le résumé des charges qui pesaient contre elle, un témoin la voyait 'joindre les mains et lever les yeux vers le plafond de la salle, puis, passant tout d'un coup à un geste expressif manifestant l'étonnement, elle regardait l'auditoire et souriait aux spectateurs'. Par ces gestes significatifs, elle désirait prendre l'assistance à témoin du peu de crédit qu'il fallait accorder aux accusations portées contre elle*".

[123] Nicolas-Toussaint Des Essarts ou Desessarts (1744–1810), autor do livro *Procès fameux jugés depuis la Révolution, contenant le détail des circonstances qui ont accompagné la condamnation des grands criminels et des victimes qui ont péri sur l'échafaud*.

[124] Marguerite-Ursule-Fortunée Briquet (1782-1815) foi uma escritora francesa nascida em Niort.

[125] "*Quand Olympe de Gouge fondait la société populaire ou club des femmes, elle ne croyait pas prêter la main à des scènes de débauches et de dissolution*".

[126] "*Le Dictionnaire de la Conversation* accusera même l'antijacobine Olympe d'avoir été 'l'organisatrice et l'âme d' une société de mégères' jacobines, qui fut 'le noyau des tricoteuses'."

Tanto Lacour[127] quanto Blanc rejeitam essas imputações. Este último justifica que De Gouges era contra a violência e, por isso, nunca teria sido uma tricoteira, "como insinuou uma lenda absurda nascida da mente masculina do século XIX" (Blanc, 2003, p. 170, tradução minha)[128]. A saber, as mulheres conhecidas como tricoteiras eram plateia cativa dos julgamentos e execuções públicas e participaram de vários massacres, a exemplo dos de setembro de 1792, como observa Dominique Godineau no livro *Citoyennes tricoteuses*:

> Nos arquivos policiais, encontramos vestígios das mulheres do povo, lavadeiras, lojistas, operárias, desempregadas, esposas de artesãos ou comerciantes. Vemos elas lutando com os problemas do dia a dia, mas também apoiando e participando da Revolução, formando um movimento revolucionário feminino. [...] Chamavam-nas de "tricoteiras", porque acompanhavam os debates das assembleias revolucionárias enquanto tricotavam. [...] Como um gesto tão trivial, tão pacífico, tão feminino como o de tricotar foi investido de uma carga tão repulsiva de ferocidade? Uma mulher que tricota evoca imagens de calor, descanso, ternura, amor: muitas vezes ela trabalha assim, na tranquilidade do lar, para outras pessoas. A "tricoteira", ao contrário, evoca sentimentos de violência, ódio, morte, sangue; e ela age diante dos olhos de todos, nas tribunas públicas. [...] "*Tricoteuse*" também lembra outro estereótipo, o da mulher que esconde, perigosa sob sua aparência dócil. [...] a atividade assinalada pela palavra "*Tricoteuse*", a de uma mãe de família tranquila, é positiva. Mas, ao sair do âmbito doméstico para assumir um lugar na cena pública, deslocada, ela é dotada de uma carga negativa. E, no imaginário, as agulhas também são símbolo dessa perfeição, pois podem se tornar perigosas, armas que não dizem seu nome,

---

[127] "Os clubes fundados por Olympe teriam sido criados, segundo Michelet, "por volta de 1790 e 1791"; e o fato é que, em 1790 e 1791, formaram-se sociedades, não exclusivamente femininas, mas fraternas, sendo a primeira delas a que se estabeleceu nos Jacobinos. Mas não foi Olympe, nem qualquer outra mulher, que fundou essa Sociedade Fraterna de Patriotas de ambos os sexos; foi um professor particular, Claude Dansard. E, na verdade, Olympe parece nunca ter sido membro dessa sociedade, nem de nenhuma outra do mesmo tipo (Sociedade fraterna dos dois sexos de Sainte-Geneviève, Sociedade fraterna das Halles, Sociedade fraterna dos Minimes, etc.). É verdade que não temos os registros das deliberações dessas sociedades, mas os documentos que possuímos, impressos e manuscritos, relativos aos seus atos – sem contar o que podemos recolher nos jornais, nas memórias, etc. – permitem supor, embora em número reduzido, que Olympe de Gouges desprezou participar desse movimento fraternal. Também não parece que ela se tenha inscrito no Círculo Social, fundado pelo abade Fauchet (outubro de 1790), onde as mulheres eram admitidas e que, a partir de novembro, ecoou as primeiras reivindicações feministas levadas a uma tribuna" (Lacour, 1900, p.72, tradução minha). / "*Les clubs fondés par Olympe l'auraient été, selon Michelet, 'vers 1790 et 1791'; et le fait est qu'en 1790 et 1791 il se forma des Sociétés, non exclusivement féminines mais fraternelles, dont la première fut celle qui s'établit aux Jacobins. Mais ce n'est pas Olympe, ni d'ailleurs une autre femme qui fonda cette Société fraternelle de patriotes de l'un et de l'autre sexe; c'est un maître de pension, Claude Dansard. Et, même, Olympe ne semble pas avoir jamais été membre de cette Société, non plus que d'aucune autre du même genre (Société fraternelle des deux sexes de Sainte-Geneviève, Société fraternelle des Halles, Société fraternelle des Minimes, etc.). On n'a pas, il est vrai, les registres des délibérations de ces sociétés; mais les documents que l'on possède, imprimés et manuscrits, relatifs à leurs actes – sans compter ce qu'on peut recueillir dans les journaux, dans les Mémoires, etc. – permettent de supposer, quoique peu nombreux, qu'Olympe de Gouges dédaigna de participer à ce mouvement fraternel. Il ne semble pas davantage qu'elle se soit fait inscrire au Cercle social, fondé par l'abbé Fauchet (octobre 1790), où les femmes étaient admises et qui retentit, dès novembre, des premières revendications féministes portées à une tribune".*

[128] *"[…] Comme l'a insinué une légende aberrante née d'une cervelle masculine du XIXe siècle".*

> instrumentos de trabalho desviados para fins sangrentos (2004, p. 13-14, tradução minha).[129]

Retomo o julgamento de Olympe de Gouges com suas alegações finais, ocasião em que a dramaturga afirmou: “Meus inimigos não terão a glória de ver correr meu sangue: eu estou grávida e darei à República um cidadão ou uma cidadã” (Dallari, 2016, p. 138)[130]. Há indícios capazes de me levar a crer ser a revelação da gravidez uma espécie de “recurso teatral” utilizado pela acusada no fatídico dia da sentença para causar uma reviravolta na trama desse espetáculo público, embora não tenha impedido sua execução. Mas como isso poderia ter ocorrido?

No início de outubro de 1793, De Gouges foi transferida para uma casa de saúde, onde usufruiria da possibilidade de ter encontros íntimos. Na biografia em quadrinhos de José-Louis Bocquet e Catel Muller, identifica-se que o relacionamento, resultante em uma gestação, envolveu um suposto autor de panfletos patrióticos chamado Théodore Gérard. Já no romance *Eu vivi por um sonho*, Maria Rosa Cutrufelli aponta como pai um tal Claude Frazé. Ele era um estudante de medicina e antigo copista da dramaturga, o qual, na ocasião, auxiliava o médico Lescourbiac (provavelmente apenas um personagem fictício). Entretanto, não se sabe ao certo de que maneira esse episódio realmente aconteceu; essas versões são apenas especulações ou fricções.

No livro *Les Femmes Enceintes Devant le Tribunal Révolutionnaire*, Olympe de Gouges é inserida na categoria denominada “As simuladoras ou as mulheres não reconhecidas como gestantes pelos médicos do Tribunal Revolucionário” (Billard,

---

[129] *“Dans les archives policières, on trouve les traces des femmes du peuple, blanchisseuses, boutiquières, ouvrières, chômeuses, épouses d'artisans ou de commerçants. On les voit se débattre avec les problèmes du quotidien, mais aussi soutenir et participer à la Révolution, se former en mouvement féminin révolutionnaire. [...]. ‘Tricoteuses’, les appelait-on, parce qu'elles suivaient les débats des assemblées révolutionnaires tout en tricotant. [...] Comment un geste aussi anodin, aussi paisible, aussi féminin même que celui de tricoter a-t-il été investi d'une telle charge de férocité repoussante? Une femme qui tricote appelle des images de chaleur, de repos, de tendresse, d'amour: c'est souvent pour d'autres qu'elle travaille ainsi dans le calme du foyer. La ‘tricoteuse’ au contraire évoque des sentiments de violence, de haine, de mort, de sang; et c'est sous les yeux de tous, dans les tribunes publiques [...] ‘Tricoteuse’ rappelle aussi un autre stéréotype, celui de la femme qui dissimule, dangereuse sous son aspect docile. [...] l'activité signalée par le mot ‘tricoteuse’, celle d'une paisible mère de famille, est positive. Mais s'échappant du coin de l'âtre pour prendre place sur la scène publique, déplacée, elle est dotée d'une charge négative. Et dans l'imaginaire les aiguilles sont aussi symbole de cette perfidie, elles qui pourraient devenir dangereuses, armes ne disant pas leur nom, instruments de travail dévoyés à des fins sanglantes*”.

[130] Esta fala de Olympe de Gouges foi citada por Léopold Lacour e Max Billard, e consta no Arquivo Nacional da França: “*Mes ennemis n'auront pas la gloire de voir couler mon sang. Je suis enceinte et donnerai à la République un citoyen et une citoyenne*” (Lacour, 1900, p. 70; Billard, 1911, p. 80).

1911, p. 37, tradução minha)[131]. De acordo com o autor Max Billard, muitas mulheres recorriam à gravidez para tentar fugir da condenação à morte. Em suas palavras:

> Nessa sangrenta tragédia, [...] mais de uma mulher cujos minutos estavam contados recorreu a todos os subterfúgios, sacrificando até mesmo sua honra para salvar sua vida. As infelizes condenadas sabiam que uma declaração de gravidez as tornava invioláveis e as protegia. Não tendo escolha ou meios para escapar do suplício, muitas mulheres declaravam estar prestes a ser mães depois de terem feito ou dito ter feito o que era necessário para tal, com o objetivo de obter um adiamento que, por recomendação dos médicos, o tribunal nem sempre ousava recusar (Idem, p.37-38, tradução minha)[132].

O argumento da gestação, apresentado por De Gouges em sua autodefesa pública diante do Tribunal Revolucionário, evidencia o desprezo pela vida durante o período do Terror instaurado pelos jacobinos. Foram milhares de sentenças de morte em decorrência de divergências políticas. Se tal alegação foi uma estratégia para retardar a execução ou se foi mais uma de suas confabulações dramatúrgicas, fica para nossa imaginação; contudo, faz-se necessário considerar que uma mulher possivelmente grávida foi guilhotinada. Para verificar a informação, a Corte deveria esperar alguns meses, pois, naquelas condições, a perícia médica não poderia negar ou confirmar a gravidez. No entanto, registrou-se nos autos do processo que sua declaração foi considerada falsa. Como afirma Billard:

> Os médicos Naury e Théry e a parteira Paquin, encarregados de examiná-la, declararam que, devido ao recente período em que ela alegava estar grávida, "não podiam emitir um parecer positivo sobre seu estado"; mas, com base no argumento de que ela estava presa há cinco meses e "conforme os regulamentos relativos às casas de detenção, visto que não deveria haver qualquer comunicação interna ou externa entre homens e mulheres detidos", Fouquier-Tinville concluiu que "a execução seria realizada dentro de vinte e quatro horas" (1911, p.81, tradução minha)[133].

---

131 "*Les simulatrices et les femmes non reconnues enceintes par les médecins du Tribunal révolutionnaire*".

132 "*Dans cette sanglante tragédie, [...] plus d'une femme dont les minutes étaient comptées, eut recours à tous les subterfuges, sacrifia jusqu'à son honneur pour sauver ses jours. Les malheureuses condamnées savaient qu'une déclaration de grossesse les rendait inviolables et les protégeait. N'ayant pas le choix des moyens pour se soustraire au supplice, bien des femmes se déclaraient sur le point d'être mères après avoir fait ou dit avoir fait ce qu'il faut pour l'être, dans le but d'obtenir un sursis que le tribunal, sur avis des médecins, n'osait pas toujours refuser*".

133 "*Les médecins Naury et Théry et la sage-femme Paquin, chargés de l'examiner, déclarèrent que, vu l'époque récente à laquelle elle prétendait faire remonter sa grossesse, 'ils ne pouvaient porter un jugement positif sur son état'; mais Fouquier-Tinville, se fondant sur ce qu'elle est emprisonnée depuis cinq mois, et que 'd'après les règlements concernant les maisons d'arrêt, il ne doit exister aucune communication à l'intérieur et à l'extérieur entre les hommes et les femmes détenus', conclut à ce qu'il fût 'passé outre dans les vingt-quatre heures à l'exécution*'."

Embora o exame tenha sido inconclusivo, Léopold Lacour sustenta que o documento indica a possibilidade de gestação devido à condição física da ré, usando uma expressão que denota aumento de seu peso corporal nas semanas anteriores ao julgamento[134]. Olivier Blanc reitera que De Gouges teria reconhecido "sintomas idênticos aos do início das suas duas primeiras gravidezes" (2003, p. 40, tradução minha)[135]. Assim como esse biógrafo fez posteriormente, o autor de *Trois femmes de la Révolution* evidencia a existência de uma correspondência enviada por De Gouges à Convenção Nacional após a condenação, na qual reafirma estar grávida e implora por notícias de Pierre Aubry. O impasse da gravidez enfatiza a intensa relação de Olympe de Gouges com a maternidade. Quando ficou viúva, seu filho tinha cerca de três meses de vida e, como foi visto, provavelmente ela já havia perdido uma criança. Na carta enviada ao presidente da Convenção, a autora escreve:

> Fui condenada à morte por ter sido demasiado idólatra da Revolução. Que os meus inimigos me perdoem desse crime, assim como eu os perdoo. Doente, indefesa, só tive como apoio a minha inocência. Infelizmente, não vos peço a revisão dessa inacreditável condenação. Estou grávida há alguns dias, segundo sinais inequívocos. Sem dúvida, minha dor e a longa perseguição que estou sofrendo não me permitirão chegar ao fim da gravidez, mas pelo menos terei a alegria, antes da minha última hora, de receber notícias do meu filho. Ele está nas forças armadas do Reno como oficial-general. Posso morrer de dor, peço à Convenção, em nome da natureza e de uma vítima ferozmente precipitada nas sepulturas, que me dê notícias desse filho na prisão onde fui depositada. Como estou morta para o mundo, para todos os seres vivos, só posso receber notícias pela própria Convenção; ela não me negará, pelo menos, esse ato de humanidade por todos os serviços que prestei à pátria, ao povo e à liberdade, que minha sentença de morte imortalizará (De Gouges apud Blanc, 2013, p. 220-221, tradução minha).[136]

---

[134] "O relatório do cirurgião Naury, do médico Théry e da parteira Paquin, que pode ser encontrado nos Arquivos Nacionais (W.293, 210), trata simplesmente da 'ocasião' em que, 'cerca de três semanas antes', ela teria se colocado 'em condição de engravidar'. (Lacour, 1900, p. 70, tradução minha) / "*Dans le rapport du chirurgien Naury, du médecin Théry et de la sage-femme Paquin, qui se trouve aux Archives nationales (W.293, 210), il est question simplement d'une 'occasion', où, 'environ trois semaines auparavant', elle se serait mise 'dans le cas de devenir grosse*'." [Nota da tradução: no francês do século XVIII, a expressão *devenir grosse* era o termo usual para 'engravidar', embora o adjetivo *grosse* isoladamente signifique 'gorda' ou 'grande'].

[135] "*Symptômes identiques à ceux du début de ses deux premières grossesses*".

[136] "*Je suis condamnée à mort pour avoir été trop idolâtre de la Révolution. Puissent mes ennemis me pardonner ce crime comme je leur pardonne. Malade, sans défense, je n'ai eu pour appui que mon innocence. Hélas, je ne vous demande point la révision de cette incroyable condamnation. Je suis enceinte de quelques jours par des signes non équivoques. Sans doute ma douleur et la longue persécution que j'éprouve ne me feront point arriver à mon terme, mais du moins j'aurai la douceur, avant ma dernière heure, de recevoir des nouvelles de mon fils. Il est dans les armées du Rhin en qualité d'officier général. Puis-je mourir de douleur, je demande à la Convention, au nom de la Nature et d'une victime férocement précipitée dans les tombeaux, de me faire donner des nouvelles de ce fils dans la prison où l'on m'a déposée. Puisque je suis morte au monde pour tous les vivants, je ne puis recevoir des nouvelles que par la Convention elle-même; elle ne me refusera pas du moins cet acte d'humanité pour tous les services que j'ai rendus à la Patrie, au peuple et à la Liberté, que mon arrêt de mort va immortaliser.*".

Como pôde ser conferido no decorrer desses dois primeiros capítulos, a ativista sustentou seus princípios até o último momento e, prezando pela sobrevivência, atuou conforme as brechas e possibilidades de cada fase política ou período histórico: da pré-revolução, ainda no regime monarquista, passando pela conflagração da Revolução Francesa até o governo republicano e a ascensão dos jacobinos ao poder. Todavia, com a chegada do Terror, ela mostrou-se cansada de tentar apaziguar a situação e, abandonando sua atitude moderadora, decidiu desafiar as instituições que tanto defendeu; afinal, os legisladores que não foram executados na guilhotina ou nos massacres investiram na aprovação de leis autoritárias.

Talvez Olympe de Gouges tenha confiado excessivamente na alegação de maternidade, imaginando que conseguiria ganhar mais algum tempo de vida. Se o direito de gestar lhe fosse permitido, é possível que ela não tivesse perecido no cadafalso, pois a situação mudou rapidamente. Em julho de 1794, quando supostamente ela estaria prestes a dar à luz, foi a vez de Robespierre, deposto do poder, ser guilhotinado. No entanto, a sentença de morte foi proferida, e a condenada, identificada como viúva Aubry, teria saído do tribunal sem esboçar emoção. Seu último texto foi uma carta endereçada ao filho, escrita logo após o julgamento, na qual afirma que seus algozes são inimigos de Pierre Aubry e sugere que ele abandone a posição no exército como resposta à sua execução:

> Eu vou morrer, meu querido filho, vítima da minha idolatria pela pátria e pelo povo. Com a máscara especiosa do republicanismo, seus inimigos me conduzirão sem remorso ao cadafalso. [...] Adeus, meu filho, eu já não estarei mais aqui quando tu receberes esta carta. Mas abandona o teu cargo, em razão da injustiça que se faz à tua mãe e do crime que se comete contra ela. Eu vou morrer, meu filho, meu querido filho. Eu vou morrer inocente. Eles violaram todas as leis para condenar a mulher mais virtuosa do século (De Gouges, 2017, p. 171, tradução minha).

Enquanto uma tempestade castigava Paris, na manhã do dia 3 de novembro de 1793, Olympe de Gouges era preparada para sua execução pública. Seus cabelos, grosseiramente cortados, foram escondidos por um gorro branco e, com os braços amarrados nas costas, ela subiu numa charrete, tendo sido conduzida à *Place de la Révolution*, atual *Place de la Concorde*. Segundo o biógrafo Olivier Blanc, ao chegar ao local, De Gouges teria dito: “Eles ficarão contentes, destruirão a árvore e o galho”[137] (apud Blanc, 2003, p. 225, tradução minha). O público amontoou-se para vê-la. Os

[137] “*Ils vont être contents, ils auront détruit l’arbre et la branche*”.

comentários davam conta de que ela era “tão maligna quanto bela” e que se mostrara “ora republicana, ora monarquista”; com “as suas fases, como a lua”, ela suscitava “tanto o ódio quanto o amor” (anônimo apud Blanc, 2003, p. 224, tradução minha).[138] Antes de ser guilhotinada, a dramaturga falou ao povo: “Filhos da pátria, vingareis a minha morte”[139] (De Gouges apud Blanc, 2003, p. 225, tradução minha).

[138] “[…] *on la disait ‘aussi maligne que belle’ et s’étant montrée ‘tantôt républicaine, tantôt royaliste’, avec ‘ses phases, comme la lune’, elle excitait ‘à la fois la haine et l’amour*’.”
[139] “*Enfants de la Patrie, vous vengerez ma mort*”.

L'ESCLAVAGE DES NOIRS, OU L'HEUREUX NAUFRAGE,

DRAME EN TROIS ACTES, EN PROSE.

CAPÍTULO 3 – A ESCRAVIDÃO DOS NEGROS: UMA PEÇA ABOLICIONISTA.

> *Ela começou a escrever. Sua primeira peça foi Zamore e Mirza, ou O feliz naufrágio, uma peça concebida para despertar a simpatia do público francês para a condição dos africanos escravizados […]. Apesar disso, sua peça demonstra uma quantidade surpreendente de confusão geográfica e racial – as pessoas escravizadas na história são nativas-americanas, indianas ou africanas? Olympe parece ter certeza de que a pele delas deveria ser escura.*
>
> Sandrine Bergès, 2023, p. 61.[1]

> *As feministas francesas antiescravistas (pouco numerosas) do século XVIII se baseiam em uma visão sentimentalista, em uma literatura da piedade, para denunciar o crime da escravidão. Uma das obras mais célebres desse gênero, a peça de Olympe de Gouges Zamore e Mirza, atribui a uma branca o papel principal.*
>
> Françoise Vergès, 2020, p. 57-58.

3.1 A interseccionalidade no teatro protofeminista de Olympe de Gouges.

O protofeminismo de Olympe de Gouges começou com seu autoengendramento em mulher de teatro e foi justamente o teatro que a transformou em mulher política. Logo na sua primeira peça, a dramaturga levou à cena um casal de protagonistas negros; por ter sido escrita por uma mulher, essa proposição tão inovadora gerou uma discussão que, na contemporaneidade, pode ser inscrita no campo do feminismo interseccional (Collins; Bilge, 2021). Nesse sentido, ao utilizar a interseccionalidade como uma ferramenta analítica e crítica, observo as relações de poder entre raça, gênero, cidadania, nacionalidade, escolaridade, liberdade sexual e classe social para analisar *A escravidão dos negros ou O feliz naufrágio*[2].

---

[1] "[…] *she began to write. Her first play was Zamore and Mirza, or the Happy Shipwreck, a play designed to raise the French public's sympathies for the condition of enslaved Africans […]. Nonetheless, her play demonstrates a surprising amount of geographical and racial confusion – are the enslaved people in the story native Americans, Indians, or Africans? All that Olympe seems to be confident about is that their skin ought to be dark*". Tradução minha.

[2] *L'Esclavage des noirs, ou L'Heureux naufrage*.

O teatro político é atravessado por discussões sociais oportunas ao tempo em que as peças são concebidas e, por isso, está aberto à percepção do público. Mesmo que essas dramaturgias ou montagens não se posicionem diretamente sobre um assunto ou um evento ocorrido, elas podem levantar questões imprescindíveis para a sociedade em qualquer tempo histórico. Algumas peças contemporâneas, que se constituem como teatro performático e feminista, introduzem posicionamentos das artistas e levam à cena narrativas pessoais e políticas. Já as peças didáticas se propõem a dialogar ou debater questões sociais de forma pedagógica. Muitas vezes, a crítica classifica essas peças como panfletárias ou partidárias, empregando tais adjetivos em sentido negativo. Entretanto, quando a proposta é bem executada esteticamente, tais obras possuem elevado valor artístico e histórico.

É possível afirmar que a dramaturgia de Olympe de Gouges, reintitulada *A escravidão dos negros*, em 1792, apresenta as seguintes características: é uma peça política, antiescravagista, anticolonialista, didática, pedagógica e protofeminista. A partir desta análise, pretendo responder à seguinte questão: por que o teatro de Olympe de Gouges pode ser considerado panfletário? Antes, porém, é preciso localizar a dramaturga e contextualizar a sua peça na história.

Embora a maioria das historiadoras e historiadores apresente *Zamore e Mirza* ou O feliz naufrágio[3] como um texto de 1784, a peça foi provavelmente escrita em 1783[4], e é essa primeira versão da dramaturgia que inaugura a carreira literária de Olympe de Gouges. No ensaio abolicionista *Reflexões sobre os homens negros*[5] de 1788, a autora declara: “Atingida há muito tempo pela situação horrorosa à qual os negros estavam submetidos, tratei da sua história na primeira obra dramática que saiu da minha imaginação” (De Gouges, 2020, p. 56).

Alguns anos depois, em 1790, no panfleto *Os atores desmascarados, ou senhora de Gouges arruinada pela Comédie-Française para conseguir ser representada*[6], a autora relata que mostrou sua peça para um colega, o qual “considerou-a de interesse dramático suficiente para propô-la anonimamente à

[3] *Zamore et Mirza, ou L'Heureux naufrage*.
[4] Sobre a trajetória da peça *A escravidão dos negros*, a edição da coletânea *Œuvres completes* (volume IV) afirma que foi “escrita em 1782, publicada em 1784, recebida pela *Comédie-Française* em 1785 e representada em 1789” / “écrite en 1782, publiée en 1784, reçue à la Comédie-Française en 1785 et jouée en 1789” (De Gouges, 2017, p. 175).
[5] *Réflexions sur les hommes nègres*.
[6] *Les Comédiens démasqués, ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer* (esse panfleto foi publicado após a peça *Zamore et Mirza* ser apresentada, em fevereiro de 1790).

Comédie-Française em 1783*"*. Contudo, De Gouges reclama: "Logo se soube que essa obra era minha. Assim, a leitura se arrastou" (2017, p. 236, tradução minha)[7]. Ela reafirma essa cronologia no prefácio da reedição da peça, documentando que "*A escravidão dos negros* foi recebida em 1783 [...], impressa em 1786 e montada em dezembro de 1789" (De Gouges, 2017, p. 185, tradução minha)[8].

3.1.1 A metamorfose em uma mulher de letras e a bandeira abolicionista.

Quando *Zamore e Mirza*[9] foi escrita, a Revolução Francesa ainda não havia sido instaurada, porém, devido à sua longa trajetória até chegar ao palco, entendo que essa dramaturgia pode ser classificada como pertencente ao movimento artístico denominado "Teatro Revolucionário"[10]. No decorrer desse capítulo, ficará evidente que a sua realização carrega todas as marcas desse tipo de teatro. Essa categoria também foi mencionada por Benoîte Groult no ensaio *Olympe de Gouges, a primeira feminista moderna*. Ela explica:

> O teatro revolucionário era sobretudo um teatro político-patriótico, o que o tornava geralmente didático e pomposo [...]. O que hoje nos parece ridículo e excessivo era comovente naquela época. Havia frequentemente brigas em cena, uma vez que o teatro era um prolongamento da tribuna, e sempre que uma peça exprimia o mínimo arrependimento em relação ao passado, era recebida com vaias (Groult, 2013, p. 33, tradução minha).[11]

O texto assinado pela autora e editora Benoîte Groult se configura como introdução do livro *Ainsi soit Olympe de Gouges: la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres textes politiques*. Lançada originalmente em 1986, a coletânea reúne alguns escritos políticos, entre eles publicações em formato de

---

[7] *Œuvres complètes: pamphlets, épîtres: libelles, positions, propositions & autres: 1788–1790.*
[8] *Œuvres complètes: pamphlets, épîtres: libelles, positions, propositions & autres: 1791–1793*.
[9] O nome do protagonista na primeira versão da peça é "Zamore", com a letra "e" ao final, e na segunda versão é "Zamor", sem a terminação. Desse modo, a depender da grafia – Zamore ou Zamor –, refiro-me à personagem na edição publicada em 1788 ou 1792, respectivamente.
[10] Félix-Marcel Castan divide o teatro de Olympe de Gouges em quatro categorias; no entanto, a peça *A escravidão dos negros* é alocada na categoria O Dispositivo Teatral (*L'Outil Théâtral*), que compreende as peças escritas entre 1783 e 1784. Defendo que essa dramaturgia pode ser classificada como Teatro Revolucionário (*Théâtre Révolutionnaire*), na perspectiva de Benoîte Groult, visto que a categoria homônima de Castan é atribuída apenas às peças escritas em 1792 (Castan, 1993).
[11] "*Le théâtre révolutionnaire est avant tout un théâtre político-patriotique, ce qui le rend généralement didactique et pompeux [...]. Ce qui nous paraît ridicule et excessif aujourd'hui savait émouvoir alors. Il était fréquent qu'on se battît sur scène puisque le théâtre était le prolongement de la tribune et chaque fois qu'une pièce exprimait le moindre regret du passé, elle était accueillie par des huées*".

panfletos, cartazes e o prefácio de uma das peças da dramaturga[12]. Nesse ensaio, Groult faz referência à transformação de Olympe de Gouges em escritora e utiliza uma expressão empregada anteriormente por Léopold Lacour no livro *Trois femmes de la Révolution*[13] e pelo biógrafo Olivier Blanc, que afirma: "A metamorfose em mulher de letras não foi uma coisa fácil: o estilo rebuscado, com todo o inchaço imaginativo tão caro à época, repleto de referências à Antiguidade, foi frequentemente abusado por ela" (Blanc, 2003, p. 62, tradução minha)[14].

A palavra "metamorfose" traduz o significado profundo do movimento de autoengendramento elaborado pela dramaturga. Como todo processo de mudança exige tempo, a metamorfose de Olympe de Gouges em uma mulher de teatro ocorreu progressivamente. Ainda assim, faz-se necessário compreender por que ela decidiu levantar a bandeira abolicionista logo em sua primeira peça, mas esta não é uma resposta simples e merece uma análise minuciosa.

Como foi exposto no primeiro capítulo, ao chegar a Paris, Olympe de Gouges foi inserida na alta sociedade por intermédio do meio-irmão paterno. O desejo de se tornar dramaturga originou-se na conturbada relação com seu pai biológico, o prestigiado autor Jean-Jacques Le Franc de Pompignan. Todavia, De Gouges não tinha se preparado para ser uma escritora; sequer falava ou escrevia em francês, pois na região do Languedoc, onde ela nasceu e foi criada, a língua vernácula da época era o occitano. Então, levou algum tempo para iniciar a produção escrita e, mesmo com a assistência de um secretário, ainda precisava estudar e praticar teatro, experimentando outras funções.

A participação nos salões da já citada senhora de Montesson, uma mulher muito influente entre atores e autores e considerada matrona do teatro, lhe abriu as portas para a vida artística. Com esse apoio, De Gouges começou a construir uma carreira teatral. Após integrar alguns grupos de estudos e participar de montagens apresentadas no teatro particular dessa grande dama da sociedade, o passo seguinte foi formar a própria companhia teatral. Olympe de Gouges começou apresentando montagens autorais nesse mesmo círculo artístico e intelectual, como explica Sandrine Bergès:

---

[12] Me refiro ao prefácio da peça *Mirabeaux nos Campos Elísios*.
[13] "Metamorfose da cortesã em mulher de letras" (Lacour, 1900, p. 29, tradução minha). / "Métamorphose de la courtisane en femme de lettres".
[14] "*La métamorphose en femme de lettres ne fut pas chose aisée: le style recherché, avec toute l'enflure imagée chère à l'époque, truffé de références à l'Antiquité, fut souvent malmené par elle*".

> A senhora de Montesson era uma viúva talentosa que se tornou patrona de dramaturgos, acolhendo, em especial, aqueles que, como Olympe, tinham dificuldades em ter seus trabalhos apresentados nos teatros parisienses. Ela montou um teatro particular em sua casa em Paris, na *Chaussée d'Antin*, perto da casa de Mirabeau e de vários outros salões literários famosos do século XVIII […]. A participação no teatro caseiro da senhora de Montesson, juntamente com atores e escritores experientes, foi de grande valia para Olympe. Entre 1780 e 1784, Olympe montou sua própria companhia teatral e apresentou peças. Seu filho Pierre, que em 1780 tinha quatorze anos, era um de seus principais atores (Bergès, 2023, p. 61, tradução minha).[15]

É importante reafirmar que a história de vida e a trajetória de Olympe de Gouges na condição de uma mulher de letras, do teatro, artista, filósofa e política foram inicialmente levantadas pelo historiador Olivier Blanc, a partir de 1981, com a publicação da biografia *Olympe de Gouges*[16]. Outras biografias, artigos, ensaios, romances históricos e textos publicados posteriormente usam como base a narrativa construída por Blanc, pois o biógrafo apresentou uma pesquisa aprofundada e baseada em documentos históricos. Entretanto, algumas pesquisadoras e pesquisadores conseguiram expandir essas informações e acrescentaram suas próprias perspectivas sobre a história de Olympe de Gouges. É o caso da já citada professora e filósofa Sandrine Bergès, com o livro *Liberty in Their Names: The Women Philosophers of the French Revolution*, no qual a autora levanta algumas hipóteses sobre a peça *Zamore e Mirza*, ou *A escravidão dos negros*[17].

O biógrafo conta ainda que De Gouges frequentou o grupo de teatro que se reunia na casa da Sra. de Montesson entre 1780 e 1784, quando o diretor artístico era o mestiço *chevalier* de Saint-Georges, renomado compositor de óperas nascido em Basse-Terre[18], ilha caribenha no arquipélago de Guadalupe. Sandrine Bergès explica que Saint-Georges era filho de um fazendeiro com uma mulher escravizada chamada Nanon. A autora levanta a hipótese de que Olympe de Gouges teria se informado

---

[15] "*Madame de Montesson was a talented widow who became a patron of playwrights, welcoming, in particular, those like Olympe, who experienced difficulties having their work performed by Parisian theatres. She set up a private theatre in her Paris home in the Chaussée d'Antin, close to Mirabeau's home and several other famous literary salons of the eighteenth century*".

[16] A primeira edição da biografia foi publicada em 1981, pela editora Syros, intitulada *Olympe de Gouges*. Posteriormente, a obra recebeu outros títulos, como *Une femme de libertés: Olympe de Gouges*, publicada pela mesma editora em 1989. As edições mais recentes foram publicadas sob os títulos *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle* (René Viénet, 2003) e *Olympe de Gouges: de la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne à la guillotine* (Tallandier, 2014; 2022).

[17] Aqui, refiro-me à peça como *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros*, para referenciar simultaneamente as duas versões: *Zamore e Mirza, ou O feliz naufrágio*, de 1783, e *A escravidão dos negros, ou O feliz naufrágio*, de 1792.

[18] O arquipélago de Guadalupe foi colonizado pela França e ainda pertence ao seu território.

sobre a escravidão nas colônias francesas da América Central, conhecidas como Índias Ocidentais, justamente com o *chevalier* de Saint-Georges. Essa é uma possibilidade que deve ser considerada, pois tanto o cenário quanto a ação dramática da sua primeira peça estão ligadas às origens desse homem que provavelmente foi um de seus primeiros mentores no teatro. Nas palavras de Bergès:

> Embora não mencione isso em nenhum lugar, é provável que não seja coincidência que ela tenha passado os anos anteriores aprendendo o ofício teatral com o amigo de Montesson, Saint-Georges, com quem ela pode muito bem ter aprendido alguns fatos relevantes sobre a escravidão (2023, p. 61, tradução minha).[19]

Essa hipótese, apresentada por Bergès, considera a construção narrativa de Olivier Blanc, visto que a relação da peça *Zamore e Mirza ou A escravidão dos negros* com o *chevalier* de Saint-Georges não para por aí. Em sua biografia, Blanc também imagina que o diretor artístico e gerente do teatro particular da marquesa de Montesson teria feito a primeira leitura pública dessa peça, antes mesmo da leitura oficial da *Comédie-Française*. Ele sugere:

> Assim que identificaram a mulher que havia escrito o manuscrito que lhes havia sido entregue, os atores deixaram sua resposta em suspenso, mas depois de alguns meses, uma intervenção decisiva da Sra. de Montesson, que gostou da peça - talvez já lida em sua casa pelo seu diretor artístico, o belo Saint-Georges – levou o comité a organizar uma leitura oficial, que ocorreu em 28 de junho de 1785 (Blanc, 2003, p. 69, tradução minha).[20]

Nesse trecho, Blanc explica que a dramaturgia *Zamore e Mirza* foi submetida à *Comédie-Française*, mas a leitura só teria sido realizada após um pedido da Sra. de Montesson, uma vez que os atores da companhia faziam reuniões em sua casa. Após essa leitura, a peça foi aceita e passou a integrar o catálogo da *Comédie-Française*, mas a relação entre a dramaturga e alguns dos atores e atrizes foi se desgastando de forma irreversível com o passar dos anos.

---

[19] "*Her theatrical manager was the Chevalier de Saint-Georges, a composer and soldier from Guadeloupe – his father was a planter and his mother, Nanon, an enslaved worker in his father's house. Saint-Georges became one of Madame de Montesson's protégés […]. Although she does not mention it anywhere, it is likely no coincidence that she had spent the preceding years learning the theatrical trade with Montesson's friend Saint-Georges, from whom she may well have learned a few relevant facts about slavery*".

[20] "*Dès lors qu'ils eurent identifié la femme auteur du manuscrit qu'on leur avait déposé, les comédiens laissèrent traîner leur réponse, mais au bout de quelques mois, une intervention décisive de Mme de Montesson qui aimait cette pièce – peut-être déjà lue chez elle par son directeur artistique, le beau Saint-Georges –, engagea le comité à organiser une lecture officielle qui se tint le 28 juin 1785*".

3.1.2 A *Comédie-Française* e o boicote da cena teatral parisiense.

A motivação para o boicote à peça *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros,* não foi somente o tema, mas também o fato de a dramaturgia ser assinada por uma mulher que não pertencia à nobreza. A obra foi submetida anonimamente e, assim que sua autoria foi revelada, passou a ser tratada com zombaria pelos integrantes da companhia de teatro. No artigo *Olympe de Gouges à la Comédie-Française: un naufrage dramatique*, Tomasz Wyslobocki explica que, em 1785, já na ocasião da leitura de Zamore e Mirza, houve hostilização à autora por parte dos atores, provocando uma resposta ríspida de Olympe de Gouges, que comparou os integrantes da *Comédie-Française* a cavalos de um estábulo. Esse episódio enfureceu os atores e atrizes aristocratas, que a denunciaram à Bastilha. Na ocasião, a dramaturga quase foi presa, como afirma Wyslobocki:

> O fato da autora ser uma mulher não causou boa impressão por parte da trupe. Paralelamente, o tema da peça foi relatado a altos funcionários do Estado, entre os quais havia um número considerável de investidores no comércio colonial, e eles pesaram na decisão dos atores. Comprometeram-se a arrastar as coisas o máximo possível, abusando dos privilégios de que gozam. Graças à intervenção da mecenas de Olympe, Sra. de Montesson, eles concordaram, no entanto, depois de alguns meses, em ler a peça durante uma de suas reuniões semanais, marcada para 28 de junho de 1785. Grande parte da trupe não escondeu sua hostilidade ao drama e sua autora. Eis como ela irá lembrar disso alguns anos depois: “da minha aparência, risos zombeteiros sulcam os rostos; sussurros cáusticos, comentários picantes serviram de prefácio à leitura; eles não se dignaram a poupar minha autoestima: eu vi, ouvi muito distintamente tudo o que poderia me humilhar”. [...] Poucos dias depois, ela escreveu uma carta à *Comédie* na qual se defendeu das acusações difamatórias. Dirigindo-se aos atores, ela denuncia os insultos que sofreu outro dia de Florença: “Um cavalo ruim pode vacilar, mas não um estábulo inteiro”, escreve ela. Essa inocente metáfora perturba os atores: agora ela ousa comparar a *Comédie-Française* a um... estábulo! Isso é demais. Usando sua entrada na administração real, os atores receberam a promessa de silenciar De Gouges para sempre: em 5 de setembro de 1785, uma carta carimbada foi emitida contra ela, condenando-a à Bastilha. Mas, mais uma vez, graças ao apoio da senhora de Montesson, ela escapa do perigo. “Uma masmorra muito escura iria me engolir”, ela escreveu depois (Wyslobocki, 2018, p. 5-6, tradução minha).[21]

---

[21] “*Le fait que l’auteur soit une femme n’a pas fait bonne impression sur une partie de la troupe. Parallèlement, on a signalé le sujet de la pièce à de hauts fonctionnaires de l’État, parmi lesquels il y avait un nombre considérable d’investisseurs dans le commerce colonial, et ils pèseront de tout leur poids sur la décision des comédiens. Ceux-ci s’engagent à faire traîner la chose autant que possible, abusant des privilèges dont ils jouissent. Grâce à l’intervention de la mécène d’Olympe, Mme de Montesson, ils acceptent cependant au bout de quelques mois de lire la pièce pendant une de leurs réunions hebdomadaires, prévue pour le 28 juin 1785. Une grande partie de la troupe ne cache pas son hostilité au drame et à son auteure. Voici comment celle-ci l’évoquera quelques années plus tard: à mon aspect, des ris moqueurs sillonnent les visages; des chuchotements caustiques, des propos*

A dramaturga escapou da prisão e os atores retiraram sua peça da fila de produções. No entanto, De Gouges tinha um importante aliado na *Comédie-Française*: o ator François-René Molé[22]. Após esse episódio, ele a convenceu a se desculpar com os outros membros da trupe e, seguindo esse conselho, De Gouges enviou-lhes uma carta de reconciliação. “Em sua resposta, os atores prometem esquecer o passado, assegurando-lhe a honestidade e a retidão de suas ações” (idem, p. 7, tradução minha)[23]. Entretanto, o boicote não acabou; a peça entrou novamente na fila para ser encenada e lá permaneceu por alguns anos.

Durante o longo período de negociações para viabilizar a montagem de *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros*, Olympe de Gouges continuou escrevendo para o teatro e se aventurou em outros estilos literários. Depois da dramaturgia abolicionista, ainda em 1784, ela escreveu a peça *Os amores de Querubim* e o romance *Memórias da senhora de Valmont*. Este último teria sido escrito após a morte do suposto pai biológico, que ocorreu em 1º de novembro do mesmo ano. Sobre esse romance epistolar e o caráter autobiográfico dos seus escritos, que também aparece na peça Zamore e Mirza através da personagem Sophie e reflete a relação da autora com o seu pai, a pesquisadora Clarissa Palmer afirma:

> Olympe de Gouges frequentemente explorava e explicava sua própria vida em escritos aparentemente não autobiográficos; referências a experiências pessoais animam muitas de suas obras. Esse texto é claramente autobiográfico, apesar de seu título, e teria sido entendido como tal pelos leitores contemporâneos (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha).[24]

---

piquants servirent de préface à la lecture; on ne daigna pas ménager mon amour propre: je vis, j’entendis très distinctement tout ce qui pouvait l’humilier [...]. Quelques jours plus tard, elle écrit à la Comédie une lettre dans laquelle elle se défend des accusations diffamatoires. S’adressant aux acteurs, elle dénonce les injures qu’elle a subies l’autre jour de la part de Florence: ‘Un mauvais cheval peut broncher mais non pas toute une écurie’, écrit-elle. Cette innocente métaphore bouleverse les acteurs: voilà qu’elle ose comparer la Comédie-Française à une... écurie! C’en est trop. Usant de leurs entrées dans l’administration royale, les comédiens reçoivent une promesse de faire taire de Gouges pour de bon: le 5 septembre 1785, une lettre de cachet est émise contre elle, la condamnant à la Bastille. Mais encore une fois, grâce au soutien de Mme de Montesson, elle échappe au danger. ‘Un cachot bien obscur allait m’engloutir, écrira-t-elle après. Encore une légère formalité, et je descendais toute vivante dans ce tombeau’.”

[22] François-René Molé (1734–1802) foi um ator que estreou na *Comédie-Française* em 1754, nas peças *Zénéïde,* de Cahusac, *e Britannicus,* de Racine. Alcançou sucesso com *Mérope,* de Voltaire, e *Inès de Castro*, de Antoine de La Motte. Atuou também em obras de Beaumarchais, como *As bodas de Fígaro* e *A mãe culpada*. Foi decano da companhia de 1786 até a sua morte.

[23] “*Dans leur réponse, les acteurs promettent d’oublier le passé, tout en l’assurant ‘de l’honnêteté et de la droiture’ de leurs actions*”.

[24] “*Olympe de Gouges often explored and explained her own life in seemingly non-autobiographical writings; references to personal experiences enliven many of her works. This text is quite clearly autobiographical despite its title, and would have been understood as such by contemporary readers*”. Disponível em: <memoir-de-madame-valmont.pdf>.

Embora Olympe de Gouges continuasse a desenvolver-se como dramaturga, criando outros enredos, ela não desistiu de *Zamore e Mirza* e, após ter sua montagem preterida algumas vezes, decidiu pedir autorização para publicá-la. Os atores da *Comédie* detinham os direitos autorais, o que impedia que a peça fosse entregue a outra companhia de teatro. O biógrafo explica que o estatuto da *Comédie-Française* estipulava que a fila de produção das novas peças deveria respeitar a ordem cronológica em que haviam sido recebidas; contudo, outras obras incorporadas ao catálogo depois de *Zamore e Mirza* já tinham sido encenadas. Talvez por essa razão a publicação tenha sido liberada, mas a companhia aproveitou para tecer uma crítica que revela sua posição em relação a De Gouges. Olivier Blanc escreve:

> Era costume deixar uma peça recebida pelo *Théatre-Français* sob a forma de manuscrito até ser representada nos dois anos seguintes à sua inclusão no repertório. Depois disso, os autores podiam dispor livremente da peça e mandá-la imprimir como quisessem. Os atores responderam favoravelmente, manifestando uma reserva a respeito do "perigo evidente" a que ela estava se expondo ao "perseguir a fama" como autora. Indignada, recordou-lhes o famoso exemplo das senhoras de Sévigné e Deshoulières e concluiu que, como as Belas-Artes "não têm sexo", as mulheres eram igualmente capazes de "construir uma carreira de sucesso" (2003, p. 81-82, tradução minha).[25]

A obstinação da autora em seguir uma carreira no teatro não era vista com bons olhos pelos pares. Em mais de uma ocasião, sugeriram que ela buscava apenas a fama. Isso ocorreu quando De Gouges revelou publicamente ser filha biológica de Jean-Jacques Le Franc e ao desentender-se com outro célebre homem de letras, Pierre de Beaumarchais, que a acusou de plagiar a peça *As bodas de Fígaro*. Esses eventos aconteceram na mesma época em que a dramaturga lutava para que a peça *Zamore e Mirza* fosse montada. O preconceito contra as mulheres era o principal motivo para o boicote; todavia, reafirma-se que sua classe social também foi um fator determinante. Naquele período, o teatro era feito pela elite, para a elite, sendo Olympe de Gouges reconhecida como uma infiltrada. Convém relembrar que ela só teria aberto uma brecha no sistema por meio de outra mulher, a senhora de Montesson;

---

[25] "*L'usage voulait qu'on laissât une pièce reçue au Théâtre-Français à l'état de manuscrit tant qu'elle n'aurait pas été représentée dans un délai de deux ans suivant son inscription au répertoire. Ensuite, les auteurs avaient le loisir d'en disposer et de la faire imprimer à leur guise. Les comédiens lui répondirent favorablement en émettant une réserve concernant le 'danger évident' auquel elle s'exposait à vouloir 'courir la célébrité' d'auteur. Piquée, elle leur rappela l'exemple fameux de Mmes de Sévigné et Deshoulières et en conclut que les Beaux-Arts n'ayant 'point de sexe', les femmes étaient aussi bien capables de 'courir la carrière des talents*'."

sem a marquesa, os direitos de montagem de *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros*, não teriam sido adquiridos pela *Comédie-Française*.

Pouco antes de essa peça ser publicada, entraram em contato com De Gouges para avisar que a montagem começaria a ser produzida, mas ainda não seria dessa vez que a *Comédie-Française* colocaria um casal de protagonistas negros em cena. De acordo com Olivier Blanc, uma atriz chamada Gérardine Olivier, que faria a personagem principal dessa produção, acabou falecendo e a montagem foi cancelada. Por esse motivo, a peça voltou para o catálogo da companhia de teatro. Olympe de Gouges relata essa passagem histórica no panfleto já citado, *Os atores desmascarados, ou senhora de Gouges arruinada pela Comédie-Française para conseguir ser representada*. Em suas palavras:

> Aproveitei imediatamente a autorização. As placas estavam prontas. Iríamos imprimir os exemplares. No entanto, o comitê mudou de opinião. Estávamos no início do verão. O senhor Molé, a senhorita Contat e os outros primeiros atores partiram para as províncias. “O que vão fazer? Perguntou o senhor Molé aos outros atores. Nenhum autor quer ser representado numa época desfavorável. Tendes vinte pautas para dar uma. Ofereçam-na à pobre senhora de Gouges. Se a peça dela aparecer impressa e for bem-sucedida, seremos ridicularizados por termos atrasado a sua representação”. A moção foi decretada. Mandei quebrar as placas da tipografia, as quais paguei cinco ou seis francos em despesas para a preparação. A cópia dos textos na *Comédie-Française*, como em outros espetáculos, deveria ser custeada pelo teatro. Mas eu estava tão entusiasmada por ter uma pauta que não há dúvida de que não faria caso por esta despesa. Paguei vinte francos ao assistente. Finalmente, as personagens foram distribuídas. Outra tragédia que, desta vez, era real e afligiu os amigos das artes. A senhorita Olivier caiu doente e morreu. É verdade que esse acontecimento não fechou as portas da *Comédie*. A senhora Petit assumiu as personagens da senhorita Olivier. Esqueceram somente a personagem de *A escravidão dos negros* e escolheram novas peças que só deviam ser representadas depois da minha. Queixei-me, mas não obtive resposta (De Gouges, 2017, p. 240-241, tradução minha).

Nas notas à tradução desse panfleto para o inglês, Clarissa Palmer afirma que a dramaturga não gostava da senhorita Olivier[26]. A atriz seria amiga de outra aristocrata chamada senhorita Joly, que teria sido responsável por espalhar o boato de que De Gouges teria conseguido o apoio do influente ator François-René Molé porque tinha uma relação amorosa com ele. Esse tipo de narrativa machista e misógina era muito comum, sendo utilizada quase todas as vezes que Olympe de Gouges teve alguma proximidade intelectual e pública com qualquer homem da

[26] *The Comédiens Unmasked or Madame de Gouges Ruined by the Comédie Française*. Disponível em: <ha.comediens.pdf>.

sociedade parisiense. Ademais, a versão apresentada pela autora nesse panfleto foi confirmada pelo biógrafo Olivier Blanc, que lista algumas peças que foram recebidas e aprovadas pela *Comédie-Française* depois de *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros*, mas que furaram a fila de montagens tendo sido produzidas antes[27].

Alguns anos se passaram e a dramaturga decide enviar uma carta para Louise Contat, uma atriz que era amiga de Marie-Antoinette e protagonizou *As bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, no papel de Suzanne. No documento, De Gouges reclama que, ao postergar a montagem de *Zamore e Mirza*, os atores estavam ferindo o estatuto da *Comédie-Française*. Talvez por ser próxima ao dramaturgo Louis-Sébastien Mercier[28], ela o cita como exemplo, pois sua obra, *La Maison de Molière*[29], recebida em 3 de outubro de 1787, estreou no dia 20 do mesmo mês. Não foi uma boa ideia! Olivier Blanc explica que o texto de Mercier não se enquadrava na mesma categoria que a dela por ser uma peça em cinco atos, enquanto sua composição era considerada curta por ter apenas três. Em resposta, a senhorita Contat tentou manipular a situação ao distorcer as palavras de Olympe de Gouges, insinuando que ela estava reclamando da homenagem a Molière. Essa estratégia foi seguida por outros atores que validaram a narrativa de Contat, provavelmente com o intuito de confundir o motivo da queixa. Como expõe Olivier Blanc:

> Ao mencionar o nome de Molière, evocado por Olympe, que lamentava que a peça de Mercier, A casa de Molière, estava sendo apresentada antes da sua, Louise Contat, obviamente, pretendia complicar a situação, criando dificuldades, assim como seu colega Molé reconheceu. Isso lhe rendeu esta resposta orgulhosa: “Ninguém suspeitaria que eu estivesse degradando o nome de Molière, exceto pessoas ridículas e sem caráter. Não entendeste o propósito da minha carta ou, sem dúvida, algum caluniador tolo se esforçou para interpretá-la mal para a senhorita...”. [...] Olympe recorreu a outra atriz, a Sra. Bellecourt, conhecida como “Gogo”, que lhe respondeu insolentemente oito dias depois, em 5 de novembro de 1787: “Asseguro-vos, senhora, que desde os literatos mais eruditos até os mais ignorantes burocratas, ninguém além de vós, não achou extraordinário o tributo que prestamos a esse homem imortal [Molière]...”. Escandalizada com essa resposta “indecente”, Olympe caiu de cara no chão: [...] “Se enfatizei em todas as minhas cartas que A casa de Molière havia sido passada na minha frente, está claro que eu estava

[27] A peça *L'Oncle et les deux tantes* do marquês de La Salle, recebida em 20 de julho de 1785, estreou em 2 de novembro de 1785; a peça *Mariage secret* de Jean-Louis Brousse-Desfaucherets, recebida em 9 de setembro de 1785, estreou em 10 de março de 1786; a peça *Les Amis à l'épreuve* de Alexandre Pieyre, recebida a 22 de junho de 1787, estreou em 19 de julho seguinte (Blanc, 2003).
[28] Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) foi um dramaturgo e escritor francês, nascido em Paris.
[29] *A casa de Molière*.

> reclamando das regras, que foram mal aplicadas no meu caso. E quem poderia entender diferente? (2003, p. 82-83, tradução minha).[30]

Esse desentendimento com a *Comédie-Française* inspirou Olympe de Gouges a escrever *Molière visita Ninon, ou O século dos grandes homens*[31]. Nessa nova dramaturgia, a autora utiliza a metalinguagem para falar sobre as mulheres no teatro e, mais uma vez, apresenta indícios autobiográficos e friccionais por meio de suas personagens. Voltarei a esse tema no decorrer deste capítulo, ao analisar a personagem Sophie, provavelmente inspirada na *herstory* de vida da própria dramaturga. A resposta de Olympe de Gouges diante desse episódio revela que, talvez, por muito tempo, o seu maior objetivo fosse ter uma peça encenada pela *Comédie-Française*, assim como o seu pai biológico fizera no passado. Ainda com alguma esperança, ela tenta submeter *Molière visita Ninon* para uma leitura, mas desta vez não consegue convencer os atores.

No início de fevereiro de 1788, De Gouges publica os dois primeiros volumes da sua coletânea de textos intitulada *Obras da senhora de Gouges*[32]. No entanto, é somente no terceiro volume, publicado em setembro do mesmo ano, que ela inclui a peça que, na ocasião, ainda se chamava *Zamore e Mirza, ou O feliz naufrágio.* A publicação é acompanhada por um prefácio em formato epistolar, no qual a autora expõe algumas correspondências que trocou com os atores e atrizes da *Comédie*, e traz como posfácio o já citado ensaio *Reflexões sobre os homens negros*.

A confusão entre a dramaturga e os membros dessa famosa companhia teatral acaba por mascarar o motivo do atraso da montagem da peça, posteriormente reintitulada *A escravidão dos negros*. A interferência do "partido dos colonos" foi decisiva, porque parte do sustento financeiro da instituição devia-se ao aluguel de

---

[30] "*En mettant en avant le nom de Molière, évoqué par Olympe qui se plaignait que la pièce de Mercier, la Maison de Molière, fût jouée avant la sienne, Louise Contat cherchait visiblement à compliquer la situation, à élever des difficultés, ainsi que le reconnut son collègue Molé. Ce qui lui valut cette fière réponse: 'Personne ne me soupçonnera de dégrader le nom de Molière, excepté des gens ridicules et sans caractères. Vous avez mal saisi, Mademoiselle, le but de ma lettre ou sans doute, un sot calomniateur a voulu auprès de vous la mal interpréter…' [...] Olympe sollicita une autre comédienne, Mme Bellecourt, connue dans la société des roués sous le nom de 'Gogo', qui lui répondit huit jours plus tard, le 5 novembre 1787, de façon insolente: 'Je vous assure, Madame, que depuis les plus savants littérateurs jusqu'aux plus ignorants barbouilleurs de papier, aucun, hors vous, n'a trouvé extraordinaire l'hommage que nous avons rendu à cet homme immortel [Molière]…' Scandalisée de cette réponse 'indecente', Olympe tomba des nues: [...] 'Si j'ai mis en avant dans toutes mes lettres qu'on avait fait passer la Maison de Molière avant moi, on entend bien que c'est contre les règles, mal observées à mon égard, que je me plaignais. Et qui peut l'entendre autrement?'."*

[31] *Molière chez Ninon, ou le siècle des grands hommes* (ver p. 280).

[32] *Œuvres de madame de Gouges*.

camarotes. Segundo Blanc, os colonos “alugavam cerca de quarenta camarotes por ano na *Comédie-Française*”. Para se ter uma ideia: “um camarote com quatro lugares rendia 1.664 francos por ano, o preço do aluguel de dois apartamentos parisienses de quatro pisos em 1788” (Blanc, 2003, p. 100, tradução minha).[33] No livro *Des femmes rebelles*[34], a historiadora Michelle Perrot reafirma que os comentários e publicações da cidadã Olympe de Gouges “despertaram a ira dos plantadores. Eles constituíram um poderoso *lobby* e conduziram uma campanha contra *Zamore e Mirza*” (Perrot, 2014, p. 35-36, tradução minha).[35] Em *Ainsi soit Olympe de Gouges*, Benoîte Groult levanta o nome de um dos perseguidores. A autora afirma: “os ensaios foram adiados várias vezes por insistência do autoritário duque de Duras, acadêmico e marechal da França. O todo-poderoso clã de colonos exerceu a mais forte pressão para impedir a apresentação” (Groult, 1986, p. 22, tradução minha)[36].

Esse movimento levou a um longo período de negociações para viabilizar a montagem da peça, incluindo algumas moções e processos jurídicos movidos por De Gouges. O primeiro deles foi para obrigar a *Comédie-Française* a dar início aos ensaios e à produção de *Zamore e Mirza*. Seu biógrafo afirma:

> Em uma última advertência, ela informa-os, por meio de uma carta datada de 9 de março de 1789, que “só uma pronta resposta da *Comédie* pode autorizar-me a anular os efeitos desse processo que, talvez, vos fará mais mal do que pensais...”. Como não reagiram, duas semanas depois receberam uma intimação para comparecerem no prazo de oito dias na audiência do *Parc civil du Châtelet* “para ver, dizer e ordenar que, considerando o regulamento relativo à referida *Comédie*, em prejuízo da peça da requerente, intitulada *Zamore et Mirza*, um drama em três atos, lida e recebida na *Comédie-Française* em 1785, não foi representada até a ocasião, que os referidos atores estão proibidos de se permitirem adiar a representação da referida peça e preferir outras as quais aceitaram e receberam, será igualmente declarado e ordenado que, no prazo de vinte e quatro horas a contar da data da notificação da sentença de intervenção, sejam obrigados a colocar a referida peça em estudo, e declarar quando pretendem representá-la, se não...”. A perspectiva de um julgamento e as suas consequências

[33] “*Les colons qui louaient une quarantaine de loges à l’année à la Comédie-Française [...] une loge aux quatrièmes revenait à 1 664 livres par an en 1788, soit le prix de la location de deux appartements parisiens de quatre pièces*”.
[34] *Des femmes rebelles: Olympe de Gouges, Flora Tristan, George Sand*.
[35] “*De tels propos soulevaient la colère des planteurs, qui constituaient un puissant lobby. Ils menèrent campagne contre Zamore et Mirza*”.
[36] “*Les répétitions sans cesse repoussées, sur l’intervention de l’autoritaire duc de Duras, académicien et maréchal de France. Le clan tout-puissant des colons exerçait en effet les pressions les plus vives pour empêcher la représentation*”.

> incertas, no alvorecer da Revolução, levaram os atores a ensaiar a peça (Blanc, 2003, p. 93, tradução minha).[37]

Outra versão dessa passagem histórica, contada por Sandrine Bergès, indica que não foram as articulações jurídicas de Olympe de Gouges que garantiram a estreia da peça, ocorrida em 28 de dezembro de 1789. A autora acrescenta que o influente advogado e jornalista Jacques-Pierre Brissot teria intercedido por *Zamore e Mirza* junto aos atores. Sua hipótese considera que o futuro deputado teve acesso à publicação da dramaturgia e acreditou que o conteúdo antiescravagista tinha potencial para difundir o tema na sociedade e, com isso, promover sua associação, fundada em fevereiro de 1788, a *Société des Amis des Noirs*[38]. De acordo com Bergès, ele usou sua influência com os membros da companhia, que cederam ao pedido, porém com má vontade. Além disso, os atores e atrizes teriam se esforçado para fazer uma péssima montagem, entregando atuações deliberadamente medíocres. A peça *Zamore e Mirza* só foi encenada após sofrer alterações exigidas para minimizar o teor abolicionista e anticolonialista. Voltarei a essa questão logo adiante.

3.1.3 A estreia, a repercussão e o eurocentrismo de Olympe de Gouges.

A pauta disponibilizada para as apresentações não era favorável, abrangendo o período de final e início de ano. Parte dos espectadores cativos dos teatros viajava para as províncias ou tinha outros eventos sociais. Entretanto, obviamente, a escolha das datas não foi por acaso: as regras da *Comédie-Française* determinavam que, se uma peça não tivesse arrecadado um valor mínimo com a venda de ingressos, deveria ser cancelada. Segundo o biógrafo Olivier Blanc, na noite da estreia teria caído uma tempestade torrencial; ainda assim, o público ocupou cerca de mil lugares na plateia.

---

[37] "*Dans une ultime mise en garde, elle les avertit par un dernier courrier du 9 mars 1789 que 'seule une prompte réponse de la Comédie peut m'autoriser à anéantir dans sa naissance les effets de ce procès qui, peut-être, vous feront plus de tort que vous ne le pensez…' Comme ils ne réagissaient pas, ils reçurent deux semaines plus tard une assignation à comparaître dans les huit jours à l'audience du Parc civil du Châtelet 'pour voir, dire et ordonner qu'attendu que, contre et au préjudice des règlements qui concernent ladite Comédie, la pièce de la demanderesse intitulée Zamore et Mirza, drame en trois actes, lue et reçue à la Comédie-Française en l'année 1785, n'a point été représentée à son époque, que défense seront faites aux dits comédiens de se permettre de différer ainsi à l'avenir la représentation des dites pièces et d'en préférer d'autres à celles qu'ils ont admises et reçues, qu'il sera pareillement dit et ordonné que dans les vingt-quatre heures du jour de la signification de la sentence à intervenir, ils seront tenus de mettre ladite pièce à l'étude, de déclarer quand et à quelle époque ils entendent la représenter sinon…' La perspective d'un procès et ses conséquences incertaines à l'aube de la Révolution firent bouger les comédiens-français qui mirent la pièce en répétition*".

[38] Consta nos anexos uma análise do emblema da *Société des Amis des Noirs* (ver p. 444).

Alguns dias antes da estreia, em 25 de dezembro de 1789, um panfleto anônimo, intitulado *Lettre à Madame de Gouges*, circulou pelas ruas de Paris. O texto acusa a *Société des Amis des Noirs* de usar uma mulher para provocar os colonos e ameaça a vida de Olympe de Gouges, com as seguintes palavras: “Desde quando nós não combatemos mais na França, senhora, e começamos a assassinar, talvez seja muito conveniente não provocar aqueles que comandam os punhais” (Anônimo apud Blanc, 2003, p. 95, tradução minha)[39]. Ao rebater as críticas, na véspera da apresentação, a dramaturga escreveu uma carta nos jornais *Chronique de Paris* e *Journal de Paris*. Nela, De Gouges tentou acalmar a situação e afirmou: “Eu soube que se formou um partido terrível contra a minha peça. Dizem que os correspondentes franceses nas nossas colônias [...] estão alarmados, temendo que a minha peça pregue a insurreição e incite à revolta.” (apud Blanc, 2003, p. 97, tradução minha)[40].

Antes da apresentação, na manhã do dia 28 de dezembro, um jornal conservador chamado *Les Actes des apôtres*, provavelmente contratado pela coligação antiabolicionista, criticou a autora e decretou o fracasso da sua peça: “uma jovem que nunca saiu de Paris e que leu alguns romances ruins vai nos apresentar uma rapsódia sobre o Congo” (apud Blanc, 2003, p. 97, tradução minha)[41]. Em contrapartida às críticas dos colonos, o deputado Brissot também teria utilizado as mídias da época para divulgar a peça, atrelando a apresentação de Zamore e Mirza à sua associação. Segundo Bergès, mesmo que Olympe de Gouges fizesse parte desse clube, que em português pode ser chamado de *Sociedade dos Amigos dos Negros*, parece que essa estratégia de divulgação não tinha sido combinada com ela. A autora pondera: “Talvez ela tenha se sentido usada por Brissot, que havia conseguido uma enorme quantidade de publicidade para seu clube e ficou feliz em deixar que sua peça caísse em desgraça” (Bergès, 2023, p. 65, tradução minha).[42]

Se por um lado, a temporada foi marcada por protestos e boicote do partido dos colonos, do outro lado estavam os defensores abolicionistas, liderados por Brissot. Em vista disso, relembro o que Benoîte Groult diz a respeito do “Teatro

---

[39] “*Depuis qu’on ne se bat plus en France, Madame, et qu’on y assassine, il est peut-être très convenable de ne pas provoquer ceux qui dirigent les poignards*”.

[40] “*J’apprends qu’il se forme contre ma pièce un parti redoutable. Les correspondants français de nos colonies, dit-on, [...] l’alarme, dans la crainte que ma pièce ne prêche l’insurrection et ne dispose les esprits à la révolte*”.

[41] “*Une donzelle qui n’a pas sorti de Paris, et qui a lu quelques mauvais romans, va nous faire une rapsodie sur le Congo*”.

[42] “*Perhaps she did feel used by Brissot, who had derived a great amount of publicity for his club and was then happy to let her play fall out of favour*”.

Revolucionário", quando ela descreve o palco como uma extensão da tribuna. A recepção das peças políticas gerava muitas interferências que partiam da plateia. Sobre a estreia de *Zamore e Mirza*, Olivier Blanc afirma:

> A atmosfera estava sobreaquecida, atiçada pelos agitadores, a excitação estava no seu auge: "Poucos espetáculos podem ser citados como tão tempestuosos como esse drama", relatou uma testemunha. Por vinte vezes, o clamor oposto de dois partidos, dos quais um defendia e o outro perseguia, tentou interromper o espetáculo. Ainda antes do pano subir, o auditório estava em alvoroço. Ao ver o calor com que se animavam as pessoas de ambos os lados, poder-se-ia pensar que a grande causa da escravatura ou da liberdade dos negros ia ser tratada diante dos partidos cujos interesses diversos os levariam a combatê-lo, ou a defendê-lo. O público gritou, aclamou, ridicularizou, murmurou e assobiou: o resultado foi muito barulho e um espetáculo muito tumultuoso. É de se notar que, no início do primeiro ato, alguém se levantou para dizer que a autora era uma mulher e o público não foi mais indulgente. Em mais de uma ocasião, os apoiadores da peça aplaudiram em uníssono, mas, ao longo do espetáculo, e sobretudo na cena final, o barulho era insuportável e o espetáculo era interrompido a todo momento (Blanc, p. 96-97, 2003, tradução minha).[43]

A repercussão da montagem de *Zamore e Mirza* foi feroz, sobretudo no que se refere a uma questão discutida na peça, que diz respeito ao fundamento iluminista do direito à própria vida, uma vez que a personagem Zamore, um homem escravizado, mata um homem branco em legítima defesa. Devido às críticas, Olympe de Gouges tentou adiar as outras sessões do espetáculo com o pretexto de promover alterações no texto, mas não conseguiu entrar em um acordo com os atores. Olivier Blanc afirma que a segunda apresentação ocorreu em 31 de dezembro de 1789, teve pouco menos de um quarto do público da estreia, somando 227 ingressos vendidos.

A terceira apresentação da peça *Zamore e Mirza, ou A escravidão dos negros* aconteceu em 2 de janeiro de 1790. Após três sessões, a temporada foi cancelada por não arrecadar a receita mínima estipulada no estatuto da *Comédie-Française*. A dramaturga tentou reverter a decisão, por entender que a prestação de contas poderia

---

[43] "*L'atmosphère était surchauffée, l'excitation à son comble, attisée par les agitateurs: 'On citera peu de représentations aussi orageuses que celle de ce drame', a rapporté un témoin. Vingt fois, les clameurs opposées de deux partis dont l'un était protecteur, l'autre persécuteur ont pensé l'interrompre. Avant le lever du rideau, le trouble était déjà dans la salle. À voir la chaleur avec laquelle on s'animait de part et d'autre, on aurait cru que la grande cause de l'esclavage ou de la liberté des Nègres allait se traiter devant les partis que leurs divers intérêts devaient engager à la combattre ou à la défendre. On a crié, on a harangué le public, on a ri, on a murmuré, on a sifflé: le résultat a été beaucoup de bruit et la représentation très tumultueuse. Il ne faut pas manquer d'observer qu'au commencement du premier acte, quelqu'un s'était levé pour dire que 'l'auteur était une femme et que le public n'en a pas été plus indulgent'. Plus d'une fois, les partisans de la pièce se manifestèrent par des applaudissements nourris. Mais d'un bout à l'autre du spectacle, et surtout pendant la scène finale, le bruit était insoutenable et la représentation à tout moment interrompue*".

estar ocultando alguns números, visto que os livros de contabilidade não foram apresentados, mas os atores levaram sua reclamação para a Câmara Municipal, que decidiu em favor da companhia de teatro. Em resposta, Olympe de Gouges tentou recorrer à Assembleia Nacional, mas foi ignorada. Blanc afirma:

> Conforme os cálculos dos atores, a receita não havia atingido 600 francos, ou seja, metade do mínimo exigido. A peça, que não se enquadrava nas regras, foi retirada do programa e passou a ser propriedade do *Théâtre-Français*, estando a autora proibida de a representar em qualquer outro teatro. Por cinco vezes, a senhora de Gouges apelou, sem sucesso, aos atores para anularem a sua decisão. Fartos da sua insistência, os atores pediram à Câmara Municipal de Paris que resolvesse o conflito. Por sua vez, a senhora de Gouges enviou uma carta a Bailly, expondo os "erros e injustiças" da *Comédie* contra ela. […] O próprio Bailly censurou-a pelo caráter "incendiário" da sua peça, [...] concluindo a conversa com algumas ameaças que, na opinião de Olympe, infelizmente, soavam mais a um ministro despótico do que ao prefeito de Paris. [...] Em um último suspiro, a senhora de Gouges enviou uma delegação de seus partidários ao teatro para exigir que a peça fosse retomada. Depois, apelou à solidariedade dos escritores e jornalistas em uma Carta aos Literatos Franceses, repercutida favoravelmente em vários jornais como *Le Fouet national* e *Le Courrier de Paris*. Com o mesmo ímpeto, ela enviou aos membros da Assembleia uma Carta aos Representantes acompanhada de um panfleto intitulado Memórias da senhora de Gouges Contra a *Comédie-Française*" (2003, p. 99-101, tradução minha).[44]

Após as apresentações, a opinião pública inclinou-se a acusar a dramaturga por supostamente conclamar o povo escravizado à violência. A autora Sandrine Bergès sugere que, apesar de algumas críticas positivas, esse é o momento em que Olympe de Gouges se vê solitária na defesa da sua obra. Talvez por isso, ela escreveu outra resposta ao já citado panfleto anônimo, *Lettre à Madame de Gouges*, explicitando: "Não é a causa dos filósofos, dos amigos dos negros que estou defendendo aqui, é a minha própria causa" (De Gouges apud Bergès, 2023, p. 66, tradução minha). Esse texto em formato epistolar, intitulado *Resposta ao campeão*

---

[44] "*D'après le calcul des comédiens, la recette n'avait pas atteint 600 livres, c'est-à-dire moitié moins que le minimum requis. La pièce tomba "dans les règles" et fut donc retirée de l'affiche pour devenir la propriété du Théâtre-Français, avec interdiction à son auteur de la faire représenter sur quelque autre théâtre que ce fût. À cinq reprises, Mme de Gouges appela sans succès les comédiens à revenir sur leur décision. Lassés de ses instances, ces derniers demandèrent à la municipalité de Paris, dont ils dépendaient, d'arbitrer ce conflit. De son côté, Mme de Gouges adressa une lettre à Bailly, y développant 'les torts et injustices' de la Comédie à son endroit. […] Bailly lui-même qui lui reprocha le caractère 'incendiaire' de sa pièce, laquelle tendait à provoquer une insurrection dans les colonies. Bailly conclut l'entretien par quelques menaces qui, de l'avis d'Olympe, relevaient malheureusement pour lui davantage d'un ministre despote que d'un maire de Paris. […] Dans un dernier sursaut, Mme de Gouges dépêcha une députation de ses partisans au théâtre pour exiger la reprise de la pièce, puis en appela à la solidarité des écrivains et des journalistes par une Lettre aux littérateurs français dont plusieurs journaux comme Le Fouet national ou Le Courrier de Paris se firent l'écho bienveillant. Dans un même élan, elle adressa aux membres de l'Assemblée une Lettre aux représentants, accompagnée d'une brochure intitulée Mémoire pour Madame de Gouges contre la Comédie-Française*".

americano ou um colono muito fácil de conhecer[45], publicado em 18 de janeiro de 1790, foi endereçado a um colono fictício. Nele, a autora cria uma oportunidade para se distanciar e se posicionar sobre a *Société des Amis des Noirs*, sugerindo que a peça *Zamore e Mirza* estaria na vanguarda do movimento antiescravagista da época. Ela argumentou que a sua dramaturgia poderia ter inspirado Brissot a fundar essa associação e não o contrário, em razão da peça ter sido escrita cerca de cinco anos antes da fundação do tal clube abolicionista. Nas palavras de Olympe de Gouges:

> Há alguns meses, vimos tombar na França o véu do equívoco, do embuste, da injustiça, e, finalmente, os muros da Bastilha. Mas, ainda não vimos cair o despotismo que ataco. [...] O que imputais a essa obra? O que imputais à sua autora? Incitar a degola de homens na América? Conheceis-me muito pouco. [...] Lede-me, senhor, desde minha *Carta ao povo* até minha *Carta à nação*, e nelas vós reconhecereis, ouso me gabar, um coração e uma mente verdadeiramente franceses. [...] Já que tenho a coragem para assinar este escrito, mostrai-me a mesma coragem [...]. Não é por pequenas faltas que os acuso, e sim pelos vícios, pela falsidade e pelas desumanidades exercidas, sem remorso, contra os mais fracos. [...] Sem conhecer a história da América, esse odioso tráfico de negros sempre despertou o meu ânimo, comoveu minha indignação. [...] Posso, pois, atestar-vos, senhor que os amigos dos negros não existiam quando concebi esse tema. Além disso, caso o preconceito não vos tivesse cegado, devíeis mais facilmente supor que, talvez, tenha sido com base em minha peça que essa sociedade se formou [...]. Eu não quis, de modo algum, atrair a opinião pública para o meu patriotismo; esperei pacientemente seu feliz retorno em favor desse drama. Qual foi a minha satisfação quando ouvi dizer por toda parte que as alterações que eu havia feito conferiram grande interesse a essa peça (De Gouges, 2020, p. 63-66).

Com a deflagração da Revolução Francesa em meados de 1789, a popularidade das propostas iluministas e outras articulações políticas possibilitaram que a peça antiescravagista de Olympe de Gouges fosse finalmente montada. No entanto, como mencionado anteriormente, a dramaturga precisou fazer concessões estratégicas na tentativa de apaziguar os ânimos dos colonos e, consequentemente, dos atores. Uma das mais significativas foi a dubiedade da identidade das personagens escravizadas e da localização do cenário. Explico: na primeira versão, de 1788, a dramaturgia deixa margem para os protagonistas serem identificados como nativos das Índias Orientais, dado que uma das traduções para a palavra *indien*, em francês, refere-se a uma pessoa de origem indiana. Ademais, qualquer pessoa "não branca" de pele escura poderia ser chamada de negra (*noir*), como no título da publicação de 1792, *L'Esclavage des noirs*. A propósito, mesmo antes de reeditar a

[45] *Réponse au Champion Américain ou colon très-aisé à connaître*.

peça, De Gouges já se referia a ela como *A escravidão dos negros*, ainda que submetida à *Comédia-Française* com o título *Zamore e Mirza, ou o Feliz naufrágio*.

Essa dúvida existia porque, na primeira versão da peça, tanto a origem do povo escravizado quanto a ilha onde ocorre a ação dramática não são especificadas. Por isso, retomo a questão formulada por Sandrine Bergès, na citação que abre este capítulo, quando ela constata que a peça apresenta confusões raciais e geográficas. A autora pergunta: "As pessoas escravizadas na história são nativas-americanas, indianas ou africanas?" (2023, p. 61, tradução minha).

A saber, os franceses não dominaram toda a Índia Oriental, mas, desde 1674, tiveram presença em algumas localidades no sul que ficaram conhecidas como Índia Francesa[46]. Inclusive, o sistema escravocrata também foi imposto aos homens e mulheres indianas, os quais, guardadas as devidas proporções, foram igualmente traficados para outros continentes, como afirma o professor Didier Huitelec no estudo *Les Indiens esclaves et libres à Bourbon au XVIIIe siècle*. Ele diz: "A origem dos escravizados varia muito [...]. Os indianos vêm da costa de Malabar, Bengala e Surat. Embora seu número não tenha sido tão expressivo quanto os da África ou de Madagascar, sua presença certamente não é insignificante" (s.d., n.p., tradução minha)[47]. Ainda segundo Huitelec, durante a Revolução, a quantidade de pessoas escravizadas vindas da Índia diminuiu consideravelmente devido à oposição dos príncipes nativos. Além disso, os escravizados de origem indiana gozavam de "boa reputação".[48] Talvez por isso a crítica aos colonizadores tenha passado quase despercebida durante a primeira leitura da peça pela *Comédie-Française*, em 1785.

---

[46] Devido à operação da Companhia Francesa das Índias Orientais, os franceses se estabeleceram em algumas regiões da Índia, como Pondicheri, Karikal, Yanaon, Mahé e Chandernagore, até 1954.

[47] "*L'origine des esclaves varie beaucoup sous la régie de la Compagnie des Indes (1665–1767) et la période royale qui suit. Ceux d'origine indienne viennent de la côte de Malabar, du Bengale et de Surate. Bien que leur nombre n'ait pas été aussi important que celui des migrants d'Afrique ou de Madagascar, leur présence ne relève certes pas de l'anecdote*" (Huittelec apud Musée Historique de Villèle, s.d., n.p.). Disponível em: <Les Indiens esclaves et libres à Bourbon au XVIIIe siècle | Société de plantation, histoire et mémoires de l'esclavage à La Réunion>.

[48] "*Sur la route du retour en France, les navires français quittant la péninsule indienne, passent par Bourbon et y déposent des marchandises et des esclaves. Ces derniers ont bonne presse – on les dit 'sobres, fidèles, dociles, beaux, intelligents' [...]. Le recrutement d'Indiens en tant qu'esclaves n'est pas toujours facile. Variant tout au long du siècle selon l'influence française dans la péninsule, il se heurte à l'opposition des princes indigènes, si bien que leur nombre est faible. [...] À partir de la période royale (1767–1792), le groupe des gens libres progresse car les administrateurs royaux encouragent les affranchissements, mais les colons ayant besoin de main-d'œuvre, la Compagnie n'y incite pas. Durant la période révolutionnaire, la main-d'œuvre servile que fournit traditionnellement l'Inde aux îles ne se réduit alors qu'à quelques dizaines d'individus, surtout bengalis. Les effectifs diminuent"* (idem, ibidem).

Na reedição de 1792, a autora identifica que a ação dramática se passa na América, em alguma ilha nas Índias Ocidentais, localizada no arquipélago das Antilhas, onde havia exploração colonial francesa, escravização de nativos e tráfico de escravizados africanos[49]. Assim, o casal protagonista passa a ser identificado especificamente como nativos americanos, ou "índios", outra tradução para a palavra *indiens*, em francês; ou melhor, como se designam na contemporaneidade: indígenas. Esse direcionamento parte da própria dramaturga, que abre sua nova versão da peça, escrevendo: "O público que ler este drama, concebido em uma época em que deveria ter parecido um romance inspirado por encantamentos antigos, reconhecerá ser o retrato fiel da situação real na América" (De Gouges, 2017, p. 186, tradução minha). Mas, por que a dramaturga localiza a ilha que compõe seu cenário nas Américas?

Talvez não seja uma coincidência que a Revolução Haitiana, iniciada em agosto de 1791, tenha sido liderada pelos escravizados. Esse movimento, inspirado na Revolução Francesa, resultou na independência de um território colonial, que na época era conhecido como Saint-Domingue (São Domingos). Embora não se possa afirmar que a peça de Olympe de Gouges tenha chegado à América Central, as revoltas nessa ilha, que na contemporaneidade conhecemos como Haiti, certamente repercutiram em Paris e podem ter sido relacionadas à polêmica montagem de *Zamore e Mirza*. O livro *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution* narra como as notícias da insurreição chegaram a Paris e cita Olympe de Gouges. O trecho a seguir também expõe divergências entre a dramaturga de *A escravidão dos negros* e Jean-Paul Marat: enquanto ela prezava por resoluções pacíficas, não violentas, o jornalista e político radical *cordelier* instigava o confronto armado por meio do jornal *L'Ami du peuple*. Laurent Dubois elucida:

> As notícias sobre a insurreição dos escravos chegavam constantemente à França por meio de correspondências oficiais e cartas pessoais. Os representantes dos colonos exigiram um envio maciço de tropas para reprimir a revolta e atacaram a *Société des Amis des Noirs* com acusações de que ela havia incitado os escravos à revolta. O correspondente da sociedade na Inglaterra, Thomas Clarkson, escreveu um panfleto refutando essa ideia; ele observou que as revoltas de escravos existiam em todas as sociedades escravagistas desde a Grécia e Roma, muito antes de existirem abolicionistas. A "verdadeira causa" da insurreição, insistiu ele, era o "comércio de escravos". Enquanto esse comércio continuasse, as revoltas eram inevitáveis e, longe de ser um motivo para interromper os esforços abolicionistas, eram um motivo para "redobrá-los". Em Paris, o revolucionário Jean-Paul Marat apresentou um tipo diferente de defesa para a revolta. Se

[49] Conforme exposto, na América Central Insular ou Antilhas (no mar do Caribe), a França colonizou territórios como Guadalupe, Martinica, Saint-Domingue (atual Haiti) e São Martinho.

> os residentes brancos de São Domingos tinham o direito de rejeitar “as leis emanadas de um legislador que estava a duas mil léguas de distância” e de proclamar a independência, como ele acreditava que fizeram, os outros grupos da colônia também tinham, como todos os seres humanos, o direito de resistir à opressão. Os brancos haviam se tornado “senhores despóticos dos mulatos e senhores tirânicos dos negros” e, se estes últimos desejassem “derrubar o jugo cruel e vergonhoso sob o qual sofrem, estariam autorizados a usar qualquer meio disponível”, até mesmo “massacrar seus opressores até o fim”. Mas a violência da revolta também repeliu alguns em Paris. Olympe de Gouges, cuja peça de 1789 havia celebrado a resistência dos escravos e a amizade entre brancos e negros, ficou chocada com a violência da revolta e admoestou os escravos. [...] Os abolicionistas franceses estavam claramente em um dilema: os cuidadosos planos de reforma do grupo, que eram demais para muitos brancos, também eram claramente insuficientes para os escravos (Dubois, 2004, p. 129, tradução minha).[50]

Com a republicação da peça *A escravidão dos negros*, em março de 1792, Olympe de Gouges decide falar diretamente ao povo negro escravizado. Embora a dramaturga tenha promovido mudanças que tornam a sua posição anticolonialista e antiescravagista ainda mais explícita, ela se vê na obrigação de justificar o seu posicionamento político e as ideias contidas na sua peça. Talvez a sua intenção fosse incentivar a ordem para preservar vidas, buscando, simultaneamente, fomentar atitudes antiescravagistas entre os brancos, enquanto temia influenciar a revolta entre os escravizados. A autora parecia não acreditar que, naquele momento histórico, os escravizados teriam chances de saírem vitoriosos em um possível enfrentamento contra os colonizadores. De Gouges faleceu antes de São Domingos alcançar a independência em 1804, tornando-se a primeira república da América Latina.

No prefácio, fica evidente que a autora mantém a cautela em relação ao conteúdo da peça, ansiando esclarecer pensamentos com o intuito de reafirmar-se

---

[50] “*Planter representatives demanded a massive shipment of troops to suppress the revolt, and assailed the Société des Amis des Noirs with accusations that it had incited the slaves to revolt. The society’s correspondent in England, Thomas Clarkson, wrote a pamphlet refuting this idea; slave revolts, he noted, had existed in every slave society going back to Greece and Rome, long before there were abolitionists. The ‘real cause’ of the insurrection, he insisted, was the ‘Slave Trade’. As long as it continued, revolts were inevitable, and far from being a reason to stop abolitionist efforts, they were a reason to ‘redouble’ them. In Paris the revolutionary firebrand Jean-Paul Marat presented a different kind of defense for the revolt. If the white residents of Saint-Domingue had the right to reject “laws emanating from a legislator who was two thousand leagues away” and to proclaim independence, as he believed they did, the other groups in the colony also had, like all human beings, the right to resist oppression. The whites had made themselves ‘despotic masters of the mulattoes and tyrannical masters of the blacks’, and if the latter wished to ‘overthrow the cruel and shameful yoke under which they suffer, they are authorized to use any means available’, even ‘massacring their oppressors to the last’. But the violence of the revolt also repelled some in Paris. Olympe de Gouges, whose 1789 play had celebrated slave resistance and white-black friendship, was shocked by the violence of the uprising and admonished the slaves. […] French abolitionists were clearly in a bind: the group’s careful plans for reform, too much for many whites, were also clearly too little for the slaves. Superseded by the events in the colonies, and with many of its members finding themselves in increasing political*”.

moderada e contrária à violência. Nesse texto, ela critica as pessoas negras em situação de escravidão e adverte que a ferocidade seria uma imitação dos tiranos, pois, com a crueldade, não seria possível distinguir as vítimas dos seus opressores. Essa, obviamente, é uma tentativa de se defender das acusações que a culpabilizavam pelos motins contra seus algozes.

Ao reconstruir sua narrativa sobre a escravidão após a deflagração das revoltas nas colônias francesas da América Central, Olympe de Gouges também faz afirmações questionáveis e, até mesmo, condenáveis sobre o povo escravizado. Uma crítica necessária à autora é a recorrente afirmação da superioridade intelectual dos franceses e a reprodução do discurso que rotula outros povos, etnias e culturas como selvagens. Mesmo que ela tente desconstruir esse pensamento em sua dramaturgia, trata-se de uma visão intrínseca ao imaginário colonizador da época; como se a sabedoria, a ética e a moral fossem produzidas exclusivamente por meio da instrução formal, e não das experiências de vida de cada ser humano em seu contexto sociocultural. Nas palavras de Olympe de Gouges:

> Neste momento, é convosco, escravos, homens de cor, que devo falar; talvez eu tenha o direito indiscutível de criticar a vossa ferocidade; homens cruéis, ao imitar os vossos tiranos, justificam-nos. A maioria dos vossos mestres eram humanos e benevolentes, e na vossa raiva cega não distinguis as vítimas inocentes dos vossos perseguidores. Os homens não nasceram para serem acorrentados, mas vós provais que as correntes são necessárias. Se a força maior está do vosso lado, por que exercer toda a fúria nas vossas terras em chamas? Veneno, espadas, punhais, torturas engenhosamente bárbaras e atrozes não custam nada, dizem eles. Que crueldade! Que desumanidade! Ah! Como fazeis sofrer aqueles que desejam preparar para vós, por meios mais moderados, um destino mais gentil, um destino mais digno do que as vantagens ilusórias com as quais os autores das calamidades francesas e americanas vos enganaram. A tirania seguir-vos-á, assim como o crime se apegou a esses homens perversos. Nada será capaz de vos fazer concordar uns com os outros. [...] Não vou retratar-me: abomino os vossos tiranos; a vossa crueldade me horroriza. [...] Escravos, pessoas de cor, vós que viveis mais perto da natureza do que os europeus, do que os vossos tiranos, reconheceis essas leis gentis e mostrais que uma nação esclarecida não agiu erroneamente tratando-vos como seres humanos e devolvendo-lhes os direitos que nunca obtiverdes na América. Para se aproximar da justiça e da humanidade, lembrai-vos, e jamais percais de vista, que é no seio da vossa pátria que vós estais condenados a essa servidão terrível e que é a vossa própria carne e sangue que vos levam ao mercado: que nas vossas terríveis regiões, os homens são caçados da mesma forma que os animais são caçados em outros lugares. A verdadeira filosofia do homem esclarecido vos obrigou a arrancar o seu semelhante do seio de uma situação horrível e primitiva onde os homens não apenas vendiam uns aos outros, mas onde ainda se comiam. Um verdadeiro homem só pensa na humanidade. Esses são os meus princípios, são muito diferentes dos chamados defensores da liberdade, desses tições, desses personagens incendiários que pregam a igualdade e a liberdade com toda a autoridade e ferocidade dos Déspotas (De Gouges, 2017, p. 186-187, tradução minha).

Dentre as passagens mais problemáticas desse texto, está a reprodução de preconceitos sobre as realidades e condições impostas aos povos escravizados. De Gouges escreve: “É a vossa própria carne e sangue que vos levam ao mercado”. E complementa afirmando que esses povos viviam “uma situação horrível e primitiva onde os homens não apenas vendiam uns aos outros, mas onde ainda se comiam”. Esse foi um pensamento difundido com o intuito de redimir os colonizadores ao justificar a crueldade e a exploração da força de trabalho de outros povos. Segundo Angela Donini[51], “é esse deturpar que retroalimenta o entendimento de vida e, por consequência, aquilo que deve ser desqualificado como vida, incidindo diretamente nos modos de operar das relações sociais, políticas e culturais” (2020, p 55).

No entanto, observo que esse não é o discurso predominante na obra de Olympe de Gouges, como poderá ser verificado nas falas das personagens escravizadas da peça que sucede o prefácio em questão. Nesse sentido, seria razoável imaginar que a dramaturga assumiu uma narrativa ambígua diante das ameaças que vinha enfrentando em Paris? Ou é somente o ponto de vista de uma mulher branca europeia que se julgava civilizada e, por isso, superior?

Para essa investigação, considero o que disse Dubois sobre as tensões após a deflagração das revoltas na América. Ele afirma: “Superada pelos acontecimentos nas colônias, e com muitos de seus membros enfrentando problemas políticos crescentes [...], a *Société des Amis des Noirs* logo deixou de realizar suas reuniões regulares” (2004, p. 129-130, tradução minha)[52]. Em um contexto geral, as argumentações contidas nesse texto fazem parte de um esforço que a autora desempenhou para, supostamente, convencer os escravizados a não revidarem os maus-tratos e agirem com estratégia, pensando no bem-estar coletivo de seu povo e em um futuro próspero. De Gouges declara:

> Eu, que apenas estudei os bons princípios da natureza, não posso mais definir a humanidade e meu conhecimento primitivo me ensinou a fazer julgamentos de acordo com minha alma. Além disso, minhas obras são coloridas apenas pela humanidade. Aqui, finalmente, está o drama que a avareza e a ambição baniram e que os homens justos aprovam. [...] Enquanto isso, sou culpada, sou acusada, apesar da ignorância em torno de *A*

[51] Angela Donini é professora do Departamento de Filosofia (DEFIL) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO. Possui formação completa em Psicologia, desde a graduação até o doutorado em Psicologia Clínica (PUC/SP). É formada em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e fez pós-doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF).

[52] “*Superseded by the events in the colonies, and with many of its members finding themselves in increasing political trouble […], the Société des Amis des Noirs soon ceased its regular meetings, though its founder, Brissot, remained active in colonial politics*”.

> *escravidão dos negros*. [...] Eu a ofereço ao público como uma autêntica obra necessária para minha justificativa. Esta produção é incendiária? Não. Tem um caráter sedicioso? Não. Por que os colonos me reprovam e por que falam de mim com tão pouco cuidado? Mas, eles estão infelizes, tenho pena deles e respeitarei seu deplorável destino; não me permitirei nem mesmo lembrá-los de sua desumanidade (De Gouges, 2017, p. 185, tradução minha).

Penso que não é possível fazer uma interpretação justa com as lentes da contemporaneidade. Para analisar a narrativa de Olympe de Gouges, é necessário considerar suas ações, quando ela arrisca a própria vida para defender o discurso abolicionista e anticolonialista da dramaturgia em questão. A perspectiva apresentada pelo protagonista Zamore, ou Zamor, confronta a narrativa que a autora acaba por legitimar nesse trecho mais problemático. Por outro lado, no livro *Reading Olympe de Gouges*, Carol L. Sherman repercute essas contradições, afirmando que, para De Gouges, os escravizados foram oprimidos e, na mesma medida, favorecidos pela colonização. Nas palavras da pesquisadora:

> É típico da visão moral de Gouges o fato de o grupo de nativos que habita a ilha ser tanto vítima quanto beneficiário do colonialismo francês. Essa característica atrai a atenção dos chamados estudos culturais de hoje, parte dos quais lamenta incessantemente os efeitos negativos do colonialismo sobre vários povos, mas essa não é sua tese. Mal interpretada ao vê-la somente como uma abolicionista muito precoce – é verdade que ricos comerciantes de escravos se opuseram à representação de sua peça (Sherman, 2013, p. 09, tradução minha).[53]

Os massacres resultantes das expedições e invasões europeias geraram traumas irreversíveis para muitas culturas. A exemplo da experiência do Brasil, a sanguinária dominação dos indígenas pelos portugueses e outros exploradores que chegaram à região, como os franceses e holandeses, resultou em etnias inteiras dizimadas ou que tiveram sua população reduzida drasticamente. No século XVI, os Tupinambás ocupavam grande parte da costa brasileira e ficaram mundialmente conhecidos por sua cultura antropofágica. No passado, eles praticavam o exocanibalismo, comiam seus adversários mortos em batalhas, pois acreditavam que assim expulsariam a violência de sua comunidade e estariam se apropriando da força

[53] "*This is a very early clamor for the rights of a horrendously suffering underclass [...]. It is typical of de Gouges's moral vision that the group of island-dwelling natives is both victim and beneficiary of French colonialism. This characteristic attracts the attention of today's so-called cultural studies, part of which ceaselessly deplores colonialism's negative effects on various peoples, but that is not her thesis. Misread by seeing her only as a very early abolitionist – it is true that rich slave traders opposed the representation of her play*".

desses inimigos. O mercenário alemão Hans Staden[54] e o filósofo francês Michel de Montaigne[55] escreveram sobre essa prática em *Viagem ao Brasil* e *Dos canibais*, respectivamente, em narrativas completamente diferentes. Aliás, é provável que Olympe de Gouges tenha tido acesso ao famoso ensaio de Montaigne, pois ela o cita no panfleto *O espírito francês*, de 1792.[56]

---

[54] Hans Staden (1525 –1579) foi um mercenário alemão nascido na cidade de Homberg. Sua primeira *Viagem ao Brasil* ocorreu em meados de 1548, e a segunda entre os anos de 1550 e 1555. O livro, também conhecido como *Duas viagens ao Brasil* foi publicado em 1557 com o título *História Verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*. Nesse livro, o autor relata a experiência que teve no Brasil quando foi capturado e aprisionado pelos Tupinambás. Alguns capítulos dão conta dos rituais nos quais os indígenas, supostamente, comiam a carne dos seus inimigos: "Como os que me capturaram estavam zangados e se queixavam de que os portugueses mataram a tiro seu pai, que eles queriam vingar em mim [...]. Como um francês, que os navios deixaram entre os selvagens, chegou para me ver e lhes recomendou que me devorassem, porque eu era português [...]. Como devoraram um inimigo e me conduziram a esse espetáculo" (Staden, 1930, p. 73, 74, 90).

[55] Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592) foi um filósofo humanista francês, considerado pioneiro do gênero literário ensaístico. Diferente de Hans Staden, ele nunca veio ao Brasil; seu livro foi escrito a partir de relatos dos viajantes. Ele escreve: "É um país, diria eu a Platão, [...] onde não existe hierarquia política, nem domesticidade, nem ricos e pobres [...]; o respeito aos parentes é o mesmo que dedicam a todos; [...] Esses povos guerreiam os que se encontram além das montanhas, na terra firme. Fazem-no inteiramente nus, tendo como armas apenas seus arcos e suas espadas de madeira, pontiagudas como as nossas lanças. E é admirável a resolução com que agem nesses combates que sempre terminam com efusão de sangue e mortes, pois ignoram a fuga e o medo. Como troféu, traz cada qual a cabeça do inimigo trucidado, a qual penduram à entrada de suas residências. Quanto aos prisioneiros, guardam-nos durante algum tempo, tratando-os bem e fornecendo-lhes tudo de que precisam até o dia em que resolvem acabar com eles. Aquele a quem pertence o prisioneiro convoca todos os seus amigos. No momento propício, amarra a um dos braços da vítima uma corda cuja outra extremidade ele segura nas mãos, o mesmo fazendo com o outro braço que fica entregue a seu melhor amigo, de modo a manter o condenado afastado de alguns passos e incapaz de reação. Isso feito, ambos o moem de bordoadas às vistas da assistência, assando-os em seguida, comendo-o e presenteando os amigos ausentes com pedaços da vítima. Não o fazem, entretanto, para se alimentarem, como o faziam os antigos citas, mas sim em sinal de vingança. [...] Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. [...] Não entram em conflito a fim de conquistar novos territórios, porquanto gozam ainda de uma uberdade natural que sem trabalhos nem fadigas lhes fornece tudo de que necessitam e em tal abundância que não teriam motivo para desejar ampliar suas terras. [...] Aos prisioneiros não se exige senão que se confessem vencidos. Mas não se [...] vê nenhum que não prefira ser morto e comido a pedir mercê. [...] Tenho em meu poder o canto de um desses prisioneiros. Eis o que diz: "Que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu. Estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhes, são vossas, pobres loucos. Não reconheceis a substância dos membros de vossos antepassados que, no entanto, ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne." Haverá algo bárbaro nesta composição? [...] Por certo, em relação a nós são realmente selvagens, pois entre suas maneiras e as nossas há tão grande diferença que ou o são ou o somos nós. [...] observaram que há entre nós gente bem alimentada, gozando as comodidades da vida, enquanto metades de homens emagrecidos, esfaimados, miseráveis mendigam às portas dos outros (em sua linguagem metafórica a tais infelizes chamam "metades"); e acham extraordinário que essas metades de homens suportem tanta injustiça sem se revoltarem e incendiarem as casas dos demais" (Montaigne, 1978, p. 100-106).

[56] "Nossos antepassados eram mais sábios por terem persistido tantos séculos e por nos terem conduzido até a época em que vivemos? Eles não eram mais razoáveis do que nós, mas eram menos

Os Tupinambás lutaram contra a dominação, mas no final a história é conhecida, aqueles que resistiram foram exterminados e os que se renderam foram cruelmente submetidos à escravidão. Contudo, seus modos de viver e, em especial, sua cultura e rituais foram distorcidos para alimentar uma narrativa que reduziu a imagem desses povos a selvagens, uma caricatura perversa que perdura no imaginário coletivo até os dias atuais, no século XXI. É curioso como, desde então, muito se fala sobre o canibalismo, porém a selvageria e a desumanidade dos colonizadores foram aceitas, camufladas e se transformaram no arquétipo de "progresso" das regiões e dos povos colonizados. Aimé Césaire[57] fala sobre a herança nefasta desses processos de colonização e a construção da imagem do colonizador, no texto *Discurso sobre o colonialismo*:

> Seria preciso, antes, estudar como a colonização funciona para descivilizar o colonizador; para brutalizá-lo no sentido apropriado da palavra, degradá-lo, despertá-lo para instintos sorrateiros, cobiça, violência ódio racial, relativismo moral, e mostrar que toda vez que no Vietnã há uma cabeça decepada, e na França se aceita isso, uma menina é estuprada, e na França se aceita isso, um malgaxe [é] torturado, e na França se aceita isso, há um acréscimo de peso morto na civilização, ocorre uma regressão universal, uma gangrena se instala, um foco de infecção se espalha, e que no final de todo esses tratados violados, todas estas mentiras propagadas, todos aqueles prisioneiros amarrados e "interrogados", todos esses patriotas torturados, no final desse orgulho racial estimulado, dessa jactância propagada, existe o veneno incutido nas veias da Europa, e o processo lento, mas seguro, do asselvajamento do continente (Césaire, 2020, p. 17).[58]

As histórias narradas pelos colonizadores e escritores da época chegaram até Olympe de Gouges e formaram o seu imaginário, embora as distorções aparentemente não tenham conseguido manipular o seu julgamento sobre os direitos dos povos colonizados. À vista disso, noto que a contradição faz parte da narrativa dessa autora e isso fica ainda mais evidente quando ela critica os europeus, a quem, por vezes, classifica como um povo civilizado. Ela escreve: "A experiência de todos os povos e dos que constituem os franceses me ensinou que os mais eruditos e os mais sábios não estabelecem suas doutrinas sem produzir males de toda espécie" (De Gouges, 2017, p. 187, tradução minha). Portanto, mesmo quando está munida de

---

instruídos, e o espírito francês causava menos estragos. Na época de Montaigne, os oradores eram poucos. Atualmente, as ruas estão cheias deles" (De Gouges, 2010, p. 115, tradução minha).

[57] Aimé Césaire (1913–2008) nasceu na Martinica e é considerado por muitos como o maior poeta de língua francesa do século XX. Líder político e pioneiro da "negritude" – termo criado por ele –, Césaire participou ativamente dos movimentos de descolonização africana. Foi deputado da Assembleia Francesa por cinco décadas e prefeito de Fort-de-France, capital da Martinica (Campos, 2020, n.p.).

[58] A saber, Madagáscar (Malgaxe) e parte do Vietnã foram colônias francesas.

uma atitude nacionalista e patriótica, a autora tece críticas aos franceses e ao legado nefasto da mentalidade colonizadora. De Gouges afirma: “A América, a França e talvez o universo, devem sua queda a alguns demônios que a França produziu, à decadência dos Impérios e ao colapso das artes e das ciências” (idem, ibidem).

Na peça, *A escravidão dos negros*, Olympe de Gouges adentra em pautas iluministas como os direitos humanos, buscando apresentar a escravidão através do ponto de vista dos escravizados e dos aliados à causa abolicionista. No decorrer da análise das cenas, das personagens e suas falas, será possível entender em que medida essa dramaturgia serviu à propaganda e por quais motivos ela poderia ser um exemplo do que seria um panfleto político no teatro.

3.2 Primeiro ato: os protagonistas negros.

Na primeira cena do primeiro ato dessa peça, que também pode ser chamada de *O feliz naufrágio*, a dramaturga apresenta o drama das personagens principais. Zamor[59] e Mirza são dois nativos-americanos, apaixonados e fugitivos, que se refugiam em uma ilha inóspita, até que salvam a vida de um casal de náufragos franceses. Logo no início da cena, é revelado o motivo pelo qual fugiram: eles mataram um homem branco em defesa da própria vida e, por isso, foram sentenciados à morte, como explicarei mais adiante.

A personagem Zamor é um homem negro, alforriado, bem-instruído, educado desde os oito anos pelo seu então proprietário. Ele representa um estereótipo ainda muito comum na sociedade contemporânea: o empregado tratado como alguém da “família”, ou como um “filho”, por aquele que, na peça, ocupa o posto de governador de uma ilha invadida e colonizada por franceses. Mirza, por sua vez, é uma mulher escravizada, que não teve a oportunidade de estudar, mas demonstra curiosidade ao questionar sua condição de vítima da exploração e da subjugação. Em relação à construção dessas personagens, nota-se que Olympe de Gouges também reproduz estereótipos de gênero ao compor o protagonista masculino como um homem culto e inteligente e a mulher negra como uma jovem bonita que aprende sobre a vida com seu amado. Mirza diz: “O pouco que eu sei, devo-o a ti, Zamor” (De Gouges, 1993, p. 27, tradução minha).

[59] Como expliquei anteriormente, passo a me referir à personagem como “Zamor”, pois estou analisando a versão da peça publicada em 1792, intitulada *A escravidão dos negros.*

No ensaio *Reflexões sobre os homens negros*, Olympe de Gouges critica a negligência da *Comédie-Française* em relação a Mirza, ocorrida ainda durante a leitura da peça em 1785. Ao declarar que “tentaram amansá-la [...] parece-me que ela era um acréscimo ao interesse desse drama” (De Gouges, 2020, p. 56), a dramaturga evidencia a necessidade de refletir sobre a condição da mulher negra. Era fundamental considerar essa experiência específica na sociedade de seu tempo, justamente por ela sintetizar as categorias de opressão: raça, gênero e classe. Essa percepção crítica é reforçada pela própria autora ao recordar seu despertar precoce: “Minha compreensão estava começando a se desenvolver, numa idade em que as crianças não pensam, quando pela primeira vez vi uma mulher negra e pus-me a refletir e a me questionar sobre sua cor” (De Gouges, 2017, p. 117, tradução minha).

Logo na primeira cena, Mirza tece comentários sobre a escravidão ao sustentar que tanto os fazendeiros quanto os escravizados são seres humanos, e deveriam ser considerados iguais. Ela questiona Zamor se haveria alguma diferença que justificasse o cerceamento da liberdade e a exploração da força de trabalho das pessoas negras. Na réplica, a dramaturga escreve um forte discurso antiescravagista e anticolonial. Ao analisar a obra, percebe-se que esta é a argumentação mais bem articulada da autora sobre o tema, por evidenciar a violência do colonizador e do processo de colonização. Zamor, então, responde:

> Essa diferença é uma coisa muito insignificante; existe apenas em cores, mas as vantagens que eles têm sobre nós são imensas. A habilidade os colocou acima da natureza: a instrução fez deles Deuses e nós somos meros mortais. Nesta região eles nos usam como usam os animais deles. Eles vieram para essas partes, se apropriaram das terras, das riquezas, dos nativos das ilhas; então, esses saqueadores orgulhosos da propriedade de um povo pacífico e amante do lar, derramaram todo o sangue de suas nobres vítimas, dividiram os despojos sangrentos entre si e nos escravizaram como recompensa pelas riquezas que eles roubaram e que mantemos em seu nome. Esses são os próprios campos que eles colhem, semeados com os cadáveres dos plantadores, e a colheita é realmente regada com nosso suor e nossas lágrimas. Muitos desses mestres bárbaros nos tratam com uma crueldade que faria tremer a natureza. Nosso tipo muito infeliz se acostumou a esses castigos. Eles cuidadosamente evitam nos instruir. Se nossos olhos se abrissem, ficaríamos horrorizados com o estado a que nos reduziram e poderíamos nos livrar de um jugo que é tão cruel quanto vergonhoso. Mas está em nosso poder alterar nosso destino? Um homem degradado pela escravidão perde toda a sua energia; os mais esmagados entre nós são os menos infelizes. Sempre demonstrei muito zelo com meu mestre, mas tomei o cuidado de nunca deixar meus amigos saberem o que eu estava pensando (De Gouges, 1993, p. 27, tradução minha).

No mesmo texto, que serve de posfácio para a peça, na versão publicada antes da montagem, em 1788, a dramaturga solicitou aos atores que as personagens escravizadas fossem interpretadas e caracterizadas como pessoas negras, assumindo as peles e as suas vestimentas características. De Gouges escreve: “Nunca houve uma ocasião mais favorável e espero que a representação desse Drama produza o efeito que se espera dele [...]. Meu objetivo será cumprido, minha ambição satisfeita, e pela cor a *Comédie* se elevará em vez de se rebaixar” (De Gouges, 2020, p. 59). A dramaturga almejava despertar a empatia do público francês com a encenação dessa obra; para isso, a construção das personagens escravizadas deveria ser fiel às várias identidades raciais e étnicas da peça, sendo indispensável que os atores e atrizes tivessem a mesma cor das personagens.

Esse pedido aprofundou ainda mais o desentendimento entre Olympe de Gouges e os atores e atrizes da *Comédie-Française*. Como eles eram brancos e aristocratas, a proposta da dramaturga exigiria o que na contemporaneidade entendemos como *Blackface*[60]*.* No entanto, os atores prezavam pela exibição do luxo

[60] “O *Blackface minstrelsy* [espetáculo de menestréis] foi a primeira cultura de massa americana e, por quase dois séculos, sua mídia acompanhou os tempos, desde dança, monólogo e partituras de músicas no século XIX até rádio, cinema, televisão, merchandising e agora a internet nos séculos XX e XXI. [...] Em *Black Politics but Not Black People: Rethinking the Social and 'Racial' History of Early Minstrelsy*, Douglas A. Jones Jr. derruba o conceito de Eric Lott de amor pelos negros por meio da solidariedade da classe trabalhadora branca e sim o roubo da herança cultural dos negros. Ele argumenta que o *minstrelsy* é precisamente o espaço onde a raça e o racismo são igualmente importantes para expressar as ansiedades dos brancos sobre o capitalismo assalariado como sendo muito parecido com as brutalidades da posse de escravos. Ao mesmo tempo, os primeiros *minstrelsy* absorveram o medo dos brancos de represálias violentas dos negros contra um sistema no qual injustiças grosseiras perduravam com ou sem a presença de escravos. Para Jones, os anos de formação do *minstrelsy* não mostram uma simples equivalência mimética (através da adoção por performers brancos e sua substituição como transmissores de repertórios de gestos, histórias e dança dos negros). Em vez disso, o *minstrelsy* constrói uma nova categoria - "negros" - na qual o grotesco é o veículo e o alvo de artistas brancos como T.D. Rice, e alimenta a ideologia pró-escravidão. [...] Isso ajuda a explicar a volatilidade do *minstrelsy* ao longo do tempo e a incapacidade de qualquer um de seus elementos de ser "inocente" ou "separado" da história e do legado da escravidão americana” (Cole; Davis, 2013, p. 8-9, tradução minha) / “*Blackface minstrelsy was the first American mass culture, and for nearly two centuries its media have kept up with the times, from dance, monologue, and song sheets in the 19th century to radio, film, television, merchandizing, and now the internet in the 20th and 21st centuries. [...] in "Black Politics but Not Black People: Rethinking the Social and 'Racial' History of Early Minstrelsy. Jones overturns Eric Lott's construct of love of blacks through white working-class solidarity and theft of blacks' cultural heritage. He argues that minstrelsy is precisely the space where race and racism are equally important in expressing whites' anxieties over waged capitalism as being too like the brutalities of slaveholding. At the same time, early minstrelsy absorbed whites' fear of blacks' violent reprisals against a system in which gross injustices abided with or with out the presence of slaves. For Jones, the formative years of minstrelsy do not show a simple mimetic equivalence (through adoption by white performers and their substitution as transmit ters of black repertoires of gesture, stories, and dance). Instead, minstrelsy constructs a new cat egory—'blacks'—whereby grotesquerie is the vehicle and the*

e da riqueza, ofendendo-se com a ideia de abandonar sua estética nobre. A resistência deles não se baseava nas críticas atuais ao *blackface*, por ser uma prática racista e caricatural perversa, mas sim em um racismo profundo que os impedia de aceitar as verossimilhanças físicas e culturais de personagens negras. Sobre esse episódio, Benoîte Groult acrescenta:

> A autora teve a audácia de pedir aos atores que interpretariam os papéis de negros que enegrecessem seus rostos com suco de alcaçuz, uma exigência que eles consideravam incompatível com a sua dignidade. “Se virdes selvagens neste drama que estamos prestes a encenar em vez de negros”, justifica-se Olympe, “é porque a *Comédie* não queria arriscar usar essa cor no palco. Mas é sobre a terrível história dos negros que eu queria tratar. E, afinal, o que importa o figurino ou a cor, se o objetivo moral for alcançado?” (1986, p. 22, tradução minha).[61]

Conforme discutido anteriormente, Olympe de Gouges enfrentou uma luta árdua para viabilizar a produção dessa peça, todavia não admitiria que a encenação desvirtuasse seu propósito original. Assim, a dramaturga explicita sua intenção de sensibilizar o público e humanizar as pessoas escravizadas. Como a presença de protagonistas negros era algo inédito para a cena teatral europeia da época, a montagem de *A escravidão dos negros* não apenas provocou uma comoção pública, mas também assumiu um caráter disruptivo para a *Comédie-Française*.

Retomo o início da primeira cena, na qual o casal protagonista percebe que um navio está naufragando na costa da ilha onde ambos se escondem. A fuga deveu-se à morte de um homem branco, supervisor de escravos. Mirza havia desprezado as investidas amorosas dele, que, como forma de vingança ao descobrir que ela era amante de Zamor, decide usar a sua autoridade para obrigá-lo a açoitá-la. Ao se negar a cumprir o que lhe tinha sido ordenado, Zamor vira alvo desse homem, que tenta assassiná-lo; no intuito de se desvencilhar do seu algoz, o protagonista acaba matando-o em legítima defesa, o que torna Mirza cúmplice e igualmente culpabilizada.

> ZAMOR – Acalma teus medos, minha querida Mirza; esse navio não foi enviado pelos nossos perseguidores, até onde posso dizer: é um navio

---

target of white performers such as T.D. Rice, and fuels proslavery ideology. [...] This helps to account for minstrelsy's volatility over time, and the inability of any of its elements to be ‘innocent’ or ‘separate’ from the history and legacy of American slavery”.

[61] “*L’auteur avait eu l’audace de demander aux acteurs qui tenaient les rôles de Nègres de se noircir le visage au jus de réglisse, exigence qui leur paraissait incompatible avec leur dignité. ‘Si vous voyez des Sauvages dans le drame que l’on va jouer à la place de Nègres’, s’excuse Olympe, ‘c’est que la Comédie n’a pas voulu hasarder cette couleur sur scène. Mais c’est en tout l’histoire effroyable des Nègres que j’ai voulu traiter. Et qu’importe après tout le costume ou la couleur, si le but moral est rempli*?’.”

> francês. Ai de mim! Acabou de se quebrar na praia; nenhum membro da tripulação está a salvo.
> MIRZA – O meu único medo é por ti; o suplício não me assusta, eu abençoo o destino que nos permitiu terminar os nossos dias juntos.
> ZAMOR – Oh, minha Mirza! Como tu me comoves!
> MIRZA – Ai de mim! O que tu fizeste? O meu amor te fez culpado. Sem a infeliz Mirza, tu nunca terias fugido do melhor de todos os mestres e não terias matado o homem de confiança dele.
> ZAMOR – Aquele bárbaro! Ele a amava para tiranizá-la. O amor o tornou feroz. O tigre se atreveu a me acusar do crime que ele infligiu a ti por não corresponderes à sua paixão desenfreada. A educação dada a mim pelo nosso governador aumentou a sensibilidade dos meus modos selvagens; tornou-me ainda menos capaz de suportar o despotismo hediondo que me ordenava puni-la.
> MIRZA – Devias ter-me deixado morrer; tu ainda estarias com o nosso governador, que te estima como a um filho. Sou a responsável pelo teu infortúnio e pelo da tua família.
> ZAMOR – Eu, deixar-te morrer! Oh, Deuses! [...] Salvei meus semelhantes da tirania. Mas, minha querida Mirza, abandonemos essas lembranças tão onerosas e funestas: a natureza é agora nossa única protetora. Mãe generosa! Tu sabes que somos inocentes. Não, tu não vais nos abandonar, e esse lugar deserto vai nos proteger de todos os olhos (De Gouges, 1993, p. 27, tradução minha).

Como não havia provas da cruel situação que enfrentavam, nem essa razão importaria, Zamor e Mirza fogem para salvar suas vidas. No sistema escravocrata em que viviam, uma pessoa negra jamais poderia matar um homem branco e alegar legítima defesa. Eles certamente sofreriam represálias dos colonizadores e seriam condenados sem direito a um julgamento que lhes permitisse comprovar sua inocência. Além de não serem cidadãos, os escravizados sequer eram considerados seres humanos dignos de usufruir dos direitos mais básicos. Esse cenário compõe o enredo central da trama escrita por De Gouges.

3.2.1 Um panfleto iluminista no teatro e a fricção autobiográfica.

Temas como educação e esclarecimento atravessam essa história. A dramaturga argumenta que, ao fomentar a ignorância, os exploradores visavam impedir a reação dos oprimidos às diversas formas de tirania, mantendo-os submissos. Essa tese política é também uma questão pessoal: a negação da escolaridade a mulheres e pobres quase impediu De Gouges de se tornar uma dramaturga. Apoiada nisso, ela começa a abrir espaços para veicular propaganda iluminista. Em um primeiro momento, essa defesa aparece no protagonista, mas, no decorrer da peça, repete-se nas falas de outras personagens. Portanto, além de promover a abolição da escravatura, a obra opera como um panfleto político.

> ZAMOR – Talvez, em pouco tempo, o nosso destino mude. Um princípio gentil e consolador rasgou o véu do erro na Europa. Os homens iluminados nos veem com compaixão; seremos gratos a eles pelo retorno daquela preciosa liberdade, o maior tesouro da humanidade, que os cruéis saqueadores nos tiraram há tanto tempo (idem, ibidem).

Na sequência das cenas, observo como a dramaturga constrói a defesa dos protagonistas perante o público. Ainda que o casal tenha cometido um crime, De Gouges lhes concede a oportunidade de demonstrar caráter e humanidade ao fazê-los salvar a vida de dois náufragos franceses: enquanto Zamor se arrisca no mar para resgatar uma mulher em meio às ondas violentas, Mirza encontra um homem desacordado na praia. É sob esse prisma de heroísmo dos protagonistas que o casal coadjuvante aparece em cena. Além disso, essa fala de Zamor revela a construção de um personagem conciliador, disposto ao diálogo e, sobretudo, grato.

As segunda, terceira e quarta cenas são compostas por pequenos solilóquios do momento em que Mirza e Valère se encontram. Enquanto ele está exausto e desesperado para localizar a sua esposa, a mulher demonstra medo por estar sozinha com um desconhecido. Ela questiona: “Quem é esse homem? […] talvez suas intenções não sejam tão ruins […]. Estou sofrendo... Apesar dos meus anseios, não posso deixar de ajudá-lo. Não posso mais vê-lo nesse estado”; e conclui: “Ele tem um ar de francês” (De Gouges, 1993, p. 28, tradução minha). Destaco essa fala para dar um exemplo daquilo que estou chamando de ação estratégica. Nesse quadro, que abrange o resgate dos náufragos, a dramaturga articula recursos cênicos e narrativos visando atrair a solidariedade do público francês para com os protagonistas negros, em virtude dos cuidados que tiveram com os seus compatriotas.

Na quinta cena do primeiro ato, De Gouges dá pistas de uma subtrama que corre paralelamente ao enredo central, mas que, no decorrer da peça, vai servir à causa de Zamor e Mirza. Por isso, prefiro identificar Sophie e Valère como coadjuvantes e não como um casal que divide o protagonismo dessa dramaturgia. Nesse sentido, discordo da leitura de Françoise Vergès no livro *Um feminismo decolonial*, quando ela afirma que Sophie, uma mulher branca, é a personagem principal de *A escravidão dos negros*. Apesar disso, entendo a observação que ela faz sobre a mensagem final da peça, quando diz: “Sem a mulher branca, nada de liberdade” (Vergès, 2020, p. 58). Contudo, considero que essa leitura específica sobre o protagonismo se deve a uma interpretação tendenciosa; portanto, sua breve análise

carecia de um pouco mais de aprofundamento para fundamentar tal posição. Também apoio a crítica de Vergès àquilo que ela denomina “feminismo civilizatório”. Voltarei a essas questões mais adiante. Depois que Mirza sai de cena, Zamor retorna ao palco carregando Sophie.

> ZAMOR (entrando pelo lado do rochedo, carrega Sophie nos braços, que parece ter desmaiado; ela está usando um vestido estilo *lévite*[62] branco com um cinto, seu cabelo está desgrenhado) – Senhora, recuperai vossas forças; sou apenas um escravo índio, mas vou ajudá-la.
> SOPHIE (com a voz cansada) – Quem quer que sejais, deixai-me em paz. A vossa pena é mais cruel para mim do que as ondas. Perdi o que me era mais caro. Minha vida está insuportável. Oh, Valère! Oh, meu marido! O que aconteceu contigo?
> VALÈRE – Que voz se ouve? Sophie?
> SOPHIE (avistando-o) – O que eu vejo? ... É ele!
> VALÈRE (levanta-se e cai a seus pés) – Deus todo poderoso, estais a me devolver minha Sophie! Oh, querida esposa, objeto das minhas lágrimas e da minha ternura, eu sucumbo à minha dor e alegria.
> SOPHIE – Divina providência! Salvaste-me! Conclua o teu trabalho e me devolva o meu pai (De Gouges, 1993, p. 28, tradução minha).

Como foi visto, Olympe de Gouges era uma filha “bastarda”[63] e passou a vida buscando o afeto e reconhecimento do seu pai biológico. Nesse drama, Sophie espelha a *herstory* da própria dramaturga, por ser a filha ilegítima do governador, o Sr. de Saint-Frémont, vínculo revelado apenas no último ato. A personagem é uma mulher corajosa, com senso de humanidade e justiça aflorados. Sophie se sente em dívida com aqueles que garantiram sua sobrevivência e a do seu marido; por acreditar profundamente na inocência de Zamor e Mirza, intercede incansavelmente pela clemência do casal condenado à morte, defendendo-os até as últimas consequências e colocando a integridade pessoal em risco. Dessa forma, ela exerce a função de advogada de defesa, por entender que lhes deve sua salvação.

Esse signo, a dívida, está relacionado ao resgate de Sophie e pode ser interpretado por ao menos dois vieses. Em uma primeira leitura, a dramaturga parece propor uma reparação: se, por um lado, Zamor matou um homem tirânico, em contrapartida, salvou a vida de uma mulher virtuosa. Sob outra perspectiva, ao realizar

---

[62] “O vestido *lévite*: trata-se de um vestido simples, reto e suave, com pregas nas costas. Seu estilo folgado o torna semelhante aos trajes informais que as mulheres usavam na época para ficar em casa.” / “*La robe à la lévite: il s’agit d’une robe simple, droite et souple, plissée à l’arrière. Son allure lâche l’apparente aux tenues ‘en négligé’ que les dames portaient à l’époque dans leur intérieur*” (Château de Versailhes, s.d., n.p., tradução minha). Disponível em: <La mode à Versailles | Château de Versailles>.

[63] Termo depreciativo, porém, aplicável nesse contexto para indicar a complexidade da situação de Olympe de Gouges frente à opinião pública da época.

uma análise pelas lentes do nosso tempo, essa relação pode simbolizar a dívida histórica da humanidade para com as pessoas negras, exploradas e colonizadas.

À medida que as cenas avançam, as personagens se revelam umas às outras, assim como ao público. Uma característica desses franceses é a demonstração, logo de início, de que são aliados à causa dos escravizados. Isso fica impresso em uma fala específica de Valère, na sétima cena do primeiro ato – outro exemplo da já citada propaganda iluminista articulada pela autora. Questionado por Mirza sobre a liberdade do povo francês, o marido de Sophie apresenta uma narrativa que pode ser entendida como um ataque direcionado ao despotismo do governo da França.

> VALÈRE – Somos livres, aparentemente, mas nossos ferros são ainda mais pesados. Por vários séculos, os franceses gemeram sob o despotismo de ministros e da corte. O poder de um único mestre está nas mãos de mil tiranos que pisoteiam brutalmente o seu povo. Este povo um dia vai quebrar os seus ferros e, retomando os direitos inscritos na Lei Natural, vão ensinar para esses tiranos o que a união de um povo oprimido por muito tempo, mas iluminado por uma filosofia sensata, pode fazer (De Gouges, 1993, p. 29, tradução minha).

Essa fala de Valère foi adicionada na versão de 1792. É importante lembrar que, quando a peça original foi escrita, entre 1783-1784, a monarquia permanecia em vigor, e quando a peça *Zamore e Mirza* foi oficialmente publicada, em 1788, os marcos da Revolução Francesa, como a queda da Bastilha, ainda não haviam ocorrido. Entretanto, nessa passagem, a autora não critica apenas o regime revolucionário e a Assembleia, mas toda a tradição monarquista que, além de explorar o próprio povo com impostos abusivos, fomentou o colonialismo, o tráfico de pessoas e a escravidão. Em uma abordagem contemporânea, com qual imagem da colonização Olympe de Gouges trabalha em *A escravidão dos negros*? Quais “ferros” são os mais pesados: os do povo francês ou os dos trabalhadores escravizados? Para refletir sobre essas questões, recorrerei a autores como Aimé Césaire e Françoise Vergès.

3.2.2 A colonização e a prisão de Zamor e Mirza.

Em *Discurso sobre o colonialismo,* Césaire denuncia os massacres de sociedades mediante as invasões europeias. Algumas narrativas advindas desses episódios cruéis e sangrentos difundiram a ideia de que essas explorações provocaram o contato entre diversas civilizações e culturas; em outras palavras, é a defesa da colonização na qualidade de difusora do progresso para o povo colonizado.

Recorro ao que escreveu Carol L. Sherman sobre a crença de Olympe de Gouges de que esse processo transformou as vítimas em beneficiários. Em oposição a isso, a dramaturga constrói uma argumentação contraditória ao seu próprio discurso na primeira cena, com a fala de Zamor. Assim como o protagonista *de A escravidão dos negros*, Césaire questiona a objetificação humana e afirma que, a cada novo massacre, os europeus abandonavam a civilidade e tornavam-se selvagens; ou seja, eles próprios assumiram a sua desumanização.

A teoria que atesta a existência de uma justaposição entre a colonização e o processo de civilização é desonesta. Trata-se de uma manipulação narrativa, visto que o papel dos colonizadores foi cercear a liberdade, limitar os direitos, roubar e explorar a força de trabalho das populações ocupadas; isto é, o contato entre os povos se deu a partir da dominação e da submissão do outro. Ademais, a brutalidade desses episódios não se restringia aos momentos de resistência à exploração ou à cessão dos recursos naturais de suas terras. Mesmo quando os nativos eram facilmente submetidos, experimentavam as mais cruéis formas de controle. Césaire afirma: “Julgando a ação colonizadora, acrescentei que a Europa se deu muito bem com todos os senhores feudais nativos que concordavam em servir; que urdiu com eles uma cumplicidade cruel; que tornou sua tirania mais efetiva e eficaz” (2020, p. 27).

O autor apresenta relatos que dão conta da perversidade e das inúmeras chacinas resultantes da invasão de terras na África, nas Américas e na Ásia. Trata-se de narrativas de colonizadores orgulhosos por encontrarem nas colônias um espaço no qual poderiam se despir de sua humanidade, como se o território colonial proporcionasse uma válvula de escape às condições exigidas em uma sociedade civilizada. Ele declara: “Aonde eu quero chegar? A esta ideia: que ninguém coloniza inocentemente, ninguém coloniza impunemente; que uma nação colonizadora, uma civilização que justifica a colonização [...] já é uma civilização doente, uma civilização moralmente atingida” (Idem, p. 21).

Em *Um feminismo decolonial*, Françoise Vergès afirma que, embora o conceito ainda não existisse na época, Olympe de Gouges merece ser chamada de feminista, tanto pela *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* quanto por fomentar o abolicionismo. A cientista política cunhou o termo feminismo civilizatório, conceito que define um movimento capturado pelos interesses neoliberais e capitalistas, que adotou “a estrutura da narrativa colonial” (Vergès, 2020, p. 106). Na contemporaneidade, essa vertente pode ser entendida como uma corrente

mainstream branco-burguesa, que acaba por transformar o feminismo em mercadoria por meio de “lutas” esvaziadas pela igualdade e liberdade sexual, sem questionar as estruturas de poder patriarcais e racistas. Segundo a autora, o feminismo civilizatório perpetua a dominação de raça, classe e gênero. Ela acrescenta:

> Para dar o alcance necessário à nossa crítica, é preciso dizer que o feminismo civilizatório nasce com a colônia, pois as feministas europeias elaboram um discurso sobre a opressão se comparando aos escravos. A metáfora da escravidão é poderosa, afinal, as mulheres não seriam propriedade do pai e do marido? Não estariam submissas às leis sexistas da Igreja e do Estado? O feminismo da Europa das luzes não reconhece as mulheres que participaram da Revolução Haitiana (que será comemorada pelos poetas românticos), nem as mulheres escravizadas que se revoltaram, fugiram, resistiram. [...] A narrativa do feminismo civilizatório permanece encerrada no espaço da modernidade europeia e nunca considera o fato de que ela se funda na negação do papel da escravidão e do colonialismo em sua própria formação. A solução não é conceder um lugar, necessariamente marginal, às mulheres escravizadas, colonizadas ou às mulheres racializadas e provenientes dos territórios ultramarinos. O que está em questão é a forma como a divisão do mundo, no qual a escravidão e o colonialismo operam desde o século XVI (de um lado, uma humanidade que tem o direito de viver e, de outro, aquela que pode morrer), atravessa os feminismos ocidentais (idem, p. 43).

O que Olympe de Gouges propôs com essa peça foi apresentar personagens escravizadas que confrontam seus algozes, os tiranos. Ela colocou a sociedade francesa defronte ao seu próprio jugo moral. No entanto, sua missão era demonstrar, estrategicamente, outro ponto de vista sobre as pessoas colonizadas. A dramaturga desenvolveu ações cênicas com o intuito de confirmar as boas intenções e a honestidade dos oprimidos pelo sistema escravista. Por exemplo, embora o casal principal tema ser hostilizado, é o próprio Zamor quem revela aos estrangeiros o motivo que os fez fugir da colônia francesa e se abrigar naquela ilha inóspita.

> VALÈRE – Que crime vós cometestes? Ah! Vejo que sois muito bem-educado para um escravo e, sem dúvida, aquele que vos educou pagou um alto preço pelo presente que vos ofereceu.
> ZAMOR – Senhor, não tenhais preconceito contra mim como os outros da vossa espécie. Eu tinha um mestre que me era querido, teria sacrificado minha vida para prolongar os seus dias. Mas o seu Supervisor era um monstro e eu o varri da face da terra. Ele amava Mirza, mas o seu amor foi rejeitado. Ele soube que ela me preferia e na sua fúria submeteu-me a tratamentos horríveis, mas o mais terrível foi que tentou fazer de mim o instrumento da sua vingança contra a minha querida Mirza. Horrorizado, rejeitei tal designação. Irritado com a minha desobediência, ele veio até mim com a espada desembainhada; evitei o golpe que ele direcionou a mim, desarmei-o e ele caiu morto aos meus pés. Só tive tempo de pegar Mirza e fugir com ela em um barco a remo.
> SOPHIE – Como tenho pena dele, pobre desgraçado! Embora ele tenha cometido um assassinato, seu crime parece digno de perdão (De Gouges, 1993, p. 29-30, tradução minha).

Na nona e última cena do primeiro ato, Zamor e Mirza são encontrados pelo novo supervisor de escravos do governador. Esse cargo agora é ocupado por um homem nativo da ilha. Na tradução da peça que realizei, identifiquei essa personagem como um “capitão do mato”[64], homem negro que supervisionava os trabalhadores escravizados em favor de um colono. É a posição de um oprimido que se transforma em opressor, tornando-se cúmplice do sistema colonial. Na trama, o casal protagonista é acorrentado e levado para ser executado. Já os estrangeiros pedem para acompanhá-los, sob o pretexto de continuar a procura pelo pai de Sophie. No entanto, essa justificativa é também uma ação estratégica: eles decidem priorizar o resgate dos novos amigos, objetivando relatar ao governador as circunstâncias que levaram Zamor a cometer tal crime.

> SOPHIE – Estais levando-os para matá-los? Tereis de me matar primeiro para arrancá-los de meus braços.
> VALÈRE – O que estás fazendo? Querida Sophie! Devemos confiar na clemência do governador.
> O CAPITÃO DO MATO – Não vos iludais. O governador precisa dar o exemplo à colônia. Não conheceis essa raça maldita, eles cortariam as nossas gargantas sem piedade se a voz da humanidade falasse em seu favor. É isso que deveis esperar dos escravos, mesmo daqueles que foram educados! Eles nasceram para serem selvagens, para serem domesticados como animais.
> SOPHIE – Que preconceito terrível. A natureza não os tornou escravos; eles são humanos, como vós (De Gouges, 1993, p. 30, tradução minha).

No final dessa cena, eles deixam a ilha deserta em direção ao povoado e, como pode ser conferido no trecho acima, é a partir desse encontro com o “capitão do mato” que Sophie começa a desempenhar a sua função: defender Zamor e Mirza, que seguem com a certeza de que serão executados. A última fala do primeiro ato é do protagonista; Zamor diz: “A boa ação que fizemos em resgatar estes estrangeiros lançará alguns encantos sobre nossos últimos momentos e, pelo menos, desfrutaremos da doçura de morrermos juntos” (Idem, p. 31, tradução minha).

Como também poderá ser conferido na análise dos próximos atos, nessa peça a dramaturga versa sobre os direitos humanos, inclusive a prerrogativa de se defender da tirania. Esse enredo caiu como uma bomba na sociedade parisiense do século XVIII, não só pela defesa da abolição da escravatura, mas principalmente por

[64] O termo "capitão do mato" possui uma carga semântica racista, especialmente quando aplicado ao contexto do século XXI. Nesta análise, tal designação é empregada como categoria histórica para designar a função da personagem e sua posição de "poder" e vigilância frente aos trabalhadores escravizados.

constatar a necessidade da equivalência jurídica e igualdade civil, evidenciando seu caráter didático e pedagógico. Por conseguinte, observo a composição das personagens escravizadas como uma ação estratégica que busca educar o público europeu. Por isso, a trama romântica serve tão bem ao interesse desse drama, visto que a empatia despertada pelo amor e pela amizade contribui para humanizá-las.

O caráter panfletário e a propaganda iluminista partem da relação entre os direitos humanos, o esclarecimento e a educação, temas em evidência no primeiro ato da peça. Isso ocorre porque De Gouges constrói sua defesa pela escolarização como possibilidade para fomentar a conscientização da humanidade recíproca entre as diversas categorias étnicas e raciais, tanto das pessoas escravizadas na luta pelos seus direitos, quanto das pessoas brancas privilegiadas pelo sistema de exploração colonial. Essa discussão se aprofundará com a apresentação de outras personagens negras com diferentes graus de instrução, porém com o mesmo senso de justiça e compaixão.

3.3 Segundo ato: os coadjuvantes negros.

O segundo ato tem início com um diálogo entre Azor e Betzi, personagens secundárias que expressam questões estratégicas de grande importância para desenvolver o argumento da peça. Eles são serviçais da casa do governador e sua esposa: casal descrito como bondoso pelos seus empregados. Olympe de Gouges projeta nesses últimos uma visão positiva, como um suposto exemplo de franceses “senhores de escravos”; argumento provavelmente necessário para convencer o público que poderia se identificar com eles. Se esses senhores são virtuosos e, ao mesmo tempo, aliados dos povos escravizados, tornam-se um exemplo a ser seguido. Este é um momento da trama no qual a colônia ainda desconhece a captura dos fugitivos, e os camaradas de Zamor e Mirza preocupam-se com o destino do casal condenado à morte. O diálogo mostra o ponto de vista destas personagens, que também representam a condição das pessoas escravizadas:

> BETZI – Nosso governador não foi feito para ser um tirano.
> AZOR – Ele é tão bom para nós! Todos os franceses são iguais, mas os nativos deste país são muito cruéis.
> BETZI – Ouvi dizer que antigamente não éramos escravos.
> AZOR – Tudo nos leva a crer. Ainda há regiões onde os negros são livres.
> BETZI – Como eles devem estar felizes!
> AZOR – Ah, somos dignos de pena!

> BETZI – E ninguém vem em nossa defesa! Não temos permissão nem para rezar pelos nossos.
> AZOR – Infelizmente, o pai e a mãe da pobre Mirza vão ter que presenciar a tortura da filha!
> BETZI – Que barbárie!
> AZOR – É assim que somos tratados (De Gouges, 1993, p. 31, tradução minha).

Mesmo que Azor e Betzi não tenham conhecimento do motivo que levou Zamor a matar o supervisor, a criada da senhora de Saint-Frémont cogita interceder pelos amigos junto a ela e tenciona sugerir uma nova fuga, caso o casal seja encontrado. Um conflito é apresentado: eles devem influenciar os demais escravizados a resistirem e lutarem pela vida dos camaradas ou encorajá-los a obedecer às ordens dos fazendeiros? A conclusão da cena é que as tropas estariam a postos para reprimir qualquer interferência na designação dos colonos, e aqueles que o fizessem seriam certamente castigados.

3.3.1 As mulheres negras, a persuasão narrativa, as mulheres brancas e uma nova versão da peça.

A seguir, entra em cena Coraline com a notícia de que Zamor e Mirza foram encontrados. Trata-se de uma personagem imprescindível por ser uma mulher negra e letrada, interessada em discutir as consequências do sistema escravocrata. Ela reflete sobre a condição em que estão inseridos e se mostra esperançosa em superar tal realidade, distanciando-se dos outros dois personagens escravizados que, por não terem recebido instrução, parecem conformados, embora indignados, com a tirania da exploração. Esse grupo é composto por pessoas de origens distintas: algumas nascidas na ilha, sendo nativas[65], e outras de origem africana, como Azor, que foi traficado da Guiné para essa região na América Central. Na segunda cena, o grupo debate o destino do casal condenado e a injustiça de uma execução sem o direito básico a um julgamento, privados de serem sequer ouvidos.

> CORALINE – Condenados! Somos proibidos de sermos inocentes ou de nos justificar.
> AZOR – Quanta generosidade! Para coroar tudo, somos vendidos no mercado como gado.
> BETZI – Um comércio de homens! Oh, céus! Que humanidade repugnante.

[65] De acordo com o primeiro subcapítulo, a dramaturga designa os personagens nativos da ilha pelo termo “índios”, inclusive o supervisor de escravizados.

> AZOR – É verdade: meu pai e eu fomos comprados na costa da Guiné (idem, p. 31-32, tradução minha).

Noto que a dramaturga compõe Coraline para persuadir o público, apresentando uma mulher negra e alfabetizada que acredita na iminência da liberdade. Ela defende que, na França, existem mentes iluminadas aliadas à causa abolicionista que repudiam a desumanidade do tráfico e da exploração: mais um exemplo de como o ideário iluminista permeia a trama. Questionada por Azor se seria a vez de os escravizados serem senhores, Coraline oferece uma resposta que, estrategicamente, os franceses gostariam de ouvir: afirma que, se a situação fosse inversa, os negros também poderiam agir com bestialidade, tal como agem os brancos sob a tirania. Para serem bons, livres e felizes, sustenta ela, não precisariam ser senhores, nem escravos. A partir daí, surge o argumento central da cena: a constatação de que Zamor, embora de origem negra e escravizado, já havia recebido a liberdade, mas permaneceu junto ao governador, servindo ao seu "mestre".

> CORALINE – [...] Dizei-me, Zamor não era livre? Isso não o fez querer deixar nosso bom mestre, certo? Todos faremos o mesmo! Se os mestres nos oferecerem a liberdade, nenhum escravo abandonará as oficinas. Indiferentemente, os mais selvagens entre nós se instruirão, reconhecerão as leis da humanidade e da justiça e nossos superiores encontrarão, em nossa fidelidade, em nosso zelo, a recompensa por essa compaixão (De Gouges, 1993, p. 32, tradução minha).

Por meio dessa fala, a autora aparentemente responde a uma demanda da agenda escravocrata para defender a causa abolicionista; isso porque os proprietários justificavam a recusa em conceder a liberdade ao povo escravizado sob o pretexto de que ficariam sem mão de obra em suas fazendas. O discurso de Coraline é mais um exemplo da ação estratégica e argumentativa de Olympe de Gouges ao buscar atender a uma questão imposta com um contra-argumento em defesa de uma solução aos impasses apresentados pelos colonos. Dado que o tráfico e a exploração da força de trabalho dos negros eram práticas comerciais extremamente lucrativas e constituíam parte significativa da riqueza francesa, havia resistência em aceitar o avanço de um movimento antiescravagista que se tornava cada vez mais popular.

Na primeira versão dessa dramaturgia, publicada em 1788, não consta a personagem Coraline; em seu lugar está Emilie, uma fazendeira, descrita como amiga da Sra. de Saint-Frémont. Logo, o diálogo entre Betzi, Azor e Coraline, que compõe a edição de 1792, substitui a cena original entre a primeira-dama da ilha e sua amiga.

No entanto, Emilie não cumpria a mesma função que Coraline e, com a inserção de mais uma mulher negra, a peça ganha um discurso contundente sobre a complexidade da condição do povo escravizado e da situação do movimento abolicionista. A meu ver, a nova cena demarca o posicionamento da dramaturga ao desempenhar a estratégia de comunicação com o público francês sobre os princípios iluministas, destacando a humanidade e as ideias conciliadoras desse grupo explorado. Em suma, o que De Gouges faz é apagar uma mulher branca opressora e, em seu lugar, colocar uma mulher negra, letrada e bem articulada.

As cenas são divididas no estilo francês, considerando as entradas e saídas das personagens. A sequência da primeira versão do segundo ato de *Zamore e Mirza, ou o Feliz naufrágio,* inicia-se com um diálogo entre Azor e Betsi (Betzi), no qual foram mantidos o sentido e as falas originais na reedição intitulada *A escravidão dos negros*. A segunda cena é uma breve passagem com a chegada da Sra. de Saint-Frémont e sua amiga, solicitando que os empregados se retirem para deixá-las conversar. No diálogo da terceira cena da versão original, percebe-se que o argumento principal em defesa do povo escravizado está nas palavras da primeira-dama. Contestada pela fazendeira, que reclama do tratamento que o governador e sua esposa dão aos seus escravos, ela afirma que tratá-los com dignidade potencializa o trabalho e tenta defender o perdão de Zamore (Zamor) e Mirza. Emilie responde:

> EMILIE – Eu concordo convosco; eles são dignos de pena, mas talvez este exemplo cruel seja necessário.
> SRA. DE SAINT-FRÉMONT – É verdade que a lei decretou a punição de Zamore, mas meu marido o perdoa do fundo de sua alma, embora tenha proferido seu julgamento, assim como à pobre Mirza, que morrerá com o amante. Tenho pena dela, ainda mais porque ela tinha de seu povo apenas a simplicidade; ela era doce e gentil e uma das melhores escravas. Sua atenção e zelo eram notáveis; para nós, perdê-los é uma grande tristeza.
> EMILIE – A condição dos vossos escravos é muito boa comparada com a nossa e os fazendeiros reclamam disso. Considerai, minha cara amiga, que esses infelizes estão acostumados há séculos a um tratamento severo. Como vós, tenho sofrido para aceitar esse rigor, mas nossos costumes e nossas leis parecem exigi-lo.
> SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Não basta que sejam escravizados? Devem eles, de manhã à noite, ser espancados até a submissão? Pode-se encontrar plantações mais bem cuidadas que as nossas? Meu marido observou que, ao incentivá-los com bondade, eles podem ser levados a fazer tudo o que é exigido (De Gouges, 1788, n.p. tradução minha)[66].

[66] De Gouges, Olympe. *Zamore and Mirza, or the Fortunate Shipwreck*. Tradução de Clarissa Palmer. Disponível em: <zamore-et-mirza.pdf>.

Os trechos subsequentes da segunda versão são ocupados pela trama secundária: a relação de parentesco entre a náufraga Sophie e o governador. Nela, vê-se a Sra. de Saint-Frémont preocupada com o abatimento do marido em razão não apenas da condenação de Zamor, mas de um mistério que o aborrecia. O casal se encontra na quinta cena do segundo ato, momento em que ele revela segredos de seu passado e conta ter tido uma filha fora do casamento. Confrontado pela esposa, o Sr. de Saint-Frémont explica que, ao deixar a França, convocado pelo Exército para servir naquela colônia, fora enganado pelos pais. Eles mentiram que sua antiga namorada, Clarisse, havia morrido, com o propósito de garantir sua união com a filha de um governador. Ele só descobriu a mentira após o casamento. Aqui nos deparamos novamente com uma crítica aos arranjos matrimoniais, tema autobiográfico recorrente na obra de Olympe de Gouges. Como exposto no primeiro capítulo, a mãe da dramaturga foi impedida de se casar com seu pai biológico devido à classe social, visto que pertencia a uma família burguesa enquanto ele era nobre; depois, a própria dramaturga foi obrigada a casar-se com Louis-Yves Aubry. Enfim, o personagem de *A escravidão dos negros* explica:

> SR. DE SAINT-FRÉMONT – [...] Eu não poderia casar-me com ela sem o consentimento da minha família. Ela tornou-se mãe de uma menina. A nossa relação foi descoberta; mandaram-me embora. Um certificado de capitão me foi obtido em um regimento que partia para a Índia e eu fui obrigado a embarcar. Não muito tempo depois, recebi a informação falsa de que Clarisse estava morta e que só me restava uma filha (De Gouges, 1993, p. 33, tradução minha).

A culpa por ter abandonado Clarisse e Sophie caracteriza o Sr. de Saint-Frémont. Ele visitou a filha na infância e enviava-lhe uma mesada; todavia, já não tinham contato, e o remorso o impedia de ter uma vida plena. A relação descrita na cena indica que a dramaturga fez uma referência autobiográfica e friccional. Sua *herstory* conta que foi justamente na infância que ela teria convivido com seu pai, mas eles foram perdendo o vínculo e De Gouges sentia-se rejeitada.

Na trama da peça, os acontecimentos do passado foram esclarecidos e o governador recebe o apoio incondicional da Sra. de Saint-Frémont, que se mostra compreensiva com a situação. Contudo, ela teme perdê-lo para outra mulher, sem saber que Clarisse, a essa altura da história, já havia morrido. A primeira-dama afirma que receberia a filha dele como se fosse sua própria descendente. Tal atitude estabelece um contraponto com a vida pessoal de Olympe de Gouges, pois um dos

possíveis motivos do afastamento entre ela, seu suposto pai e o meio-irmão teria sido a recusa da marquesa de Pompignan em aceitar a presença da enteada ilegítima.

A conversa entre o Sr. e a Sra. de Saint-Frémont é interrompida com a chegada de um juiz, que traz a notícia de que Zamor e Mirza foram encontrados e seriam executados. O magistrado é uma figura emblemática, pois, na trama, ele representa a voz dos colonizadores e de todos os tiranos. Diante disso, cabe questionar: a construção dessa personagem seria um recado para a sociedade francesa, revelando como a dramaturga enxergava os homens que tinham o poder de julgar, mas que negavam a cidadania e o direito a outros seres humanos? Há alguma diferença nas características dessa personagem entre a primeira e a segunda versão da peça?

Na versão reeditada, publicada em 1792, o juiz é mais severo; sua argumentação gira em torno da suposta superioridade dos brancos em detrimento dos negros e das obrigações do governador da ilha. O rigor do magistrado destaca-se, sobretudo, pela supressão de alguns personagens da primeira versão[67], concentrando nele o peso do discurso colonialista, o que pode ser verificado no terceiro ato da peça. Em suas falas, ecoa a justificativa dada anteriormente pelo "capitão do mato" e pela personagem Emilie (na versão de 1788) de que a punição de Zamor e Mirza serviria de exemplo para os demais escravizados. No entanto, pouco muda na construção da personagem, exceto a percepção da opinião pública sobre o cargo, em razão do momento histórico em que a França enfrentava o início do Terror e a iminência do Tribunal Revolucionário. Ao entrar em cena, o juiz também comunica aos senhores a chegada dos náufragos estrangeiros, que estariam empenhados em influenciar o povo escravizado a resistir e lutar pela vida do casal condenado à morte.

> O JUIZ – É vital que executemos imediatamente a sentença, especialmente porque dois europeus incitaram uma revolta geral entre os escravos. Eles retrataram vosso supervisor como um monstro. Os escravos ouviram avidamente esses discursos sediciosos e todos prometeram desobedecer às ordens que lhes foram dadas.
> SR. DE SAINT-FRÉMONT – Quem são esses estrangeiros?
> O JUIZ – Eles são franceses e foram encontrados na praia onde os criminosos se refugiaram. Eles afirmam que Zamor salvou suas vidas.
> SR. DE SAINT-FRÉMONT - Ai de mim! Esses infelizes franceses, certamente, naufragaram, e a gratidão produziu esse zelo indiscreto.
> O JUIZ – Como vedes, senhor governador, não há tempo a perder se quiserdes evitar a ruína total das nossas plantações. É uma situação desesperadora.

[67] Além de Emilie, as personagens excluídas são: Bebê, filha de Sophie e Valère; o Capitão da embarcação francesa; Sr. Lebel, secretário do Sr. de Saint-Frémont; e Félicio, servo de Valère.

> SR. DE SAINT-FRÉMONT – […] Oh! Louis! Oh! Amado monarca, se eu pudesse, neste exato momento, chamar a tua atenção para a situação desses fugitivos inocentes! Ao perdoá-los, tu restituirias a liberdade a homens que por muito tempo foram ignorados. [Para o juiz]. Mas não importa: vós quereis um exemplo, e será feito, apesar dos negros assegurarem que Zamor é inocente (De Gouges, 1993, p. 34, tradução minha).[68]

O juiz sai de cena levando o governador para visitar as plantações onde se formavam motins, e as cenas seguintes giram em torno da organização dos aliados à causa do povo escravizado. A personagem Betzi entra em cena para anunciar a chegada de Sophie acompanhada de trabalhadores que aderiram à campanha para salvar Zamor e Mirza. Ela diz: "[...] olhávamos tristemente para a plantação. De longe vimos o pai de Mirza chegando com outros escravos. Entre eles estava uma mulher desconhecida com cabelo desgrenhado e a tristeza estampada no seu rosto" (Idem, ibidem). Sophie reaparece na penúltima cena do segundo ato, em que se encontra com a primeira-dama da ilha, conta-lhe que o crime cometido por Zamor foi involuntário e argumenta sobre o bom caráter daquele que lhe salvou a vida.

> SOPHIE – [...] o testemunho que eles vos deram das suas qualidades faz ver que eles seriam incapazes de cometer um crime premeditado. Quanta humanidade, que zelo em nos resgatar! O destino que lhe persegue deve encher-lhe de medo ao invés de compaixão, mas longe de se esconder, Zamor enfrentou todos os perigos. Ajuizai, senhora, se um mortal pode ser culpado por agir tão humanamente; o seu crime foi involuntário e a justiça determina que ele seja absolvido e declarado inocente (De Gouges, 1993, p. 35, tradução minha).

Além de reafirmar a humanidade dos povos escravizados e articular um acordo de cooperação entre as aliadas contra a condenação de Zamor e Mirza, o encontro de Sophie com a primeira-dama da ilha promove uma aproximação entre a filha e a esposa do governador. Essas personagens, mulheres brancas privilegiadas, mostram suas virtudes e a coragem de enfrentar as adversidades impostas para garantir os direitos de outrem, ou seja, das alteridades, tornando-se exemplos para um público feminino francês que, porventura, tivesse contato com o enredo da peça.

As polêmicas em torno de *A escravidão dos negros* podem ter gerado interesse do público em conhecer a obra, embora eu não possa afirmar que essa tenha sido a intenção de Olympe de Gouges. Os colonos tentaram comprometer a reputação da dramaturga usando questões da sua vida pessoal e profissional e conseguiram minar a sua carreira teatral. A alternativa que lhe restou, face à impossibilidade de montar

[68] O governador refere-se a Louis XVI na segunda pessoa do singular.

as suas peças, foi a publicação literária da sua dramaturgia. Além disso, ela entrou de cabeça no jogo político, assim como as personagens Sophie e Sra. de Saint-Frémont, que se aliaram na defesa da abolição da escravatura. A primeira-dama incentiva os demais escravizados a defenderem os protagonistas, dizendo: “Meus amigos, devemos ir juntar-nos aos colonos e implorar que Zamor e Mirza sejam perdoados. Não temos tempo a perder” (De Gouges, 1993, p. 35, tradução minha).

Na décima e última cena do segundo ato, Betzi e Coraline conversam com a Sra. de Saint-Frémont e, mais uma vez, a personagem Coraline busca persuadir o público com sua argumentação. Agora, ela dá a entender que, se o povo se revoltar contra seus carrascos diante das injustiças cometidas, o caos será instaurado rapidamente. Se existe uma dependência da mão de obra escravizada, em um confronto, os fazendeiros também perderão capital. Pode-se concluir que uma ação estratégica para não gerar a revolta, que chegaria mais cedo ou mais tarde devido aos maus-tratos, seria imprescindível. Ela avisa à senhora que a situação está se agravando e que o alarme está soando em toda a ilha. Ao perceber a preocupação da esposa pela segurança de seu marido, que está em campo tentando apaziguar o conflito, Coraline afirma:

> CORALINE – Não vos preocupeis, minha senhora, não há o que temer pelo governador. Ele está à frente do regimento. Mas mesmo se ele estivesse no meio do tumulto, todos os escravos respeitariam seus dias. Ele é muito querido para que alguém queira fazer-lhe mal. Os escravos estão zangados apenas com alguns proprietários: eles os culpam pela condenação de Zamor e Mirza; asseguram que sem eles não seriam condenados. [...] Não sei precisamente em qual regimento ele se encontra: todo o Exército está disperso. Diz-se somente que o Sr. de Saint-Frémont está restaurando a calma e repondo a ordem por onde passa. Será muito difícil encontrá-lo neste momento. Temos que ir para a plantação, se ainda não for tarde. Mas todas as estradas estão destruídas ou interditadas. Impossível imaginar que tantos danos pudessem ser causados em tão pouco tempo (Idem, ibidem).

No terceiro ato, as diferentes posições político-partidárias são bem construídas para comunicar e persuadir o público. Isso ocorre devido à importância de um coadjuvante na trama: o major, denominado Sr. de Belfort na lista de personagens, apesar de não ser chamado pelo nome na versão de 1792. Esse indivíduo se contrapõe ao juiz, que não recebe um nome próprio, representando assim toda uma classe social que detém autoridade jurídica. Outro aspecto importante que deve ser considerado nesse último ato é o tratamento empregado por homens poderosos às personagens femininas, mulheres brancas, que apoiam o povo escravizado.

3.4 Terceiro ato: os aliados à causa dos negros.

No início do terceiro ato, os protagonistas reaparecem em cena acompanhados por Valère. Este manifesta apreensão quanto ao retorno de sua esposa, mas se mostra esperançoso de que Sophie tenha obtido o perdão para os condenados. Após o estrangeiro se retirar por instantes, a segunda cena consiste em uma conversa íntima entre Zamor e Mirza, na qual ambos refletem sobre seu trágico destino e trocam juras de amor. Ao trazer novas informações, Valère propõe uma fuga, apresentando tal medida como a última oportunidade de escaparem, uma vez que outros trabalhadores escravizados se organizaram para bloquear o avanço das tropas. O estrangeiro diz: “Aproveitai estes momentos preciosos que vossos camaradas estão vos proporcionando. Eles estão bloqueando as estradas, respondei ao seu zelo e coragem; estão se arriscando por vós, fugi para outra região” (De Gouges, 1993, p. 36, tradução minha). Motivado pelo apelo, o casal decide partir.

Na quarta cena, Sophie retorna com a notícia de que a Sra. de Saint-Frémont estaria fazendo o possível para salvar Zamor e Mirza; porém, sua chegada acaba por impedir a fuga. Ao avistarem uma tropa se aproximando, surge a suspeita de que Sophie fora enganada. Entram em cena o juiz, o major e o “capitão do mato”, escoltados por soldados, granadeiros e escravos. Enquanto os soldados portam espingardas e granadas, os nativos empunham arcos e flechas, evidenciando a disparidade bélica entre os grupos. Apesar de submetidos às ordens do “capitão do mato”, os escravizados resistem e mostram-se dispostos a lutar pela vida de Zamor e Mirza, colocando a própria segurança em perigo. Essa defesa obstinada ecoa no discurso dos estrangeiros, culminando na seguinte declaração do marido de Sophie: “Defendê-los-ei arriscando a minha vida” (idem, p. 37, tradução minha).

Quando Valère se dirige ao oficial no comando, recebe a confirmação de que a sentença de morte será executada. No entanto, a primeira fala do major apresenta a empatia como uma característica da personagem; ao definir sua missão como uma tarefa cruel, ele demonstra não desprezar a vida de Zamor e Mirza. Sophie, em desespero, informa que a Sra. de Saint-Frémont garantiu a concessão do perdão, o que acarreta uma resposta ríspida do juiz, que nega à primeira-dama competência para interferir na questão. Ele declara: “Isso não está em seu poder. O próprio governador não poderia concedê-lo. Portanto, desisti de tentar obstinadamente salvá-los” (idem, ibidem). O juiz ordena o cumprimento da sentença, e o “capitão do mato”

comanda sua tropa a erguer os arcos. Entretanto, Valère interfere, pedindo que parem, e os soldados escravizados aceitam, contrariando seu supervisor e as autoridades. Embora houvesse militares fortemente armados, caberia aos próprios escravos a tarefa de tirar a vida de seus camaradas. Como resposta à insurreição, o major aciona a tropa, que prontamente aponta as espingardas contra o grupo. Ao perceber a gravidade da situação, Zamor toma a frente em defesa dos inocentes.

> ZAMOR (correndo na frente deles) – O que fazeis vós? Só eu mereço morrer. O que meus pobres camaradas vos fizeram? Por que cortar-lhes as gargantas? Virai as vossas armas contra mim. (Ele abre o paletó) Aqui está o meu peito! Lavai a desobediência deles no meu sangue. A Colônia pede apenas pela minha morte. É necessário que tantas vítimas inocentes que não são cúmplices do meu crime morram? (De Gouges, 1993, p. 37, tradução minha).

Nessa altura da trama, ocorre um embate direto entre o juiz e o major, visto que este último decide aguardar a chegada do governador da ilha para executar a sentença, negando-se a obedecer ao magistrado, que está disposto a promover uma chacina. Em um ato de bravura, Sophie abraça Zamor e Mirza para impedir qualquer tentativa de consumação da pena de morte, declarando: “Bárbaro! Ouse assassinar-me também; eu não os deixarei; nada poderá arrancá-los dos meus braços” (idem, ibidem). Essa ação inflama a ira do juiz, que a rotula como uma mulher audaciosa e ordena que os soldados os separem. Em resposta, os escravizados formam uma barreira para protegê-los, afirmando: “Se disserem para matar todos, nós os defenderemos” (idem, ibidem). O caos instala-se; soldados e granadeiros estão prestes a atacar, mas o major enfrenta o juiz e garante que aguardará a ordem direta do governador, desafiando a autoridade do magistrado.

> O MAJOR (para os soldados) – Soldados, parai. (Para o juiz) Não fui enviado aqui para dirigir uma carnificina ou derramar sangue, mas para restaurar a ordem. O governador chegará em breve e sua prudência será o nosso melhor guia. (Para os estrangeiros e os escravos.) Ficai tranquilos; Não devo exercer nenhuma força; se eu quisesse, os vossos esforços seriam inúteis. (Para Sophie) E vós, senhora, podeis retirar-vos junto com esses infelizes; Aguardarei o governador (De Gouges, 1993, p. 38, tradução minha).

A atitude prudente do major potencializa a tirania do juiz e o posiciona como o antagonista da história. É interessante que a personagem que representa o magistrado carregue uma imagem tão negativa, considerando que ele deveria ser o responsável por resguardar as leis e os direitos humanos. Essa seria uma forma de a autora criticar os códigos, as normas e os princípios estabelecidos na sociedade?

Com a garantia de que iriam aguardar a chegada do governador, Zamor, Mirza, Valère e Sophie saem de cena. A sétima cena é uma disputa de poder, um confronto entre as autoridades: o major critica a severidade do juiz, e este, em resposta, avalia a moderação como a ruína da colônia. Essa característica também pode definir o caráter de Olympe de Gouges, pois ela sempre buscou fomentar alternativas moderadoras em sua atuação política, ainda que suas propostas estivessem pautadas na defesa da abolição da escravatura, dos direitos das mulheres, da redistribuição de terras e da dissolução dos privilégios da nobreza e do clero. Trata-se de um projeto político muito à frente de seu tempo. Assim, a dramaturga se posiciona através de temas e de alguns personagens-chave para a propagação de seu discurso.

> O MAJOR (ao juiz) – Senhor, sois fruto de muita severidade.
> O JUIZ – A vossa moderação arruinou a colônia hoje.
> O MAJOR – Dizei-o melhor: pode tê-la salvado. Só entendeis das vossas leis cruéis e eu, eu conheço a arte da guerra e da humanidade. Não estamos lutando contra os nossos inimigos, mas com os nossos escravos, ou melhor, nossos cultivadores. Segundo vós, para derrotá-los, teríamos que matá-los à espada, mas, nessas circunstâncias, a imprudência levar-nos-ia, sem dúvida, mais longe do que pensais (idem, ibidem).

Um exemplo do posicionamento político da dramaturga surge imediatamente após a entrada do Sr. de Saint-Frémont e o retorno de Valère à cena. O estrangeiro cumprimenta seu compatriota e exalta a bondade dos franceses, mas é por meio da resposta do governador que a dramaturga mostra suas ideias anticolonialistas. Ele diz: “Aprovo o vosso zelo; mas para esta região isso pode tornar-se indiscreto. Nós produzimos muita maldade por aqui” (De Gouges, 1993, p. 38, tradução minha).

3.4.1 A luta de classes, a salvação e a covardia do governador.

O dilema do Sr. de Saint-Frémont reside no anseio de absolver os protagonistas do crime, embora, em teoria, sinta-se impedido de julgar com imparcialidade devido ao vínculo que mantém com Zamor e à obrigação de prestar satisfação aos colonos, detentores das terras e das riquezas. Essa questão é apresentada como um dilema moral para a personagem, mas, sobretudo, como um entrave político-econômico à sua administração. Todavia, Valère se empenha em convencê-lo a conceder o perdão ao casal condenado. A reação do juiz, por sua vez, explicita o abismo social entre colonizadores e escravizados. Sob pressão do magistrado, o Sr. de Saint-Frémont

acaba por confirmar a sentença e aconselha Valère a ludibriar Sophie para que ela não presencie a execução.

> O JUIZ – Vós abusais da complacência do governador. Já vos dissemos. As leis os condenam como homicidas; podeis vós mudá-las?
> VALÉRE – Mas poderíeis abrandá-las em favor de um crime involuntário.
> O JUIZ – Estais no vosso juízo perfeito? Mitigar em favor de escravos! Nós não estamos na França, aqui precisamos dar exemplos.
> SR. DE SAINT-FRÉMONT – Está feito, a sentença deve ser executada (De Gouges, 1993, p. 38-39, tradução minha).

Nesse contexto dramatúrgico, a autora inscreve o conflito entre os trabalhadores escravizados e os colonos como uma luta de classes. Faz-se necessário destacar que o modelo fundamentalmente racista do sistema escravocrata se institucionalizou durante a colonização das Américas, no período de transição do feudalismo para o capitalismo (Federici, 2017). Isto é, a origem do sistema capitalista está intrinsecamente ligada ao fomento do racismo. A escravidão e a exploração da força de trabalho demarcaram a suposta superioridade de um povo e de uma cultura sobre outros, possibilitando o acúmulo de capital. Esses sistemas de dominação estiveram presentes em diversas sociedades, sobretudo no Ocidente, onde a hegemonia europeia reivindicou a superioridade científica, moral e religiosa (Césaire, 2020). Na Antiguidade, os vencidos em batalhas eram escravizados, porém esse modelo não se baseava na cor da pele. Como aponta Lage: “Escravidão, servidão e proletariado [...] constituem modos de produção em sociedades nas quais a hierarquia de riqueza e poder divide os homens em classes sociais” (apud Gomes, 2021, p. 11).

As sociedades feudais já haviam superado, parcialmente, o regime escravocrata. Após lutas camponesas, o sistema de exploração foi substituído pela servidão[69]. Todavia, com a colonização da América, a escravidão tornou-se

[69] “A servidão se desenvolveu na Europa entre os séculos V e VII, em resposta ao desmoronamento do sistema escravagista sobre o qual se havia edificado a economia da Roma Imperial. Foi o resultado de dois fenômenos relacionados entre si. Por volta do século IV, nos territórios romanos e nos novos estados germânicos, os senhores de terra se viram obrigados a conceder aos escravos o direito a possuir uma parcela da terra e uma família própria, com a finalidade de conter, assim, suas rebeliões e evitar sua fuga para o “mato”, onde comunidades autogovernadas começavam a organizar-se às margens do Império [...]. Assim, uma vez que a escravidão nunca foi completamente abolida, desenvolveu-se uma nova relação de classe que homogeneizou as condições de trabalhadores agrícolas livres, relegando todo o campesinato a uma relação de submissão [...]. Os servos estavam atados aos senhores de terras; suas pessoas e posses eram propriedade de seus senhores e suas vidas estavam reguladas em todos os aspectos pela lei do feudo. Entretanto, a servidão redefiniu a relação de classe em termos mais favoráveis para os trabalhadores. A servidão marcou o fim do trabalho com grilhões [...] e uma diminuição dos castigos atrozes (as coleiras de ferro, as queimaduras, as crucificações) de que a escravidão havia dependido” (Federici, 2017, p. 47-48).

novamente a regra para a manutenção econômica dos países europeus e ocasionou o que Cristina Gomes situa como escravidão moderna. Ela afirma: “A escravidão moderna e a colonização da América têm a mesma idade; articulam-se, em seu percurso histórico, com o avanço do capitalismo, da economia liberal e do racismo” (2021, p. 13). Pessoas escravizadas compunham o capital dos colonos, assim como os bens que eles cultivavam. Esses trabalhadores eram tratados como sub-humanos, não eram considerados cidadãos e não tinham direitos. Eis o retrato da sociedade que Olympe de Gouges questiona em sua peça: um sistema de escravidão que justifica sua tirania através da cor da pele dos povos africanos e indígenas. O conceito de raça é o instrumento que justifica essa segregação. Assim afirma Rita Segato: “vale destacar também a precedência do racismo sobre a raça, pois é aquele que cria esta: a raça é um produto da estratégia racista do expropriador” (2021, p. 21).

Embora o conflito da peça seja determinado a partir do assassinato de um homem branco, a dramaturga desenvolve uma imagem pacífica dos escravizados, estrategicamente. Na décima cena do último ato, um grupo de trabalhadores escravizados desarmados tenta dialogar com o governador. Um deles intercede por Zamor e Mirza, dizendo:

> Senhor, não estávamos entre os rebeldes. Permiti-nos pedir o perdão dos nossos camaradas! Para salvar suas vidas, sujeitar-nos-emos aos mais terríveis castigos. Aumentai o nosso trabalho doloroso, diminuí a nossa comida; suportaremos esta punição com coragem (De Gouges, 1993, p. 39, tradução minha).

O Sr. de Saint-Frémont responde: “Ah! Céus! Eles mostram uma grandeza de caráter, e ousamos tratá-los como os mais baixos da humanidade!” (idem, ibidem). O que se vê em cena é um discurso pessoal e estratégico da dramaturga, uma vez que essa é uma atitude incomum para um governante nesse contexto e tempo histórico. Talvez por isso a peça possa ser considerada panfletária: De Gouges usa as personagens para difundir uma narrativa específica, pois não esconde a propaganda abolicionista e anticolonialista, nem sua motivação em persuadir o público.

Em *Reading Olympe de Gouges*, Carol L. Sherman entende que faz parte do estilo da dramaturga desenvolver personagens ambíguas, que não são inteiramente lidas como culpadas ou inocentes, independentemente de raça ou classe social, apesar de os escravizados serem vítimas do colonialismo. A leitura de Sherman

reafirma a percepção de que De Gouges protesta contra o tráfico de escravos, mas se esforça para não incentivar a violência. Essa autora reflete:

> A pedagogia de seu drama é mais revolucionária na medida em que apaga os sistemas de valores relacionados a classe e raça e julga cada personagem de acordo com suas ações. Alguns deles imaginam uma cooperação pacífica entre classes e raças. Os mestres são advertidos contra a crueldade; escravos, contra a revolta sangrenta. O resultado comportamental protesta contra o tráfico de escravos contemporâneo – nenhum ser humano deve ser escravo de outro – mas não prega uma revolução violenta (Sherman, 2013, p. 9)[70].

O objetivo de Olympe de Gouges é apresentar personagens pacíficas entre os escravizados, o que fica evidente nas falas do protagonista ao reencontrar o governador. Conformado com seu destino, Zamor demonstra gratidão pela vida que teve ao lado do Sr. de Saint-Frémont e incentiva seus pares a não se revoltarem contra sua condenação à morte. Parte significativa desta fala não consta na versão publicada em 1788 e responde às acusações, já citadas, de que a peça teria a intenção de promover uma insurreição entre os escravizados. No entanto, mesmo com uma abordagem cautelosa e moderada, a dramaturga retrata a união do povo em defesa de Zamor e Mirza.

> ZAMOR – [...] meus queridos amigos, ouvi-me no meu último momento. Deixo esta vida, morro inocente; mas temei tornar-vos culpados por defender-me; temei acima de tudo esse espírito de facção, e nunca vos entregueis a excessos para escapar da escravidão; temei quebrar os vossos grilhões com demasiada violência; aguardai tudo do tempo e da justiça divina [...] (De Gouges, 1993, p. 39-40, tradução minha).

Quando o casal protagonista está prestes a ser executado, a Sra. de Saint-Frémont chega para cumprir a promessa de interceder por eles. Ela clama: “[...] respeitai a esposa do vosso governador. (Para o marido) Misericórdia, meu amor, misericórdia!” (De Gouges, 1993, p. 40, tradução minha). Já Sophie retorna na última cena, indignada por ter sido ludibriada, e atua pela última vez como uma advogada na causa daqueles que a salvaram, suplicando: “Oh, senhor! Eu morrerei de tristeza aos vossos pés se não concederdes o perdão. Ele está no vosso coração e depende do vosso poder” (idem, ibidem). A partir do encontro entre Sophie e o Sr. de Saint-

---

[70] “*The pedagogy of her drama is more revolutionary in that it erases both class- and race-related value systems and judges each character according to her or his actions. Some of them imagine peaceful cooperation among classes and races. Masters are cautioned against cruelty; slaves, against bloody revolt. The attitudinal result protests contemporary slave trade—no human being should be in bondage to another—but it does not preach violent revolution*".

Frémont, o vínculo de paternidade é revelado: confirma-se que eles são pai e filha, reviravolta que altera definitivamente o destino dos condenados.

A condição socioeconômica da família materna de Sophie revela uma realidade muitas vezes ignorada sobre a relação intrínseca do racismo com o sistema capitalista. Em diálogo com o governador, na última cena, a personagem afirma que foi abandonada pelo pai e privada de fortuna, pertencendo, portanto, à classe trabalhadora. A narrativa do Sr. de Saint-Frémont, na quinta cena do segundo ato, corrobora esse entendimento ao relatar à esposa a existência de uma filha ilegítima. Ele conta que conheceu o pai de Clarissa, mãe de Sophie, quando era jovem e ambos estavam procurando emprego; por aquele ser um homem pobre, sua família não aprovou a relação amorosa com a filha dele. Onde quero chegar? A união entre um casal de negros escravizados (Zamor e Mirza) e um casal de brancos pobres (Sophie e Valère) sustentou a resistência da classe trabalhadora local – submetida ao trabalho não remunerado – que se organizou para enfrentar o sistema escravista. A condenação dos protagonistas à morte e a negação do direito de defesa simbolizavam a condição das pessoas pertencentes à mesma classe sociorracial, impactando aqueles que cultivavam princípios humanistas, ainda que o sistema escravista contribuísse para o bem-estar dos brancos de todas as classes.

Para explicar a alusão que o enredo da peça faz ao fomento da ideologia capitalista e de uma cultura racista, recorro a Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Um dos fatores que fizeram a classe dominante europeia investir nas expedições colonizadoras foi a revolta da classe trabalhadora nas sociedades feudais, a luta antifeudal do campesinato e a resistência do proletariado ao trabalho forçado, o que ocasionou perda de capital. Nas palavras de Federici: “Na América, onde a colonização destruiu 95% da população nativa, a resposta foi o tráfico de escravos, capaz de prover à classe dominante europeia uma quantidade imensa de mão de obra” (2017, p. 206). O trabalho acumulado do povo escravizado, os bens de consumo e a exploração dos recursos naturais foram imprescindíveis para a economia europeia durante a transição para o capitalismo. Enquanto os trabalhadores assalariados e escravizados estavam geográfica e socialmente afastados, a produção colonial os integrou, tornando o trabalhador da Europa dependente do que o escravizado produzia. Federici pondera: “Não devemos supor, então, que o proletariado europeu foi sempre cúmplice do saque na América”

(2017, p. 210). A escravidão serviu de experimento para métodos de controle do trabalho implantados na Europa, atingindo, assim, a classe trabalhadora.

As notícias atraíam as pessoas que acreditaram em uma ideia de que o Novo Mundo era a terra da liberdade e reacenderam o sonho de que lá eles poderiam resgatar a experiência perdida das terras comunais. Por outro lado, os colonos temiam que a classe trabalhadora europeia pudesse influenciar e colaborar com os nativos, por isso a migração independente foi proibida. No entanto, a América se tornou o destino para pessoas condenadas à servidão por dívidas, por serem mendigos ou dissidentes políticos e religiosos, o que gerou a possibilidade da unificação das agendas de reivindicações, um contato perigoso para o sistema. Aqueles que eram pegos conspirando eram considerados traidores e executados. Dessa forma, o racismo foi fomentado para impedir a união entre os oprimidos, como afirma Federici:

> A possibilidade de solidariedade entre africanos e brancos havia sido seriamente enfraquecida. “Branco”, nas colônias, tornou-se não apenas uma distinção de privilégio social e econômico [...], mas também um atributo moral. [...] “Negro” e “africano” passaram a ser sinônimos de escravos (2017, p. 214).

A salvação do casal protagonista decorre justamente da aliança entre os nativos-americanos colonizados e escravizados, os pretos africanos traficados e escravizados e a classe proletária francesa, composta por pessoas brancas. Entretanto, na trama, a sobrevivência de Zamor e Mirza é devida, principalmente, a um evento extraordinário que se configura na descoberta da paternidade de Sophie. É precisamente isso que fundamenta a crítica de Françoise Vergès, citada anteriormente. O enredo apresenta os deveres do governador para com os colonos que exigem a punição e, mesmo que esse personagem evidencie seu apreço pelos escravizados, ele não cede ao desejo de libertá-los. O perdão só se justifica quando algo íntimo de sua vida atravessa a história, o motivo de sua melancolia, e proporciona o reencontro com sua filha, trazendo a resolução de seus problemas pessoais.

O título composto da peça é *O feliz naufrágio*[71], uma vez que esse acontecimento definiu o destino de Zamor e Mirza. Foi este evento e não o afeto do Sr. de Saint-Frémont por Zamor (tratado como um “filho” de criação), que o motivou a salvar sua vida. O governador teria permitido a execução, sem direito de defesa, não fosse o condenado ter salvado Sophie, sua filha biológica, o que lhe permitiu

[71] Em francês, *L'Heureux naufrage* também pode ser traduzido como “O afortunado naufrágio”, tal qual fez Clarissa Palmer ao traduzi-lo para o inglês como “*The Fortunate Shipwreck*”.

reencontrá-la e aplacar sua angústia. Embora se mostre um aliado do povo escravizado, esse homem branco evidencia, por meio da omissão, um profundo egoísmo. No entanto, o personagem não representa um inimigo declarado; sua postura, antes, personifica um arquétipo do poder: a covardia.

A publicação de *A escravidão dos negros*, em 1792, confirma a intenção da dramaturga de provocar seus opositores e disputar a narrativa junto à opinião pública, não só da época, mas da posteridade. Houve resistência à aceitação dessa dramaturgia, uma perseguição que durou anos e, desde 1785, Olympe de Gouges estava ameaçada de ser aprisionada na Bastilha devido ao conflito com a *Comédie-Française*. Seu ativismo artístico e atuação política indicam o que viria a seguir: sua condenação e execução pública pelo Tribunal Revolucionário. O que chama atenção para isso é a já citada afirmação no prefácio dessa edição: “Eu me denuncio em público; aqui estou eu, presa: vou me defender no majestoso, frívolo..., mas temível Tribunal. Vou me permitir ser julgada por um voto de consciência; vou ganhar ou perder pela pluralidade de votos” (De Gouges, 1993, p. 185, tradução minha).

LES DROITS DE LA FEMME.
DROITS DE LA FEMME.
A LA REINE
FEMME.
A LA REINE.

CAPÍTULO 4 – TIRANO DESTRONADO: UMA DRAMATURGIA HISTÓRICA.

> *Com o teatro, Olympe acessou a escrita. Ela nunca a abandonou. Ela tinha mais gosto do que faculdade. Não que lhe faltasse habilidade para escrever, a inspiração lhe vinha facilmente, mas ela tinha dificuldade para se expressar. Ela lamentava a sua falta de formação [...]. Ela diz "eu", coloca-se no palco, toma partido. Daí o aspecto autobiográfico de uma obra produzida no dia a dia, sem qualquer plano geral, de acordo com os acontecimentos, para o público a quem ela se dirigia.*
>
> Michelle Perrot, 2014, p. 37.[1]

4.1 O artivismo no teatro protofeminista de Olympe de Gouges.

Antes de analisar a peça *Tirano destronado*, é necessário retomar a discussão iniciada no segundo capítulo desta tese, que se refere ao modo como a prática jornalística atravessou a construção estética do teatro de Olympe de Gouges. Esse hibridismo, que a fez transitar entre diferentes plataformas e modalidades de comunicação, foi se tornando intrínseco à sua obra e isso pode revelar traços de um teatro que só viria a se desenvolver plenamente nos séculos seguintes, até chegar à contemporaneidade. Mas, como uma dramaturgia do século XVIII poderia antecipar algumas bases de um tipo de teatro que só seria instaurado no século XXI?

O teatro feminista contemporâneo assume estratégias estéticas que buscam apresentar ao público experiências pessoais das artistas, como a não ficcionalização, a autoficção ou a fricção[2]. Essas categorias também fazem parte do espectro geral do teatro contemporâneo e são classificadas como performáticas, autobiográficas, teatro do real e documentário. Elas transportaram modos e práticas da arte da performance para a cena teatral, como a dimensão da autorrepresentação e do depoimento. Essas vertentes estão muito próximas daquilo que estamos chamando de teatro feminista,

---

[1] "*Par le théâtre, Olympe avait accédé à l'écriture. Elle ne la lâcha plus. Elle en avait le goût plus que la faculté. Non qu'elle manquât de facilités. L'inspiration lui venait aisément mais elle était gênée dans l'expression. Elle déplorait son manque de formation [...] Elle dit 'je', se met en scène, prend parti. D'où le côté autobiographique d'une œuvre produite au jour le jour, sans plan d'ensemble, au gré des événements, pour le public auquel elle s'adresse*". Tradução minha.

[2] Versões da realidade que podem ser entrecruzadas reciprocamente com a ficção.

dado que as teorias e práticas desse movimento influenciaram diretamente a arte da performance. Na década de 1970, durante a segunda onda do feminismo, as performances de identidade e autobiográficas foram categorizadas pela crítica como arte feminista (Goldberg, 2006). Os críticos queriam rotular as obras negativamente, mas essas artistas se apropriaram da nomenclatura. Sobre a estética teatral contemporânea, Janaína Santos Leite explica:

> O artista é convocado a se colocar. Ele assume a sua obra, seu discurso, se despe de personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer a sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. Não à toa, a performance art, a partir dos anos de 1970, vai marcar profundamente as artes cênicas exigindo novas configurações, novos conceitos, novos modos de pensar a cena (Leite, 2007, p. 30).

Para atender às demandas políticas do seu contexto histórico, Olympe de Gouges foi expandindo sua atividade jornalística em paralelo à sua carreira no teatro. Aos poucos, ela permitiu que essa prática influenciasse as escolhas dos seus temas e o ritmo de criação das peças, na mesma medida em que a sua verve performática se incorporou aos seus cartazes e panfletos políticos. Embora a estrutura textual e cênica sugerida ainda estivesse assentada nas características do teatro daquela época, a dramaturga deixava que a sua história de vida, seu posicionamento pessoal e político e os acontecimentos históricos e cotidianos interferissem em seu processo de escrita. Essas são qualidades que identifiquei em sua obra teatral, tendo em vista a outra faceta do seu trabalho como mulher de letras preocupada em fazer política. Os traços jornalísticos e a predisposição para dramatizar tudo o que era convergente com sua atualidade talvez tenham feito De Gouges criar procedimentos próprios de dramaturgia.

Diante do exposto, levanto e reforço um dos meus principais argumentos, que consiste na afirmação de que Olympe de Gouges foi uma das pioneiras do movimento protofeminista, em defesa das mulheres, do anticolonialismo, do abolicionismo e da assistência social; mas não só isso, ela também foi uma das precursoras da categoria Teatro Feminista, especialmente no que se refere à criação dramatúrgica. No entanto, para que essa adjetivação faça sentido, é necessário considerar que a sua produção artística não se separa das suas escolhas pessoais, da condução da sua própria vida, do seu posicionamento político enquanto uma mulher do teatro e das letras.

4.1.1 O teatro e o julgamento público.

No decorrer desta análise, ficará comprovado que a peça inacabada *Salvação da França ou Tirano destronado* carrega características do que poderia ser chamado de teatro protofeminista, e talvez seja o ápice da assinatura estética do teatro de Olympe de Gouges. O processo que resultou na sua publicação também contribui para a percepção de que se trata de um teatro que transcendeu as formas do seu tempo. Essa dramaturgia se tornou pública em 1793, quando foi encontrada durante uma inspeção policial na residência da autora por ocasião da sua prisão, tendo sido incorporada à denúncia, figurando como prova para justificar sua condenação à morte. A existência dessa peça ficou documentada apenas devido a seu julgamento, pois ela sequer foi publicada pela autora. Entretanto, Olivier Blanc afirma que, durante a revista, os policiais não encontraram nada comprometedor e a própria Olympe de Gouges teria mostrado onde estavam seus arquivos com as peças, cartazes, panfletos, cartas e demais textos produzidos por ela. O biógrafo conta:

> O apartamento foi vasculhado e os comissários estavam prestes a sair de mãos vazias quando, segura do seu direito, a Sra. de Gouges informou os comissários de que os seus papéis estavam reunidos no terceiro andar, numa sala que ela utilizava como escritório. Manuscritos, panfletos, correspondência, tudo estava lá: “Cada papel que lhes caía nas mãos”, felicitava-se, “era mais uma prova do meu patriotismo e do meu amor pela mais bela das causas”. Os comissários, a princípio mal-avisados e surpresos por encontrar tudo ao meu favor, não tiveram a coragem de afixar os selos, não puderam deixar de concordar que todos os meus documentos manuscritos e impressos só exalavam patriotismo e republicanismo”. No entanto, foram apreendidos vários documentos (Blanc, 2013, p. 204-205, tradução minha).[3]

Acompanhando a linha de Olivier Blanc, outros autores sustentam que o conteúdo da obra foi distorcido para corroborar os argumentos da acusação. Vale destacar que De Gouges foi a única mulher condenada pelo Tribunal Revolucionário

[3] “*L’appartement fut passé au crible et les commissaires s’apprêtaient à repartir bredouilles lorsque, sûre de son bon droit, Mme de Gouges informa les commissaires que ses papiers étaient rassemblés au troisième étage, dans une pièce qui lui servait de bureau. Manuscrits, brochures, correspondance, tout était là: ‘Chaque papier qui tombait entre leurs mains, se félicitait-elle, était de nouvelles preuves de mon patriotisme et de mon amour pour la plus belle de toutes les causes. Les commissaires, mal prévenus d’abord et surpris de trouver tout à ma décharge, n’eurent point le courage d’apposer les scellés; ils ne purent s’empêcher de convenir dans leur procès-verbal que tous mes papiers manuscrits et imprimés ne respiraient que patriotisme et républicanisme’. Plusieurs documents furent néanmoins saisis*”.

estritamente em razão dos seus escritos, com destaque para essa peça teatral. No artigo *Performing Justice: The Trials of Olympe de Gouges*, Janie Vanpée questiona:

> Por que esse fragmento de uma peça que celebra a queda da monarquia foi escolhido entre todos os seus panfletos políticos e outras peças como a mais forte evidência de sedição? Por que um texto fictício, cuja falta de circulação pública excluiu qualquer possível impacto político, serviria para condenar De Gouges por motivos políticos? De todas as mulheres processadas na Revolução, Olympe de Gouges foi a única condenada especificamente por seus escritos e publicações políticas. Os registros de sua inquisição e julgamento mostram que ela discutiu com as autoridades sobre a interpretação de seus textos políticos, seus panfletos, bem como essa peça em particular, e não sobre o significado de qualquer de suas ações (Vanpée, 1999, p. 49, tradução minha)[4].

O enredo de *Tirano Destronado* gira em torno da conjuração contra o rei Louis XVI por forças populares revolucionárias que buscavam erradicar a monarquia na França. Foi inspirada nos acontecimentos daquele tempo, especialmente no dia 10 de agosto de 1792, como será visto mais adiante. Contudo, na peça, a autora dá maior importância a Marie-Antoinette; quase toda a ação dramática gira em torno da personagem que a representa. Durante o julgamento de Olympe de Gouges, a acusação desaprovou a imagem de poder que a dramaturga construiu para essa personagem histórica. Observo também que, em 1791, ela já havia dedicado a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* à rainha consorte e esse histórico consolidava o argumento da promotoria. Nas palavras de Vanpée:

> Para ele [o promotor] e para o Tribunal, representar a rainha, mesmo ficticiamente, ameaçava ressuscitá-la politicamente ao mesmo tempo em que negava a realidade política do ato radical de sua condenação e execução. Neste momento da Revolução, a rainha era irrepresentável politicamente; ela era igualmente irrepresentável teatralmente (idem, p. 49-50, tradução minha).[5]

A propósito, as falas da personagem que representa Marie-Antoinette foram registradas na sentença de morte de Olympe de Gouges. Conforme discutido no final

---

[4] "*Why should this fragment of a play celebrating the fall of the monarchy have been singled out among all her political pamphlets and other plays as the strongest evidence of sedition? Why should a fictive text, whose lack of public circulation foreclosed any possible political impact, serve to condemn de Gouges on political grounds? Of all the women prosecuted in the Revolution, Olympe de Gouges was the only one condemned specifically for her political writings and publications. The records of her inquisition and trial show that she argued with the authorities about the interpretation of her political texts, her pamphlets as well as this particular play, and not about the significance of any of her actions*".

[5] "*For him and the Tribunal, representing the queen, even fictively, threatened to resurrect her politically while at the same time it denied the political reality of the radical act of her condemnation and execution. At this moment of the Revolution, the queen was unrepresentable politically; she was equally unrepresentable theatrically*".

do segundo capítulo, o Tribunal Revolucionário acusou: “Não pode haver dúvidas sobre as intenções pérfidas dessa mulher criminosa e seus motivos ocultos, quando a observamos em todas as obras”[6] (2021, n.p., tradução minha)[7]. Sobre esses argumentos, em uma nota da tradução de *Tirano destronado*, Clarissa Palmer afirma:

> Os seus acusadores utilizaram deliberadamente as palavras que proferiu para Marie-Antoinette como prova das opiniões políticas da dramaturga. Quando De Gouges afirmou que os discursos que tinha escrito representavam exatamente as ideias da monarca, e não as suas, foi ridicularizada (n.p., s.d., tradução minha)[8].

A arguição foi transcrita na biografia *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*. Como foi visto no segundo capítulo, o Acusador Público do Tribunal Revolucionário, Antoine Fouquier-Tinville, não estava presente no dia do julgamento. Após a leitura da acusação pelo escrivão, uma carta enviada por De Gouges para o então presidente da Convenção Nacional, Hérault de Séchelles[9], foi lida e usada contra ela. Sobre a dramaturgia, o presidente do tribunal, Martial Herman[10], pergunta:

> — “Vós reconheceis-vos como autora de uma obra manuscrita, encontrada entre os vossos papéis, intitulada *Salvação da França ou Tirano destronado*?”
> — “Sim”.
> — Por que é que […] puseste na boca da personagem que, nessa peça, devia representar a mulher Capet, declarações injuriosas e pérfidas contra os mais ardentes defensores dos direitos do povo?
> Ela tinha as palavras certas:
> — “Fiz com que a mulher Capet usasse a linguagem que lhe convinha” (Blanc, 2013, p. 218, tradução minha).[11]

---

[6] “*There can be no mistaking the perfidious intentions of this criminal woman, and her hidden motives, when one observes her in all the works*”.

[7] *The Trial of Olympe de Gouges. Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*. Roy Rosenzweig Center for History and New Media (George Mason University) & American Social History Project (City University of New York), 2021. Disponível em: <The Trial of Olympe de Gouges · LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY: EXPLORING THE FRENCH REVOUTION>.

[8] “*Her accusers deliberately used the words she had given Marie-Antoinette as proof of the playwright's own political views. When de Gouges stated that the speeches she had written accurately depicted the monarch's ideas, rather than her own, she was derided”. Disponível em: <la-france-sauvee.pdf>.*

[9] Marie-Jean Hérault de Séchelles (1759-1794), deputado e membro do Comitê de Salvação Pública.

[10] Martial Joseph Armand Herman (1759–1795), foi um magistrado que presidiu julgamentos importantes como os de Olympe de Gouges, Marie-Antoinette e Georges Danton, entre outros.

[11] *“– ‘Vous reconnaissez-vous l’auteur d’un ouvrage manuscrit, trouvé parmi vos papiers, intitulé La France sauvée ou Le Tyran détrôné?’ – ‘Oui’ – Pourquoi alors, reprit-il, avez-vous mis dans la bouche du personnage qui devait, dans cette pièce, représenter la femme Capet, des déclamations injurieuses et perfides contre les plus ardents défenseurs des droits du peuple? Elle eut le mot juste: – ‘J’ai fait tenir à la femme Capet le langage qui lui convenait’.”*

Não posso afirmar que a dramaturga acreditava que, ao menos no teatro, estaria livre para criar, porque, devido às circunstâncias socioculturais da época, fazer teatro era, para uma mulher, tão perigoso quanto a atuação política. No entanto, Olympe de Gouges dedicou uma década à construção de uma carreira artística, literária, político-filosófica, testando os limites impostos ao seu gênero. Sua produção anterior à Revolução, entre 1785 e 1789, reuniu obras de grande impacto, como a peça *A escravidão dos negros* e a sua *Carta ao povo*. Durante esse período, De Gouges enfrentou reveses no meio teatral: do boicote a acusações de plágio, como a ocorrida em *As bodas de Fígaro*, denunciada pelo próprio Pierre de Beaumarchais. É possível que ela tenha encontrado na política uma aceitação inédita; todavia, a acolhida foi efêmera; logo lembraram-na de que era uma mulher.

Neste capítulo, apresento uma nova dimensão do teatro político de Olympe de Gouges. A peça *Tirano destronado* revela-se um documento histórico preponderante para entender a trama revolucionária e o lado obscuro do Iluminismo, evidenciando a subversão do lugar reservado às mulheres naquela conjuntura político-filosófica.

4.2 Primeira parte: A dramaturga está presente.

O primeiro ato de *Salvação da França, ou Tirano destronado*, tem início com uma cena romântica entre duas personagens secundárias, Madame Élisabeth e Barnave, respectivamente a princesa real, irmã de Louis XVI, e um burguês deputado da Assembleia Nacional. A partir dessa relação proibida, a dramaturga expõe um tipo de conflito de classe predominante em sua obra e, ao mesmo tempo, evidencia um disfarce amoroso e atrativo para uma trama que trata de assuntos inteiramente políticos. Além disso, identifico a existência de um índice autobiográfico, pois remete a uma temática pessoal: um casal impedido de se relacionar por pertencer a castas sociais distintas, em referência à história de seus pais, Anne-Olympe de Mouisset e Jean-Jacques Lefranc de Pompignan.

Olympe de Gouges tece um enredo profundamente ancorado nos acontecimentos de seu tempo, imprimindo um estilo que não apenas tensiona, mas propositadamente confunde ficção e realidade. A primeira cena me despertou um fascínio particular por esse suposto casal, a princesa e o plebeu. A autora instigou minha curiosidade como se estivesse contando uma fofoca; imagino que esse fosse um sentimento compartilhado entre os súditos da época, para quem os detalhes da

vida privada da família real francesa eram indissociáveis dos grandes rumos da nação: até os assuntos mais corriqueiros tinham consequências políticas.

A interação entre essas personagens históricas também foi tratada por Antonia Fraser na biografia *Marie-Antoinette: The Journey*. Isso sugere que o assunto repercutiu amplamente na época. Mas qual versão da história seria verdadeira? No capítulo XXI, a biógrafa conta que Antoine Barnave e Jérôme Pétion foram os emissários enviados para acompanhar a família real na volta a Paris, após a tentativa de fuga em Varennes. Capturados e obrigados a retornar à capital, foram escoltados pelos dois deputados dentro da carruagem, uma presença que representava um ultraje. Fraser sugere que houve uma conversa acalorada entre Madame Élisabeth e Barnave, na qual a princesa tentou convencê-lo das boas intenções do rei. Contudo, o deputado não teria se interessado pela princesa, pois estaria comovido pelo tormento da fascinante rainha. Em suas palavras:

> A princesa também se debruçou sobre a política. "Sois demasiado inteligente, senhor Barnave", disse ela, "para não terdes apreciado o amor do rei pelo povo francês e o seu verdadeiro desejo de o fazer feliz... Quanto a essa liberdade de que gostais em excesso, só considerastes as suas vantagens. Não levastes em conta as desordens que vêm na esteira da liberdade". Era uma defesa vigorosa de uma posição essencialmente conservadora. De um modo geral, Marie-Antoinette deixou a conversa para a cunhada, que estava a sair-se tão bem. Na altura, não se percebeu que foi a rainha em apuros, e não a robusta princesa, que causou uma impressão marcante em Barnave (Fraser, 2001, n.p., tradução minha).[12]

4.2.1 As escolhas políticas, a ambiguidade e a defesa de Marie-Antoinette.

Considero uma escolha política de Olympe de Gouges a sugestão da existência de um romance entre o deputado e a irmã do rei. Logo, tendo a concordar com Fraser quando ela afirma que, de imediato, a opinião pública não teria percebido o interesse de Barnave pela rainha e teria repercutido sua conversa com Madame Élisabeth. Talvez a dramaturga tenha optado por não alimentar os rumores que surgiram posteriormente sobre uma suposta relação amorosa entre Marie-Antoinette e

---

[12] "*The Princess also turned to politics. 'You are too intelligent, Monsieur Barnave,' she said, 'not to have appreciated the love of the King for the French people and his genuine desire to make them happy . . . As for that liberty which you love to excess, you have considered only its advantages. You have not taken into account the disorders that come in liberty's wake.' It was a spirited defence of an essentially conservative position. On the whole Marie Antoinette left the talking to her sister-in-law who was doing so well. It was not realized at the time that it was the Queen-in-distress, not the robust Princess, who made a striking impression on Barnave*".

Barnave, uma vez que a própria De Gouges era vítima de calúnias de cunho político sobre sua vida privada. No capítulo XXII da biografia, Fraser explica que, após passarem dias juntos devido à prisão e ao retorno dos monarcas a Paris, a rainha e o deputado mantiveram-se em constante comunicação.

Semanas após o retorno da família real a Paris, a Assembleia Constituinte decretou o restabelecimento do trono de Louis XVI. No dia seguinte, em 16 de julho, uma maioria de 172 deputados monarquistas constitucionais fundou o Clube dos *Feuillants*. Em 17 de julho, o povo saiu às ruas para assinar uma petição contra a medida, redigida por Jacques Brissot e apoiada pelo Clube dos *Cordeliers*. A tensão culminou no enforcamento de duas pessoas, justificativa usada pelo Prefeito de Paris para ordenar que a Guarda Nacional abrisse fogo contra a multidão no episódio conhecido como Massacre do Campo de Marte (Bocquet; Muller, 2014, p. 417).

Os rumores sobre a suposta relação amorosa entre o influente deputado Antoine Barnave e a rainha começaram a se espalhar. Foi publicada uma peça de teatro pornográfica, de autoria anônima, intitulada *Bordel patriótico, instituído pela rainha dos franceses, para o prazer dos membros da nova legislatura*[13], e no *Journal Intime* o conde Fersen acusou: “Dizem que a rainha está dormindo com Barnave” (Fraser, 2021, n.p., tradução minha). Segundo sua biógrafa, Marie-Antoinette elogiou Barnave em uma carta enviada para o seu irmão e, posteriormente, o conteúdo das suas correspondências tornou-se público. Nas palavras de Antonia Fraser:

> A carta mais importante de Barnave foi escrita em 25 de julho. Nela, ele delineou um futuro novo e mais feliz para Marie-Antoinette, ainda rainha da França, mas uma rainha muito mais amada do que no passado. Ele lhe disse que ela havia entendido mal a natureza da Revolução até então, não percebendo que ela poderia, na verdade, ser útil para sua posição. Era verdade que a rainha havia sido objeto de ressentimento generalizado, mas com sua coragem e caráter ela poderia superar isso. A franqueza com que a rainha sempre expressou suas convicções – convicções hostis aos recentes desenvolvimentos políticos – agora funcionaria a seu favor. Se ela apoiasse abertamente a Constituição, acreditariam que ela era igualmente sincera (idem, n.p., tradução minha).[14]

[13] *Bordel patriotique, institué par la reine des François, pour le plaisir des députés à la nouvelle législature*. Disponível em: Bordel patriotique, institué par la reine des François, pour le plaisir des députés à la nouvelle législature ; Epitre dédicatoire de Sa Majesté à ces nouveaux Licurgues ([Reprod.]) | Gallica.

[14] “*Barnave’s most significant letter was written on 25 July. In this he outlined a new and happier future for Marie Antoinette, still Queen of France but a far more beloved Queen than in the past. He told her that she had misunderstood the nature of the Revolution so far, not realizing that it could actually be helpful to her position. It was true that the Queen had been the object of widespread resentment, but with her courage and character she could overcome this. The candour with which the Queen had always expressed her convictions—convictions hostile to recent political developments—would now work to her advantage. If she openly supported the Constitution, she would be believed to be equally sincere”.*

Por outro lado, o deputado Barnave teria sido um dos responsáveis por convencer Louis XVI a aceitar a constituição e essa mediação foi provavelmente feita por Marie-Antoinette. Uma versão da narrativa afirma que a rainha consorte era uma articuladora política e talvez não só tenha sido influenciada por ele, como também tenha influenciado Antoine Barnave a romper com a ala republicana dos jacobinos pela defesa da monarquia constitucional. Na biografia *Barnave: The Revolutionary Who Lost His Head for Marie-Antoinette*, John Hardman escreve:

> A rainha era a peça fundamental, o "centro da correspondência", nas palavras de Mirabeau, "a parte mais forte do governo", nas palavras de Montmorin; "é somente por meio dela que quero agir sobre o rei, porque sua influência é de longe a mais segura e de longe a mais completa". Se eu conseguir organizar uma máquina de propaganda, seu principal objetivo será repopularizar a rainha", que "até onde posso julgar... renunciou a qualquer ideia de uma contrarrevolução [*Contre-Mouvement*] e, se a constituição puder ser melhorada, não me desespero em reconciliá-la com o que não pode ser mudado" (2023, p. 206, tradução minha).[15]

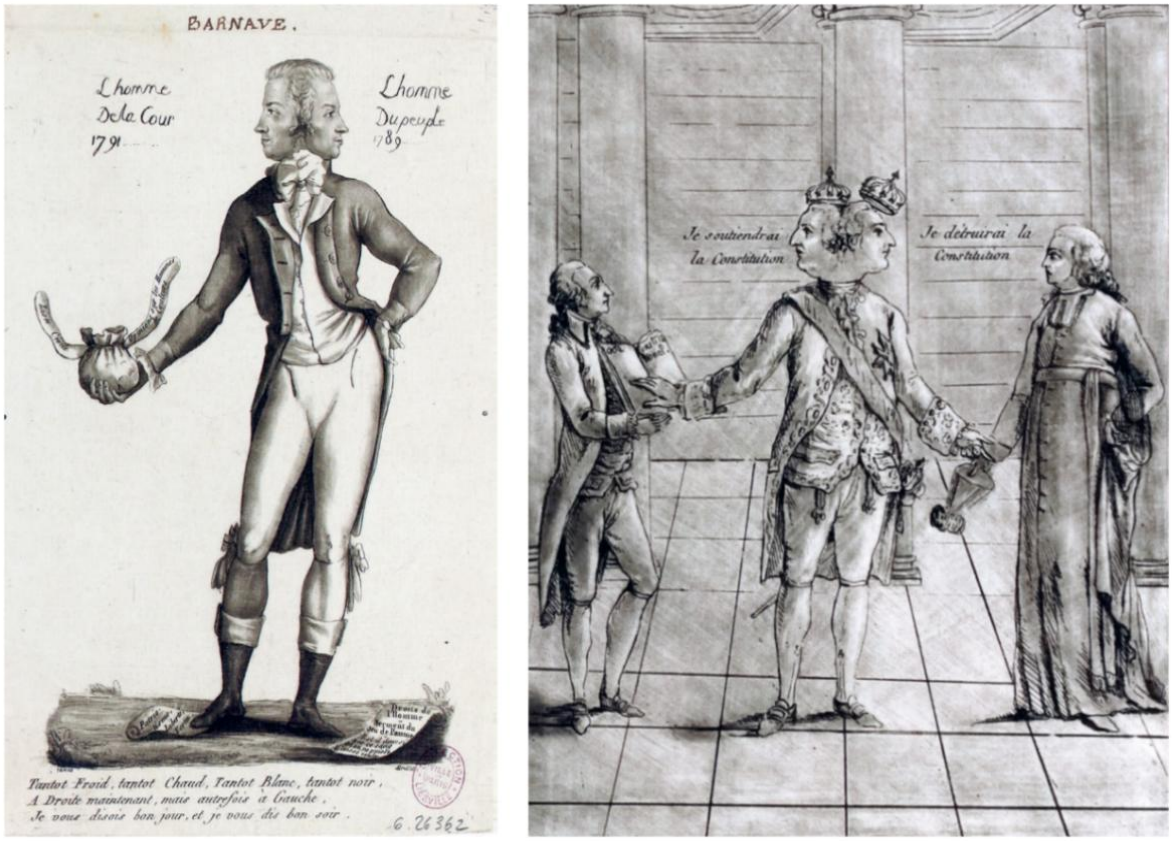
Seu biógrafo afirma que, ironicamente, Barnave não era a favor da criação do Clube dos *Feuillants* a princípio; ele acreditava que, após a Revolução, todos os clubes seriam extintos. No entanto, acabou por assumir a liderança desse que viria a se tornar um partido político. Vale ressaltar que o deputado integrou os Estados Gerais e foi um dos líderes fundadores do Clube Jacobino, fundado em 1789 como Sociedade dos Amigos da Constituição. Inclusive, participou do seu antecessor, o Clube Breton.

Na peça, a dramaturga constrói a imagem de um Barnave fiel aos monarcas e um político influente junto às massas. Todavia, após ele se assumir favorável à monarquia e tomar partido do rei e da rainha, a opinião pública passou a retratá-lo como alguém que tinha “duas caras”, que jogava dos dois lados. Em uma caricatura, o deputado foi desenhado com o rosto duplicado, olhando para a esquerda e para a direita com os dizeres: de um lado, “1789: o homem do povo”; do outro, “1791: o homem da corte”. Hardman defende que Barnave não abandonou o povo para proteger a corte, mas buscava conciliar os interesses de ambos. Analogamente, circulou um desenho ilustrando a dubiedade de Louis XVI frente à Constituinte, com as legendas: “eu apoiarei a constituição” e “eu destruirei a constituição”.

---

[15] The queen was the linchpin, the ‘hub of the correspondence’, in Mirabeau’s words, ‘the strongest part of the government’, in Montmorin’s; ‘it is through her alone that I want to act on the king, because her influence is by far the surest and by far the most complete’. ‘If I manage to organise a propaganda machine, its main objective would be to re-popularise the queen’, who ‘as far as I can judge . . . has renounced any idea of a Counter-Revolution [Contre-Mouvement] and, if the constitution can be improved, I don’t despair of reconciling her to that which cannot be changed’.”

Figura 12 – Montagem: Caricaturas de Barnave e Louis XVI[16].



Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Retomo a análise da primeira cena de *Tirano destronado*, em que De Gouges inicia apresentando o conflito de Barnave. Este personagem não está listado; porém, aparece sendo chamado por Madame Élisabeth logo na primeira fala da peça, na qual ela pergunta – “Barnave, sois vós?” (De Gouges, 1993, p. 333, tradução minha). Ele está dividido entre a sua origem e condição social, um plebeu vindo da alta burguesia, e sua defesa de uma corte que, embora precisasse dele, não o aceitava como um igual. Esse dilema fica impresso na construção do discurso da personagem, quando a dramaturga representa um deputado que faz questão de afirmar que foi o responsável por salvar o trono de Louis XVI. Nas falas citadas a seguir, é possível verificar alusões às passagens históricas, como a revisão da constituição, que ocorreu mais intensamente em agosto de 1791, quando Barnave desempenhou uma importante articulação política em defesa do rei. O deputado lutou para modificar a

[16] *L'Homme du peuple, l'homme de la cour*, de 1791 [Antoine Barnave]; *Le Roi Janus, ou L'Homme à deux visages*, de 1791 ou 1792 [Louis XVI]. Fonte: Gallica/BnF.

designação oficial do monarca destronado, que passaria de “primeiro funcionário” para “representante hereditário” (Hardman, 2023, p. 250, tradução minha). Ele também queria derrubar uma cláusula da constituição que impedia o rei de escolher seus ministros e, caminhando nesse sentido, conseguiu aprovar o direito desses representantes de falarem nas assembleias. Isso talvez possa demonstrar que suas intenções para com a família real eram baseadas em interesse mútuo, pois, aparentemente, ele desejava ser nomeado para o cargo. Contudo, a cena escrita por Olympe de Gouges tem um caráter romântico, visto que é o momento em que a personagem que representa Barnave se declara para Madame Élisabeth. Após a resposta da princesa, confirmando o seu dever e apreço pela tradição que a impedia de se relacionar com um plebeu, ele insiste e diz que não vai desistir do seu amor.

> BARNAVE (relutante) – Por que um preconceito bárbaro, uma lei tirânica, se contraporia à nossa felicidade? Compreendei, senhora, que um representante do povo, um Barnave, é tão digno como os reis que citastes. Difiro deles apenas neste espírito da política, da traição. Eu os imitei para vos conquistar. O que mais eu precisaria para vos merecer?
> MADAME ÉLISABETH – O sangue real!
> BARNAVE - Considerai que eu redimi esse sangue por meio daquele que eu derramei. A América ainda fumega desse sangue que vós me reprovais. Cruel, quando eu, talvez sozinho, conservei o trono do vosso irmão, desaprovastes o meu nascimento? Esquecestes que talvez dependesse apenas de mim para que se abolisse a realeza na França? Como podeis ter esquecido as súplicas do vosso irmão e da rainha aos meus pés, esquecestes mesmo das vossas orações? “Barnave”, dissestes-me com aquela voz doce e celestial, “sede o nosso Deus tutelar, salvai-nos”. Naquele momento eu poderia ter pretendido a vossa mão. Acreditais que hoje sou menos digno? E a revisão da Constituição, não é obra minha? E as constantes agitações na França e na América, não me dão o direito de vos conquistar? (De Gouges, 1993, p. 333, tradução minha).

A dramaturgia *Tirano destronado* é mais um exemplo da ambiguidade de Olympe de Gouges e, para analisar essa construção narrativa, faz-se necessário considerar os textos políticos escritos pela autora em 1792, ano em que a peça está inserida. Entre as suas críticas mais contundentes está, justamente, a tentativa de modificar a constituição sem dar tempo para que esta fosse testada e estabelecida. Além disso, De Gouges sugere haver um complô entre aqueles que rodeavam os monarcas. No segundo panfleto intitulado *O bom senso francês*[17], publicado em abril de 1792, a autora faz várias considerações negativas sobre os ministros, chamando-os de corruptos, tanto aqueles nomeados pela assembleia quanto os anteriores,

[17] *Le Bon sens Français, ou L'Apologie des vrais nobles, dédié aux Jacobins*. A saber, o primeiro panfleto intitulado *O bom senso francês* (*Le Bon Sens Français*) foi publicado em fevereiro de 1792.

nomeados por Louis XVI. Então, a sua posição sobre a atuação de Barnave não fica tão evidente, apesar de que, ao designar esse papel para ele, a dramaturga o joga na jaula dos leões, ou melhor, dos *sans-culottes*. Por outro lado, no panfleto *O espírito francês,* publicado no mesmo ano em que essa peça começou a ser escrita, De Gouges assume uma posição favorável à monarquia constitucional e, assim como Barnave, ela também se afirmava moderada.

Com isso, volto à escolha política feita por Olympe de Gouges quando optou por não expor diretamente os rumores de um suposto relacionamento entre a rainha e o deputado. A cena seguinte é um pequeno solilóquio em que Marie-Antoinette trata de questões que precisam ser observadas. A primeira fala é um lamento pela perigosa situação em que ela e a sua família se encontravam.

> MARIE-ANTOINETTE (cabelo solto, vestido da manhã) – Como a incerteza é terrível! A morte ou a vitória, eis as minhas últimas palavras. A tempestade está formada, a tormenta está sobre a minha cabeça. Não importa, a alternativa a que me vejo reduzida não me dá mais tempo para evitar a explosão. (Ela reflete)... A crise será terrível... (Vagueia) Afastemos toda a piedade do meu peito. Meu marido, meus filhos, afastai-vos de meus olhos para vos salvar. Meus dias estão expostos e para que serve uma vida constantemente ameaçada, de que serve um reinado escravizado pela vulgaridade! (De Gouges, 1993, p. 333, tradução minha).

4.2.2 Entre a heteroautobiografia, a autoinscrição e a crítica.

Ao analisar as personagens inspiradas em personalidades históricas, noto como a dramaturga resolveu expressar as suas emoções, opiniões e posições através delas. Por exemplo, na peça, a rainha se mostra pressionada e culpada. A primeira parte do seu monólogo de abertura faz referência ao desgaste da sua imagem perante a opinião pública. Mas, para além do seu título, qual seria o motivo de esse peso ter recaído sobre os seus ombros? Seu lamento pode revelar o sentimento de sororidade da parte de Olympe de Gouges para com Marie-Antoinette. Na sequência dessa fala, De Gouges aproveita para destinar algumas críticas a Louis XVI, as mesmas que ela assinava em seu nome nos seus textos políticos. A rainha diz:

> E tu, rei temeroso, o mais pusilânime dos homens, vê qual é o fruto dessa covardia a que chamas virtude! Já se fala em suspender o teu poder; em breve serás destronado. O que direi, uma prisão horrível, talvez o cadafalso, será a justa recompensa que merece um rei que não reinou. Mas eu não sou a tua esposa em vão; a filha de Marie-Thérèse não terá subido ao trono da França para dele descer como uma vil escrava. É o crime do mais forte que

> deverá prevalecer neste momento. Atrairei para o meu partido tanto os cidadãos vendidos quanto os crédulos (De Gouges, 1993, p. 333-334, tradução minha).

Se ainda restam dúvidas sobre a atuação de Marie-Antoinette, nessa fala, a autora de *Tirano destronado* expõe uma faceta pouco vista, ou historicamente ignorada, sobre a articulação política conduzida pela rainha da França. Estaria De Gouges se referindo a Barnave quando coloca a personagem dizendo desejar atrair os cidadãos mais vendidos para tomar o seu partido? Outra questão contida nesse fragmento é a lembrança de que Marie-Antoinette era uma estrangeira. Isso também figura no cenário da peça, com a presença imponente dos retratos do Imperador Leopoldo II, arquiduque de Áustria, irmão de Marie-Antoinette, e outro com a imagem da sua mãe, Marie-Thérèse. Uma amostra de como De Gouges não estava apenas aliviando para os monarcas, visto que, àquela altura dos acontecimentos, reativar essa memória poderia alimentar o ódio dos patriotas ultranacionalistas.

Talvez seja a partir desse monólogo que começa a aparecer, mais explicitamente, aquilo que estou chamando de uma construção dramatúrgica heteroautobiográfica. Para explicar esse conceito, aproprio-me das reflexões de Márcio Seligmann-Silva sobre o *livro A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e a invenção da subjetividade*, da historiadora Margareth Rago. Nessa obra, a autora escreve sobre o ativismo de sete mulheres revolucionárias que atuaram no período da ditadura militar no Brasil[18]. No seu prefácio, o já citado autor afirma que Rago escreve uma "*autohetero* narrativa", uma "autoinscrição heterodiegética", ou seja, "uma escrita de si que se dá através da reinscrição da vida de outras mulheres" (Seligmann-Silva apud Rago, 2013, p.17). É através desse entendimento que observo as formas narrativas contidas na peça *Tirano destronado*.

A saber, segundo Gérard Genette[19], existem três tipos de narradores[20]. Apresento o primeiro deles separadamente, por diferir dos outros: "aquela narradora que assume uma posição heterodiegética não é uma personagem da história, apenas conta a história de outra pessoa" (Rodrigues, 2021, p. 60). Nos outros dois tipos, o

---

[18] Maria Amélia de Almeida Telles (Amelinha), Criméia Alice Schmidt de Almeida, Tania Navarro Swain, Norma Telles, Maria Lygia Quartim de Moraes, Ivone Gebera e Gabriela Silva Leite.

[19] Gérard Genette (1930-2018) foi um crítico e teórico literário francês que desenvolveu a narratologia com o livro *Figuras III* e o célebre ensaio *Discurso da Narrativa*, de 1972.

[20] Escrevi sobre isso no capítulo intitulado *A Bárbara: o corpo bandeira em performance*, publicado em *O livro do Motim*, organizado pela Profa. Dra. Luciana Lyra no contexto das atividades do grupo de pesquisa MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (UERJ/CNPq).

narrador participa da história de formas diferentes. Em uma narração homodiegética, a narradora participa da história como uma personagem coadjuvante, mas “quando a pessoa fala de dentro da história, por meio de uma narração autodiegética, conta a história que ela mesma protagoniza” (idem, ibidem).

A dramaturga não é a protagonista da peça e o teatro sequer precisaria de um narrador; na maioria das vezes, o enredo é desenvolvido por meio das falas e ações das personagens, assim como acontece em *Tirano destronado*. No entanto, De Gouges não é somente uma narradora da história; em um sentido amplo, ela também ocupa essa função na peça de uma forma indireta. Digo isso, pois, apesar da estrutura clássica, entendo que essa peça poderia facilmente estar localizada próxima à categoria contemporânea chamada Teatro Documentário ou dramaturgia documental. No livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, Janaina Fontes Leite conta como a ideia de Teatro Documentário foi fundada, partindo do trabalho de Erwin Piscator em 1920, “passando pelo Living Newspaper, nos Estados Unidos, o Teatro Jornal desenvolvido no Brasil por Augusto Boal” (Leite, 2017, p. 35), o Rimini Protokoll na Alemanha, até chegar à proposta de Marcelo Soler com o livro *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Ela escreve:

> Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que fale da realidade – o que acontece por meio de toda obra seja ela de não ficção ou de ficção se tomamos como base o que nos propõe Paul Ricoeur ao dizer que todo enunciado é uma asserção sobre o mundo –, de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento e pacto com a verdade proposto ao público. [...] A ideia do documento é alvo de grande reflexão para iluminar também os processos estéticos que lidam com esse tipo de material: “O documento não está dado. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito e, nesse sentido, constituído como documento, pelo questionamento”. O documento é claramente um indexador que aponta para a relação referencial que essas obras associadas à corrente documental, propõem (idem, p. 35-39).

As próximas cenas podem confirmar a percepção de que se trata de uma peça que apresenta índices autobiográficos, performáticos e indiscutivelmente documentais, uma vez que é baseada em eventos ocorridos em seu tempo. Mais do que isso, foi escrita por uma personagem histórica, ativa, com uma visão privilegiada dos acontecimentos da época. E de repente, a dramaturga desconstruirá a sua forma narrativa; contudo, por enquanto, observo o modo como Olympe de Gouges se autoinscreve no discurso de Marie-Antoinette. A passagem a seguir, recortada da segunda cena, ainda faz parte do solilóquio da rainha:

> Ah, se ao menos pudéssemos ter conquistado os suburbanos. Aquele autor de folhas medíocres tinha-me prometido. Mas... Contar com esse tipo de promessa... Esses fazedores de cartazes e todos aqueles rabiscadores de papéis não valem um Marat ou um Robespierre. Sob a linguagem ilusória do patriotismo, eles derrubam tudo em nome do povo, eles estão aparentemente a serviço da propaganda e nunca os líderes das facções serviram melhor à causa dos reis. Eles conduzem dois partidos rapidamente em direção ao mesmo objetivo. Eu gosto desses homens empreendedores, eles possuem a difícil arte de enganar profundamente os seres humanos fracos (De Gouges, 1993, p. 334, tradução minha).

Qual seria a causa defendida pelos líderes das facções políticas? Certamente, a tirania. Essa é uma crítica que atravessa quase todos os textos assinados por Olympe de Gouges naquele período. Nesse trecho, ela retrata a situação do momento, com aquilo que era uma novidade para a época: a máquina da comunicação, o jornalismo e a propaganda guiando os rumos políticos do país. Sua estratégia provavelmente consiste em associar a imagem e o discurso da rainha à prática dos governantes da Assembleia Nacional, a fim de reverberar uma mensagem que anuncia: todos eles têm o mesmo objetivo, manipular e tiranizar o povo.

A terceira cena começa com a chegada da princesa de Lamballe. Essa personagem histórica é conhecida não só como uma das melhores amigas de Marie-Antoinette, como também por ter sido martirizada pelas mãos do povo durante um ato que marca o início do período de Terror da Revolução Francesa, em setembro de 1792[21]. Não pretendo adiantar a cronologia dos acontecimentos, mas para analisar essa peça, é imprescindível entender a relação entre as personagens. Lamballe se tornou amiga da rainha logo quando chegou a Versalhes em 1770; uma amizade que era apreciada pelo embaixador da Áustria na França que, em 1774, escreveu uma carta para Marie-Thérèse comentando: “Ela combina muita gentileza e simpatia com um caráter muito honesto, longe de intrigas e de qualquer inconveniência. A rainha tem uma verdadeira amizade por essa jovem princesa há bastante tempo, e sua escolha é excelente” (Mercy-Argenteau apud Grant, 2019, p. 31, tradução minha)[22].

No livro *Female Portraiture and Patronage in Marie-Antoinette’s Court: The Princesse de Lamballe*, a autora Sarah Grant conta uma curiosidade muito interessante que se constitui como uma imagem estética sobre os fortes laços de

---

[21] “Entre 2 e 5 de setembro: a população parisiense massacra os detentos das prisões da capital. Contam-se 1300 mortos” (Bocquet; Muller, 2016, p.420).

[22] “[...] *Elle joint à beaucoup de douceur et d’agrément un caractère fort honnête, éloigné de l’intrigue et de tout inconvénient. La reine a conçu depuis assez longtemps une vraie amitié pour cette jeune princesse, et ce choix est excellent*”.

amizade entre a princesa e a rainha. Após passar uma temporada longe de Versalhes, em 1775, Lamballe volta de viagem e descobre que Marie-Antoinette desenhara o retrato dela em um dos espelhos do palácio, para que, ao se olhar, a rainha pudesse ver o próprio reflexo ao lado da figura da amiga ausente. Grant reflete:

> A escolha do suporte de Marie-Antoinette foi altamente simbólica; ela não escolheu papel, tela ou painel, mas um espelho: o próprio emblema de Versalhes e uma metáfora singularmente adequada para a rainha mais atentamente examinada em toda a história francesa. É claro que também há conotações óbvias de narcisismo e superficialidade, mas a história é convincente porque une de forma vívida dois dos temas que mais preocupavam Marie-Antoinette e seu círculo: retratos e amizade feminina. Aqui, os laços de amizade foram literalmente expressos por meio da criação pungente de um retrato efêmero, que só ganhava vida quando visto ao lado de seu pingente de carne e osso (Grant, 2019, p. 01, tradução minha)[23].

4.2.3 A autorrepresentação, o cortejo das mulheres e a correspondência com a princesa de Lamballe.

A princesa de Lamballe traz notícias sobre as articulações militares que visavam garantir a proteção da família real, uma estratégia desenhada para conter possíveis insurreições ou a adesão da Guarda Nacional à causa revolucionária. Contudo, Olympe de Gouges soluciona a cena de uma forma inusitada, na medida em que a própria dramaturga se transforma em personagem. Ela começa enviando uma correspondência à rainha, na qual alerta sobre um plano iminente. Desse modo, a autora passa de uma "autoinscrição" através da fala de outrem (como no solilóquio da monarca) para a autorrepresentação plena, estabelecendo uma comunicação direta com Marie-Antoinette, as princesas e o público.

> A RAINHA (pegando a carta e apoiando a mão no coração) – Deixe-me ver... (Ela lê) Senhora, finalmente chegou a hora de Vossas Majestades saírem desta situação angustiante em que vos encontrais nos últimos quatro anos. Todos os exércitos foram informados desse caso que está sendo preparado para acontecer entre os dias nove e dez (esta noite)... (Ela continua)... Os habitantes das cidades fronteiriças e das principais cidades do interior do reino aspiram abrir as suas portas aos estrangeiros a qualquer momento. Com os Jacobinos derrotados, somos os senhores da nação. Hoje, à meia-

[23] "*Marie-Antoinette's choice of support was highly symbolic; she chose not paper, canvas or panel, but a looking glass: the very emblem of Versailles and a singularly apt metaphor for the most closely scrutinised queen in all French history. There are of course obvious connotations of narcissism and superficiality as well, but the story is compelling because it vividly unites two of the themes that most preoccupied Marie-Antoinette and her circle: portraiture and female friendship. Here, the bonds of friendship were quite literally expressed through the poignant creation of an ephemeral portrait, one that came to life only when viewed alongside its flesh and blood pendant*".

> noite, Marat e Robespierre incitarão as suas facções, os suburbanos se levantarão e descerão armados para o palácio. O ponto de convergência dos monarquistas está formado, os números são formidáveis, conta-se com pelo menos cinquenta mil homens bem armados, equipados com munições para fuzilar todos os jacobinos do universo. Senhora, deveis prevenir a rainha, é preciso dizer-lhe para aterrorizar o rei, para que ele convoque o Prefeito de Paris para comparecer no palácio às dez horas. O alarme soará à meia-noite. Eu organizei toda a força pública para esta noite, o sangue vai escorrer. Amanhã, os rebeldes e os filósofos não existirão mais. Não assinarei a minha carta, conheceis-me. (Fim da carta)... Enfim, posso respirar! Pela primeira vez desde essa odiosa Revolução... Continuemos, precisamos renovar a nossa coragem (De Gouges, 1993, p. 334, tradução minha).

Talvez essa carta fictícia tenha motivado sua condenação à morte, visto que sugere a existência de um complô entre a dramaturga e a realeza, além de propor o uso da violência contra os jacobinos. Prova disso é que a peça *Tirano destronado* consta como documento incriminatório nos autos do julgamento público de Olympe de Gouges. Ademais, o contexto dessa cena é friccional, pois, embora o assunto não tenha sido o mesmo, essa interação provavelmente ocorreu. Os indícios começam pela correspondência enviada para Lamballe, que, em dezembro de 1792, foi impressa em uma pequena coletânea de textos intitulada *Correspondência à corte: Relatório moral e última palavra aos meus queridos amigos*[24]*.* A autora fez essa publicação para se defender de diversas denúncias, dentre elas a de que tivesse alguma relação de amizade com a princesa, que a essa altura dos acontecimentos já tinha sido massacrada pelas mãos do povo. Entretanto, em uma nota, De Gouges afirma que não recebeu uma resposta à carta, embora indique que outra correspondência teria sido enviada anteriormente. Sua publicação é uma tentativa de se desvincular e se justifica em razão da possível incriminação por complô e do medo de também se tornar alvo de ataques. Ela comenta:

> Não recebi resposta a essa carta, mas fiquei sabendo que ela havia sido objeto de uma conversa terrível a meu respeito. Acrescentarei que, no primeiro momento de meu ressentimento, desejei publicá-la no jornal *Quatre-vingt-trois Départements* e no *Thermomètre du Jour*. Não sei o que impediu esses dois jornalistas patriotas, agora membros da convenção, de inseri-lo na época. Teria sido esquecimento da parte deles? Foi indiferença à minha natureza cívica? (De Gouges, 2017, p.153, tradução minha)[25].

---

[24] *Correspondance de la cour. Compte moral rendu et dernier mot à mes chers amis*.

[25] "*Je ne reçus point de réponse à cette lettre mais j'ai su qu'elle avait été le sujet d'une conversation affreuse sur mon compte. J'ajouterai que, dans mon premier mouvement de ressentiment, j'avais voulu la publier dans Le Journal des Quatre-vingt-trois départements et du Thermomètre du jour. Je ne sais quel motif peut avoir empêché ces deux journalistes patriotes, aujourd'hui membres de la Convention, de les insérer dans le temps. Est-ce l'oubli de leur part? Est-ce indifférence pour mon civisme?*".

Essas correspondências datam do período de preparativos para a Festa da Lei, ocorrida em 3 de junho de 1792 em homenagem a Jacques-Guillaume Simonneau. O então Prefeito de Étampes fora morto “em circunstâncias confusas, após uma revolta na cidade causada por protestos contra o aumento do custo dos produtos de primeira necessidade” (Palmer, s.d., p. 1, tradução minha)[26]. Na ocasião, Olympe de Gouges assumiu uma função política ao encarregar-se da organização do cortejo das mulheres. Em uma nota à sua tradução de *O espírito francês* para o inglês, Clarissa Palmer afirma que a dramaturga foi a responsável por apresentar essa proposta à Assembleia Nacional com o intuito de “sublinhar a importância das mulheres na vida pública”, mas esse assunto dividiu opiniões e “alguns comentadores são favoráveis, outros (geralmente os mais revolucionários) opõem-se violentamente à participação das mulheres em tais atividades” (Idem, n.p., tradução minha)[27]. No referido panfleto, De Gouges faz menção a Simonneau como uma vítima do jornalismo tendencioso. Diante das lacunas sobre o evento, é possível interpretar as palavras da autora como uma denúncia de que o nome dele foi vinculado a notícias falsas e manipulação da opinião pública, fatores que teriam precipitado o seu violento assassinato.

Para viabilizar a realização do cortejo, a idealizadora do evento buscou o apoio financeiro de Marie-Antoinette através do duque de Brissac[28], a quem a primeira correspondência foi entregue. Posteriormente, ele a encaminhou à superintendente da rainha, princesa de Lamballe, e ao administrador das finanças da casa real, La Porte[29], outro personagem que aparece no decorrer da peça, identificado como intendente da Lista Civil. Portanto, a interação entre elas teria acontecido entre março e junho de 1792, meses antes da publicação da brochura *Correspondência à corte*.

O biógrafo Olivier Blanc afirma que, na ocasião, houve um encontro presencial entre Olympe de Gouges e a princesa de Lamballe, pois, em um primeiro momento, esta se recusou a transmitir a solicitação à rainha. De Gouges, então, teria ido ao Palácio das Tulherias para convencê-la, obtendo êxito. Essa situação inspirou a

---

[26] “*He was murdered on 3 March 1792 in confusing circumstances after an uprising in the town caused by grievances against the rising cost of staple goods*”. Disponível em: <lettres-a-la-reine-aux-generaux.pdf>.

[27] “*Olympe de Gouges organised a female procession within the cortege to highlight the importance of women in public life, some commentators were in favour, others (generally the most revolutionary) were violently against women participating in such activities*”. Disponível em: < l'esprit-francais.pdf >.

[28] Louis Hercule Timoléon de Cossé (1734–1792), duque de Brissac, foi um militar monarquista que se tornou Comandante da Guarda Constitucional, criada em 1791 para proteger Louis XVI.

[29] Arnaud de La Porte (1737–1792) foi ministro da Casa Real ou Intendente da Lista Civil de Louis XVI durante a Revolução Francesa.

dramaturga a escrever *Tirano destronado* e, no decorrer da análise das cenas, a fricção vai ficando cada vez mais evidente. Segundo o autor:

> A Sra. de Gouges deslocou-se às Tulherias para persuadir a mulher "apaixonada pelas vãs prerrogativas a que chamava o seu posto", dirige-se-lhe de forma premonitória: "Os tiranos, senhora, mais cedo ou mais tarde arrastam os seus cúmplices para o precipício". A princesa acaba por ceder a Marie-Antoinette, que dá instruções a Laporte, intendente da Lista Civil, para retirar 1200 francos da tesouraria real e entregá-los aos responsáveis pela festa. No entanto, intrigada com essa senhora, a rainha pede informações sobre ela. Foi enviado um investigador à sua casa: "Ele fez cem perguntas ao porteiro", diz ela, "por exemplo, se eu tinha vários filhos, se era rica, quem vinha a minha casa [...]. Tratava-se apenas de uma pensão e de um lugar junto da antiga rainha. “Nem uma coisa, nem outra são para mim", eu disse [...]. Esse emissário teve a amabilidade de concordar comigo que não me tinham feito a injustiça de me considerarem capaz de me corromper”. Ao contrário de alguns dos grandes nomes da época, como Mirabeau, Barnave ou Danton, ela desprezou as investidas, que visavam claramente ligá-la secretamente à causa da monarquia (Blanc, 2013, p. 163, tradução minha).[30]

Na sequência da leitura da carta enviada pela própria Olympe de Gouges para ser lida em cena, o diálogo entre Marie-Antoinette e a princesa de Lamballe continua. A informação de que, mesmo com a iminência do ataque, haveria um exército à disposição para enfrentar os revolucionários, dá esperanças à personagem que representa a rainha. Através das palavras da dramaturga, Marie-Antoinette fala: “Que eles regressem aos seus deveres, isso é tudo o que eu exijo. O que é que me importa o seu amor frívolo e a sua devoção caprichosa? O povo é feito para os ferros; os reis, para os prazeres do mundo” (De Gouges, 1993, p. 334, tradução minha). Essa construção sugere que De Gouges não estava compondo uma imagem positiva da monarca, mas sim uma personagem ambígua. A rainha acrescenta:

> Entretanto, não vos escondereis as minhas preocupações, os reis são como o povo; muitas vezes são brinquedos que o destino tem prazer em perseguir. Receio, com justa razão, que a sorte esteja entediada. Eu não me iludo. Conheço os meus direitos, eles são tão extensos quanto os erros dos homens. É propagando-os que os tronos se fortalecem. A educação abala-

[30] *“Mme de Gouges se rendit aux Tuileries pour convaincre cette femme ‘entichée des vaines prérogatives qu’elle appelle son rang’ l’interpellant de façon prémonitoire: ‘Les tyrans, Madame, entraînent tôt ou tard dans le précipice leurs complices’. La princesse finit par s’en remettre à Marie-Antoinette qui chargea l’intendant de la Liste civile, Laporte, de prélever 1 200 livres sur la cassette royale pour les remettre aux responsables de la fête. Mais, intriguée par cette dame, la reine demanda qu’on la renseignât à son sujet. Un enquêteur fut dépêché à son domicile: ‘Il fit cent questions à la portière, apprit-elle, par exemple si j’avais plusieurs enfants, si j’étais riche, quelles étaient les personnes qui venaient chez moi [...]. Il ne s’agissait que d’une pension et une place chez la ci-devant reine. Ni l’un ni l’autre ne sont faits pour moi, dis-je [...]. Cet émissaire eut la bonhomie de convenir avec moi qu’on ne m’avait pas fait l’injure de me croire capable de me corrompre’. Contrairement à quelques grands noms de l’époque tels que Mirabeau, Barnave ou Danton, elle dédaigna ces avances qui, à l’évidence, visaient à l’attacher secrètement à la cause de la monarchie*”.

> os, a filosofia destrói-os, preocupo-me com toda essa doutrina sedutora (idem, ibidem).

Pela ótica de Olympe de Gouges, o discurso da rainha representa a posição dos tiranos; por isso, a personagem se mostra contra a educação e a filosofia, duas das bandeiras da autora. Isso evidencia o caráter crítico e, sobretudo, estratégico da sua construção narrativa em relação aos monarcas, mesmo que em alguns momentos ela escolha humanizá-los. Ainda na sequência da terceira cena, Marie-Antoinette anuncia a chegada da princesa de Tarente[31]. Esse momento é mais um exemplo da autoinscrição nas falas da personagem, pois, ao ser elogiada por Lamballe, a rainha retruca à parte: “Se eu fosse julgar pelo ar forçado dos meus cortesãos, não me restaria mais nada a desejar” (De Gouges, 1993, p. 335, tradução minha).

Na cena subsequente, a princesa de Tarente chega desenhando um cenário favorável para a rainha. Ela afirma que o povo está com medo e teme o poder abusivo dos facciosos. A personagem fala: “A propaganda dos jacobinos comanda com despotismo, espalhando o terror e a discórdia” (idem, ibidem). Esse era, precisamente, o discurso de Olympe de Gouges, então aproveito o mote trazido pela autora e pergunto: ela estaria fazendo propaganda política com o seu teatro? Em que medida *Tirano destronado* poderia ser rotulada como uma peça panfletária? Continuarei tentando responder a essas questões no decorrer desta análise.

A dramaturga não para de emprestar a sua opinião às personagens. Por meio da princesa de Tarente, ela dá a entender que a truculência e a tirania desses políticos poderiam ser convertidas em algo positivo para os monarcas, colocando-os em uma situação favorável em relação ao péssimo exemplo, violento e arbitrário, dos líderes jacobinos. Em contraposição a eles, está um rei que, na visão da autora, foi o mais brando que a França já teve. Sua opinião sobre Louis XVI ficou expressa em vários textos, e nem sempre é positiva, mas, na ocasião em que se ofereceu para defendê-lo diante do Tribunal Revolucionário[32], De Gouges afirma: “Sem a perversidade de sua corte, ele poderia ter sido um rei virtuoso. Basta lembrar que [...] ele era o único de nossos tiranos que não recebia cortesãs e cujas maneiras eram imaculadas” (2010, p. 145, tradução minha). O diálogo entre a rainha e as princesas continua, e Marie-

[31] Louise-Emmanuelle de Châtillon (1763–1814) nasceu em Paris e se casou com o Príncipe de Tarente em 1781, tornando-se dama de companhia de Marie-Antoinette. Escreveu suas memórias, publicadas postumamente com o título *Souvenirs de la Princesse de Tarente: 1789-1792* (Tarente, 1897).
[32] No cartaz, *Olympe de Gouges defensora oficial de Louis Capet*, publicado em 1792.

Antoinette diz que, ao tomar consciência do terror anunciado pelos jacobinos, o povo poderia se dar conta do perigo que seria acabar com a monarquia para encarar um novo regime, até então desconhecido.

> A RAINHA – Eu sei disso: mas não sabeis também que nesta sociedade perversa encontram-se filósofos orgulhosos e rigorosos, cidadãos insolentes que menosprezam os reis e tendem para a república? Se eles vencerem, não haverá mais monarquia, não haverá mais esperança.
> A PRINCESA DE TARENTE (interrompendo-a) – Eles serão os primeiros a serem assassinados. Nessa seita existem vários partidos. Os bandidos dominam os filósofos. Esses que eles chamam de bons cidadãos não têm entre si nenhum ponto de convergência.
> A RAINHA – Isso ainda pode formar-se no meio de uma tempestade. Tenho tudo a temer, conheço os desafios dos reis.
> A PRINCESA DE LAMBALLE – Temeríeis o destino dos Tarquins?
> A RAINHA – Sim, porque deve ser dito. Eles são suficientemente grandes para nos perseguir. Que vergonha!
> A PRINCESA DE TARENTE – Oh! Não creiais que sejam tão generosos, se os bandidos vencerem o rei estará acabado, ele morrerá no cadafalso como Charles I (De Gouges, 1993, p. 335, tradução minha).

Não é a primeira vez que Olympe de Gouges recorre ao passado para uma leitura sobre seu tempo. A autora traz referências análogas em seu texto *Prognósticos sobre Maximilien Robespierre*, de 1792, no qual os Tarquínios (últimos reis de Roma) e Charles I (executado durante a instalação da República de Cromwell na Inglaterra do século XVII) servem de base para sua análise. Assim, a dramaturga antevia os eventos dos meses seguintes: o julgamento, a condenação e a execução do rei.

A obra não foi publicada pela dramaturga, mas encontrada no seu escritório na ocasião da sua prisão, em julho de 1793. Por esse motivo, não é possível determinar com exatidão a data de composição, embora tenha ocorrido, certamente, após o dia 10 de agosto de 1792. Segundo Olivier Blanc, ela teria sido previamente intitulada como *La journée du 10*. No entanto, pergunto-me se os dois atos inacabados de *Salvação da França ou Tirano destronado* foram redigidos antes ou depois do já citado evento conhecido como Massacres de setembro de 1792, quando a princesa de Lamballe foi degolada e exposta em praça pública. Outra questão intrigante é a dramaturgia ter ficado incompleta, o que representa uma exceção à regra, dado que De Gouges tinha um processo criativo célere. Por que ela interrompeu a produção?

Figura 13 – Montagem: *A morte da princesa de Lamballe*, de Leon Maxime Faivre.[33]

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Ainda na quarta cena do primeiro ato, a personagem que personifica a rainha reflete sobre a possibilidade de enviar seus filhos à Áustria, com a intenção de salvá-los. Tal medida alinhava-se ao posicionamento de Olympe de Gouges, que contestava a execução dos herdeiros do trono sob o argumento de que estes eram crianças, portanto, inocentes. Contudo, a história conta que eles não foram guilhotinados. Dos quatro filhos do casal real, dois morreram por problemas de saúde antes da Revolução. Apenas a filha mais velha de Marie-Antoinette e Louis XVI sobreviveu. Seu nome era Marie-Thérèse Charlotte de France[34], conhecida como *Madame Royale*, assim como a personagem que a representa na peça. Talvez por ser uma mulher, aparentemente ela não simbolizava uma ideia de perpetuação do poder da monarquia. Marie-Thérèse ficou presa por alguns anos, mas viveu até 1851, completando 72 anos. Após a morte dos pais, o herdeiro do trono, Louis XVII[35], morreu em 8 de junho de 1795, aos 10 anos, em decorrência de problemas de saúde.

[33] *Mort de la princesse de Lamballe*. Fonte: L'Histoire par l'Image (Faivre, 1908).
[34] Marie-Thérèse Charlotte de France (1778–1851) filha primogênita de Louis XVI e Marie-Antoinette.
[35] Louis-Charles de France (1785–1795), o último delfim, segundo filho de Louis XVI e Marie-Antoinette.

> A RAINHA – Ah! Se pelo menos eu pudesse livrar a cabeça dos meus filhos! Se antes da minha morte e do seu infeliz pai, eu pudesse confiá-los a mãos fiéis que os conduzisse ao seio da minha família. Os Tarquins não deixaram herdeiros. Os filhos de Charles I agitaram a Inglaterra durante séculos. O que é que estou dizendo? Eles propagaram o amor pela monarquia, cada um defendia o seu rei e até esses republicanos, os Robespierres, os Marats sentem a necessidade do poder absoluto. O trono ou o cadafalso, eis a esperança dos ambiciosos.
> A PRINCESA DE LAMBALLE – Por que nutrir-se desse pressentimento sinistro? Tudo vos garante um retrocesso de mentalidade. Observai-vos ainda que até os partidários da Revolução abandonaram os seus partidos e que todos esses assumiram a defesa da monarquia.
> A RAINHA – Estais a falar sobre a Constituição, é isso que chamais de amor à monarquia?
> A PRINCESA DE TARENTE – A rainha tem razão. Esses homens são mais temíveis do que os facciosos! Da Constituição à República é apenas um passo. (Para a princesa de Lamballe) Não tivestes esta triste experiência por vós mesma? Vistes esta mulher que através de seus escritos persegue os facciosos, os reis e com uma coragem estoica enfrenta todos os punhais. Ouvistes as palavras audaciosas de um republicano? Todos os verdadeiros constitucionalistas são iguais, querem um poder executivo, mas querem um poder arbitrário, ainda que submetidos à lei e à soberania da nação.
> A RAINHA – A respeito dessa mulher... Não é possível vinculá-la a nós? Eu vos encarreguei de descobrir...
> A PRINCESA DE LAMBALLE (interrompendo-a) – O que podeis esperar de uma mulher confusa, com uma cabeça exaltada, que não escuta os conselhos de ninguém, que diz tudo, que imprime tudo e com quem não se pode contar de forma alguma? (De Gouges, 1993, p. 335, tradução minha).

Observo que a dramaturga faz as personagens emitirem opiniões sobre ela mesma. Entre essas mulheres, apenas a princesa de Tarente sobreviveu à Revolução; na cena, essa personagem define a autora como uma republicana constitucionalista. Isso indica que De Gouges tinha consciência de que seu posicionamento era interpretado conforme o espectro ideológico de quem falava. Mais do que isso, talvez essa tenha sido, justamente, a sua estratégia política e de comunicação. Para os jacobinos e demais republicanos, Olympe de Gouges era uma monarquista; já para os nobres da corte, era vista de outra forma. Ou seja, ela não pertencia a nenhum dos lados. O que mais chama atenção é a fala da princesa de Lamballe, que reforça o argumento de que De Gouges evitava a associação entre suas imagens, como se fossem aliadas.

No entanto, a resposta da personagem Marie-Antoinette levanta dúvidas sobre o objetivo da dramaturga, uma ambiguidade intrínseca à obra de Olympe de Gouges. Ao citar o cartaz *Pacto nacional* na fala da rainha, ela faz referência e, em certo grau, debocha das críticas que recebeu na ocasião da publicação desse documento, ocorrida em julho de 1792. Como discutido no segundo capítulo, devido a esse escrito,

os jacobinos e girondinos se uniram para acusá-la de defender os monarcas. Tal menção aparece como um demarcador de tempo, já que não se sabe ao certo quando a peça *Tirano destronado* foi escrita.

> A RAINHA (reflexiva) – Oh! Eu não odeio... Esses espíritos servem-nos melhor do que vós pensais. Vede como o seu *Pacto Nacional* concorda significativamente conosco, produz reconciliação, e se essa reconciliação se mantivesse por apenas quinze dias, teria sido o fim dos jacobinos e desses pretensos filósofos. Esses espíritos benignos, acreditai em mim, servem melhor à causa dos reis do que a coisa pública que eles acreditam defender. Eu não sei... Mas gostaria de ver essa mulher (De Gouges, 1993, p. 335, tradução minha).

Conforme o estilo francês de entradas e saídas, a quarta cena acaba e a próxima se inicia quando um criado chega trazendo notícias de uma mulher desconhecida que solicita ser recebida pela rainha. Ele diz: “Uma mulher que não tem o tom nem a linguagem de uma facciosa demanda falar convosco. Ela garante que é por vossos próprios interesses que deseja falar-vos. Seu discurso é repleto de sabedoria. Ela atrai a atenção dos ouvintes [...]” (idem, p. 335-336, tradução minha). Essa mulher é precisamente Olympe de Gouges, que, não satisfeita em se autoinscrever nas falas das personagens e enviar uma carta para ser lida por Marie-Antoinette, também quis ser representada em cena. Observo, ainda, como a dramaturga construiu a sua própria imagem: antes, nas palavras da princesa de Lamballe, ela se descreve como uma mulher confusa, mas, nesse momento, se apresenta como uma mulher sábia e eloquente. Nesse sentido, considero que tanto as características negativas quanto as positivas fazem justiça à sua jornada. Entendo, portanto, que a autora trabalhou com algumas versões da realidade.

Posto isso, a cena a seguir possivelmente foi inspirada no encontro da dramaturga com a princesa de Lamballe, assim como a curiosidade da rainha para conhecê-la pode refletir a ocasião em que Olympe de Gouges foi investigada a pedido de Marie-Antoinette. Todavia, existem passagens da peça nas quais os índices de realidade e ficção não podem ser distinguidos. Pergunto-me, por exemplo, se a solução encontrada pela dramaturga para essa cena estaria realmente fundamentada na situação vivenciada por ela. O biógrafo Olivier Blanc pontua que:

> Esse episódio e as suas conversas "palavra por palavra" com a princesa de Lamballe inspiraram-na a escrever uma peça de teatro, infelizmente inacabada, cujo manuscrito, intitulado La France Sauvée ou Le Tyran Détrôné, descoberta nos seus papéis, foi utilizada contra ela no Tribunal Revolucionário. Um verdadeiro paradoxo quando ela denunciava

> conspirações e complôs na véspera do dia 10 de agosto de 1792. Foi mesmo acusada de ter feito a rainha dizer coisas que Marie-Antoinette deve ter dito nas Tuileries (Blanc, 2013, p. 163, tradução minha).[36]

Ao saber da presença dessa mulher misteriosa no palácio, a rainha pede conselhos às princesas, as quais a advertem sobre a série de protocolos que Marie-Antoinette deveria seguir, chegando à conclusão de que ela não poderia receber uma plebeia. Mas, para saciar a curiosidade das nobres, que ansiavam por informações sobre os próximos passos da Revolução, Lamballe se oferece para fazer uma entrevista enquanto as demais estariam escondidas escutando a conversa. Será que De Gouges desconfiava que a rainha estava escutando durante a sua visita ao Palácio das Tulherias, ou esse é apenas um recurso cênico utilizado por ela? Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, a dramaturga já tinha utilizado essa solução cênica na peça *A necessidade do divórcio*, escrita em 1790.

Na transição das cenas, a princesa fica sozinha e profere um discurso em que cita o Prefeito de Étampes, aquele que foi assassinado e homenageado com a Festa da Lei, evento que gerou o contato entre ela e a dramaturga. Entretanto, não encontrei evidências de que esse jantar tenha acontecido, muito menos de que De Gouges tenha sido apresentada à princesa de Lamballe em um evento social dessa natureza. Esses detalhes podem evidenciar o caráter friccional da obra.

> A PRINCESA DE LAMBALLE (sozinha) – Eu não me engano, esta é a mesma mulher que se apresentou na minha casa para a festa do Prefeito de Étampes. Espero que a rainha seja punida por sua curiosidade. Os princípios dela estão tão afastados das suas máximas!... (Olhando para o gabinete) Mas vós o quisestes, ficareis satisfeita (De Gouges, 1993, p. 336, tradução minha).

Antes da aparição de Olympe de Gouges, cria-se um suspense: quem seria a mulher audaciosa que ousa dizer o que outros silenciam? Ausente na lista das personagens, sua inserção causa surpresa. Com a chegada de Olympe em cena, inicia-se uma troca de farpas e ameaças por parte da realeza, que não admite a atitude daquela mulher que desprezava os códigos e a etiqueta, quebrando os protocolos e, além disso, questionando a necessidade deles. A autora já havia sinalizado sua

---

[36] "*Cet épisode et ses conversations 'mot pour mot' avec la princesse de Lamballe lui inspirèrent une pièce de théâtre, malheureusement inachevée, dont le manuscrit, intitulé La France sauvée ou Le Tyran détrôné, découvert dans ses papiers, fut utilisé contre elle au Tribunal révolutionnaire. Un vrai paradoxe alors qu'elle y dénonçait les conspirations et les complots à la veille du 10 août 1792. On alla jusqu'à lui reprocher d'avoir fait tenir à la reine des propos que, en effet, Marie-Antoinette avait dû tenir aux Tuileries*".

oposição à distância entre a nobreza e o povo, criticando a influência dos cortesãos sobre os monarcas e culpando os bajuladores pela queda do rei. Ao dedicar a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* a Marie-Antoinette, em setembro de 1791, ela afirma: “Madame, pouco afeita à linguagem dos reis, não empregarei a adulação das cortesãs para fazer-vos homenagem com esta produção. Meu objetivo, Madame, é falar-vos francamente” (De Gouges, 2020, p. 31). Talvez a dramaturga tenha reproduzido aquilo que vivenciou, assim como ela admite no trecho a seguir:

> A PRINCESA (à parte) – É ela mesma, aquela mulher audaciosa. Vamos humilhar o seu orgulho: sentemo-nos.
> OLYMPE (surpresa, aproxima-se desdenhosamente da princesa, examinando-a com um ar de pena, elevando os ombros e sorrindo) – Sentar-me-ei (ela apanha uma cadeira e se senta apoiando o cotovelo no pianoforte).
> A PRINCESA DE LAMBALLE (levantando-se com raiva) – Que audácia! (Para Olympe) Esquecei-vos de que estais nos aposentos da rainha e que esta falta de respeito vos pode custar caro?
> OLYMPE (gargalha e permanece sentada) – Que grande aventura, eu não a trocaria por um império, vai render-me uma cena cômica que correrá por toda Paris. (De Gouges, 1993, p. 336, tradução minha).

A metalinguagem perpassa a obra, como um lembrete de que a dramaturga está em cena, não só como uma personagem, mas como aquela que define os rumos do drama. Isso levanta questões sobre o impacto das microações de Olympe de Gouges: como foram sentidas na época, como ressurgem agora e como operarão no futuro? Não é a primeira vez que o metateatro aparece em sua obra, nem a primeira personagem homônima que esta cria. Contudo, é a primeira vez que entra em cena como si mesma, dramatizando um possível diálogo histórico. Enquanto a princesa de Lamballe sustenta a presunção da nobreza, a dramaturga prossegue:

> OLYMPE DE GOUGES – [...] confesso francamente que, mesmo com o coração apertado diante das calamidades públicas decorrentes das insaciáveis depravações que a corte acumulou por tanto tempo, não pensei que fosse rir-me tanto com uma das suas heroínas. A sério, senhora, vós estais recriminando-me por sentar-me enquanto me destes o exemplo? [...] Fantasia vã, o título e o nascimento não deveriam dar-vos, em qualquer tempo, o direito de ofender alguém impunemente. Grande Deus, em que época vós permitistes esses excessos, essa superstição, essa loucura, essa extravagância? (Levantando-se) Mas paremos por aí, não vim querendo tirar-vos as vossas fantasias, isso seria impossível, e certamente não sinto que tenho coragem suficiente para tentar. Mas, sois amiga da rainha; há muito tempo conduzem-na para um precipício que se abre a seus pés. Tanta perfídia; perdê-la-eis e produzireis crimes de um tipo nunca visto na terra. Sei que a corte está maquinando uma conspiração, pelo menos é o que se suspeita (De Gouges, 1993, p. 336, tradução minha).

Com um discurso cada vez mais direto, De Gouges faz duras críticas à corte e à monarquia; porém, discorda da condenação à morte proferida contra a família real francesa. Esse não é um posicionamento político defendido por ela exclusivamente nessa ocasião; a autora sempre se demonstrou contra a pena de morte e já tinha discutido esse tema na peça *A escravidão dos negros*, conforme observado no terceiro capítulo desta tese. Da mesma forma, sua opinião sobre os revolucionários jacobinos não é uma novidade; entretanto, em muitos momentos, ela preferiu não os enfrentar tão abertamente. Tal como analisado anteriormente, no ano de 1792, a autora demonstrou algum receio de confrontá-los por temer por sua segurança. Contudo, na peça, De Gouges se sente autorizada ou a linguagem artística faz despertar a coragem para chamá-los de assassinos.

> OLYMPE DE GOUGES – Acredito que os senhores são capazes de tudo. O que vós, cortesãos, não faríeis para satisfazer a vossa ambição cega? Todos os vossos esforços serão inúteis, a massa de bons cidadãos deseja liberdade e igualdade. Todos os senhores irão perecer; nenhuma força, nenhuma autoridade poderá alterar esta resolução. A razão, a justiça e a natureza são para a soberania nacional; [...] Entretanto, ainda depende de vós, vis cortesãos, salvar esse trono de sangue, essa monarquia fantasmagórica que impõe séculos de ignorância, censurando o povo e tiranizando os mais belos direitos humanos! Enfim, ainda há tempo para prevenir um terrível massacre. Não estais me escutando... Céus... Então é verdade: a linguagem da virtude não é a dos cortesãos, mas, [...] não quero que a minha nação seja manchada pelo sangue, mesmo dos culpados. Eu sei que a corte tem o mesmo objetivo que esses assassinos, que sob a máscara do patriotismo enganam os bons cidadãos. Quero esclarecer à minha Nação e ao monarca, se é possível que ele seja digno de ser o rei dos franceses. Esse é o objetivo desta iniciativa (De Gouges, 1993, p. 336-337, tradução minha).

A oitava cena começa com Lamballe ordenando que o criado (*valet de chambre*) colocasse Olympe para fora. Em resposta, a dramaturga escreve um trocadilho no qual a sagaz personagem de si mesma questiona se enfim seria conduzida para um encontro com Marie-Antoinette, menosprezando sua reunião com a princesa da Casa de Saboia. Lamballe diz para o criado: “Acompanhai esta senhora”. E Olympe retruca: “Para os aposentos da rainha. Pela primeira vez ela ouvirá a verdade. Eu vejo muito interesse em evitar que isso chegue aos ouvidos dela” (1993, p. 337, tradução minha). Conforme já mencionado neste capítulo, a peça inacabada *Tirano destronado* provavelmente foi escrita durante o segundo semestre de 1792[37], após o dia 10 de agosto, mas não é possível afirmar se antes ou depois do

[37] Em uma nota da sua tradução de *Tirano destronado* para o inglês, Clarissa Palmer sugere que a peça começou a ser escrita em agosto ou setembro de 1792. Disponível em: <la-france-sauvee.pdf>.

assassinato da princesa de Lamballe, martirizada pelas mãos do povo, em 3 de setembro de 1792.

As palavras finais da personagem Olympe deixam algumas pistas sobre o destino dessa outra personagem histórica, ou seria mais uma previsão assertiva da dramaturga? No trecho a seguir, é possível constatar que a autora tinha consciência do risco que corria ao escrever a sua obra e, mesmo assim, decide enfrentar a situação, como se não tivesse outra escolha. Aceitar e ser silenciada não era uma opção. Essa cena mostra, mais uma vez, como De Gouges entendia a sua posição política naquela altura dos acontecimentos. Antes de sair de cena, a personagem Olympe desempenha uma ação bastante significativa, quando tenta entregar um de seus cartazes para a rainha, um gesto que revela não só o seu propósito, mas também o caráter “real” ou performático da sua aparição na trama dessa peça.

> OLYMPE – Queireis vós ter a bondade, senhora, de entregar-lhe este cartaz, que deveria ter sido publicado há alguns dias e que ainda não o foi, tal é o crédito dado aos mal-intencionados neste momento.
> A PRINCESA DE LAMBALLE (zombando) – A rainha não recebe nada, senhora, mas estou surpresa com vossa aversão aos facciosos! A vossa linguagem, os vossos escritos os justificam bastante.
> OLYMPE Dizei melhor! Eu os desmascaro, e é isso que vos desespera. Sei que eles me detestam tanto quanto os cortesãos, mas não me importa o ódio deles e o vosso. Faço tudo pela minha pátria, arrisco a minha vida, eu sei, mas como é belo perdê-la por uma boa causa. Se alguma de nós morrer pelas mãos de assassinos, a posteridade aprovará ou vingará a nossa morte. Eis a única diferença que eu encontro entre nós duas. Possa o destino que nos ameaça a ambas pesar apenas sobre mim, e lembrai-vos de uma facciosa como eu... Adeus (ela sai com orgulho).
> O CRIADO (surpreso) – Que audácia!
> OLYMPE (com desprezo) – Baixai os olhos, criado rastejante de uma escrava (De Gouges, 1993, p. 337, tradução minha).

A última fala da personagem Olympe na peça inacabada *Tirano destronado* talvez seja uma manifestação da sua posição política naquele momento histórico. Ao chamar a princesa de Lamballe de escrava, a dramaturga estaria se referindo, por extensão, à corte, indicando que ela acreditava que os aristocratas eram escravos de um sistema de privilégios. Esse é um posicionamento curioso, pois, em muitos momentos, De Gouges sustenta a ideia de manutenção da monarquia constitucional, uma defesa que prevalece diante do perigo representado pelo Terror revolucionário e pelo desprezo aos direitos políticos e humanos.

Como foi amplamente discutido até aqui, a autora desconfiava das intenções igualmente tirânicas dos líderes revolucionários, em especial dos jacobinos, que

estavam ocupando o poder e promoviam linchamentos públicos através do jornalismo de opinião, da propaganda e da divulgação de notícias que eram muitas vezes falsas. Esses políticos aproveitavam a situação de miséria e calamidade pública para incentivar o ódio, por meio de plataformas que a própria De Gouges passou a utilizar, como os jornais murais e os panfletos.

Após a saída da personagem/dramaturga da cena, Marie-Antoinette e a princesa de Tarente retornam ao palco. Vale lembrar que, nesse ponto da trama, essas personagens estavam escondidas escutando a conversa entre a dramaturga e a princesa de Lamballe. E, assim como os atores da *Comédie-Française* a julgavam arrogante, as aristocratas dizem que Olympe de Gouges é uma mulher audaciosa, diabólica e fanática do patriotismo. Isso indica que a autora tinha consciência das suas ações e da imagem que os seus contemporâneos tinham dela, sobretudo a casta dos nobres e intelectuais da capital, onde ela se infiltrou.

> A RAINHA – Que mulher! Todo o meu sangue congelou nas minhas veias!
> A PRINCESA DE LAMBALLE – O quê!? Senhora, pareceis comovida. Vós, que nenhum perigo poderíeis assustar, fostes influenciada pelo discurso de uma cabeça exaltada? Oh! Por favor, não vos permitais cair em um momento que necessitais de todas as vossas forças.
> A PRINCESA DE TARENTE – Uma fanática do patriotismo, uma tonta que se expõe por si mesma querendo nos dar lições! Admiro a paciência da princesa de Lamballe. Se eu estivesse no lugar dela, teria mandado o meu pessoal reprimir a sua impertinência.
> A RAINHA (preocupada) – Essa tonta, essa fanática, essa mulher audaciosa talvez tenha razão (De Gouges, 1993, p. 337, tradução minha).

Ao ler o início dessa cena, parece que a rainha ficou admirada com a coragem e as ideias da autora. Sua percepção talvez tenha relação com a já citada investigação que Marie-Antoinette fez sobre a vida de Olympe de Gouges, na ocasião em que ela solicitou uma doação para a realização do cortejo das mulheres, que ocorreu em 3 de junho de 1792. Todavia, a cena tem uma reviravolta e o que parecia afeição se revela uma estratégia política da personagem que representa a rainha. No seu discurso, a dramaturga interpreta as atitudes de Marie-Antoinette, revelando como esta opera as suas interações interpessoais e institucionais. Ela aconselha:

> Vós deveis alimentar-lhes a loucura, elogiar-lhes o civismo, a filosofia. Esses pretensos filósofos são tão bestiais, o seu patriotismo é tão bizarro, tão sujeito a mudanças, como vós podeis ver. Achais que me custou menos lisonjear, encorajar, todos aqueles que me rodeavam? Vistes aqueles orgulhosos seguidores da guarda parisiense vomitar injúrias contra mim à distância? Mal eles se aproximavam de mim, tornavam-se flexíveis e submissos, em

> seguida, nós os ouvíamos elogiando-me, compadecendo-se de mim por toda parte e assumindo a minha defesa (Idem, p. 337-338, tradução minha).

Quando afirmo que a dramaturga se autoinscreveu nas falas das personagens, isso pode ser confundido com o argumento usado pelos seus algozes para condená-la à morte, como no caso da citação da personagem que representa a rainha no seu julgamento público: a acusação entendia que todas as opiniões impressas na peça eram defesas explícitas de Olympe de Gouges; todavia, existem diferenças entre a autoinscrição e a composição de personagens fictícias inspiradas em personas públicas. Os inquisidores do Tribunal Revolucionário ignoraram que essa construção, por mais que fosse baseada em eventos históricos, não era nada mais que imaginação e criação artística, e que a atividade teatral e a estética utilizada exigiam verossimilhança. Será que a Marie-Antoinette de Olympe de Gouges convenceu os agentes públicos do seu poder, ou a insistência da argumentação foi apenas uma manobra para justificar a guilhotina? Acredito que a autora de *Tirano destronado* já estava condenada antes mesmo de ser presa ou julgada.

No que se refere a essa cena, a fala da personagem que representa a rainha transita ou se metamorfoseia de uma forma complexa. A partir de uma análise sobre o propósito da dramaturga, isso pode significar, ao mesmo tempo, o desejo de ser admirada e aceita, o cuidado para não ser acusada de ser uma apoiadora acrítica da monarca e, talvez, seja um relato exato da sua experiência. Ainda sobre a visita de Olympe de Gouges ao Palácio das Tulherias, a rainha interpreta a atitude da dramaturga, manifestando as suas preocupações e ideias políticas:

> A RAINHA – [...] minhas amigas, permitam-me dizer-vos que, para as mentes cortesãs, sabeis pouco da arte de seduzir humanos fracos. Quando se está na desgraça, é necessário curvar-se aos rigores do destino para triunfar um dia.
> A PRINCESA DE TARENTE – Sem dúvida a respeito desses que assinam a Revolução, mas uma mulher, uma cabeça diabólica, cuja única ambição é criar problemas em todas as partes, e que é detestada por todos.
> A RAINHA – É por isso que a temo mais. A sua filosofia austera mata os nossos interesses e talvez possa influenciar a opinião pública a não mais querer uma monarquia; é preciso habilidade para mudar as mentalidades. Eu sei que só se pode seduzi-los despertando a sua piedade. Sem dúvida, é uma grande desgraça ter que se humilhar a tal ponto, mas é preciso saber como controlar o orgulho, imolar o amor-próprio e sacrificar tudo pela ambição (De Gouges, 1993, p. 338, tradução minha).

No já citado artigo *Performing Justice: The Trials of Olympe de Gouges*, Janie Vanpée afirma que a autorrepresentação de uma dramaturga em uma peça teatral

não era comum para a época. Ela entende que, durante o julgamento, a prática da acusada serviu como pretexto para impedir o exercício do direito a um advogado, o que resultou na sua autodefesa pública. O argumento dessa autora é justamente que De Gouges revolucionou o teatro e teatralizou a Revolução. Ao comentar a reação do tribunal à personagem Marie-Antoinette, Vanpée reflete:

> O tribunal foi menos explícito em condenar a autorrepresentação de Olympe de Gouges. Gostaria de sugerir, no entanto, que sua autorrepresentação incomum na peça em questão lembrou aos juízes a prática de De Gouges de se representar em seus panfletos políticos e influenciou a condução do julgamento. Embora ela tivesse legalmente direito a um advogado de defesa, o juiz que presidiu o julgamento negou-lhe esse direito, rebatendo seu protesto com um argumento baseado em seu infame talento para representar a si mesma: "Você tem inteligência suficiente para se defender sozinha". Parece que o tribunal interpretou sua autodramatização ficcional em seus panfletos e nessa peça como atos literais e legais de autorrepresentação. Assim, Olympe de Gouges foi vítima não apenas das mudanças nas visões políticas daqueles que lideravam a Revolução, mas também, argumentarei, da rápida evolução da compreensão da relação do teatro com a política (Vanpée, 1995, p. 49, tradução minha).[38]

Observo que, desde o início de *Tirano destronado*, o poder e a autoridade política são personificados em mulheres, especialmente na rainha consorte, mesmo após Louis XVI entrar em cena. Isso será discutido na segunda parte da análise dessa dramaturgia. No entanto, aproveito a saída da personagem Olympe para refletir sobre sua autorrepresentação em cena, pois entendo que De Gouges antecipou esse estilo, estética ou recurso dramatúrgico em outra peça.

4.3 Intervalo: Molière visita Olympe em um sonho.

Cerca de cinco anos antes de escrever *Tirano Destronado*, no final de 1787, Olympe de Gouges compôs uma peça de teatro episódica intitulada *Molière visita Ninon, ou o século dos grandes homens*[39]. A obra foi entregue à *Comédie-Française*

---

[38] "*At this moment of the Revolution, the queen was unrepresentable politically; she was equally unrepresentable theatrically. The Tribunal was less explicit in its condemnation of Olympe de Gouges's self-representation. I would like to suggest, however, that her unusual self-representation in the play in question reminded the judges of de Gouges's practice of representing herself in her political pamphlets and influenced their conduct of the trial. Although she was legally entitled to a defense lawyer, the presiding judge at her trial denied her this right, countering her protest with an argument based on her infamous talent for representing herself: 'You have enough wits to defend yourself on your own'. It would seem that the Tribunal interpreted her fictional self-dramatization in her pamphlets and in this play as literal and legal acts of self-representation. Thus, Olympe de Gouges fell victim not only to the changing political views of those leading the Revolution, but also, I will argue, to the rapidly evolving understanding of theatre's relation to politics*".

[39] *Molière chez Ninon, ou Le Siècle des grands hommes.*

para ser lida em fevereiro, mas acabou rejeitada, sendo posteriormente publicada no terceiro volume da coletânea *Obras da senhora De Gouges*[40], em setembro de 1788. Nessa ocasião, a companhia teatral ainda detinha os direitos de montagem da dramaturgia abolicionista *Zamore e Mirza*, que estava engavetada desde 1785.

Entre 1785 e 1788, diversas obras que entraram na fila de produções depois da peça de Olympe de Gouges foram encenadas antes dela. Nesse cenário, a autora oficializou uma reclamação contra o atraso da montagem, utilizando como justificativa o exemplo de *A casa de Molière*[41], obra de seu amigo Louis-Sébastien Mercier. Em uma resposta conjunta, os atores afirmaram que ela desrespeitava o grande dramaturgo francês ao, supostamente, criticar uma homenagem dedicada a ele. Após trocar algumas cartas se explicando, a dramaturga percebeu que o argumento não passava de uma estratégia para inibir seu direito de manifestação, sob o pretexto de que seria inadequado questionar algo relacionado ao patrono da companhia[42]. Para provar sua devoção pelo dramaturgo, De Gouges escreveu a peça *Molière visita Ninon*, inspirada justamente nesse embate com os atores da *Comédie-Française*. No prefácio, ela detalha suas motivações e expõe correspondências enviadas aos membros da instituição, prática epistolar recorrente em sua trajetória. A autora afirma:

> Convencida da animosidade da *Comédie-Française* e segura da sua injustiça em relação a tudo que poderia me dizer respeito, quis tentar de novo colocá-la à prova, apesar de saber do que ela é capaz. Mas poderia eu crer que ela consideraria os novos esforços que eu faria para lhe apresentar uma obra que lhe permitisse tratar-me com mais equidade? [...] Escrevi uma boa comédia e é à injustiça dos atores que devo este feliz tema! Molière, o sustento deles, o seu fundador, desempenha um papel tão bom. Tive o prazer de representar esse grande homem no seu estado natural. Como a *Comédie* me será grata por provar o meu amor por esse homem imortal! Como ficarão zangados por terem interpretado mal as minhas cartas (De Gouges, 2017, p.217, tradução minha).

A primeira parte do texto a seguir foi publicada no prefácio de *Molière visita Ninon*. Trata-se de uma carta endereçada à *Comédie-Française*. Nessa epístola, a autora reclama que os atores passaram a não responder às suas correspondências para evitar que o diálogo ficasse registrado. Talvez eles tivessem receio de dar mais

---

[40] *Œuvres de Madame De Gouges: tome troisième*.
[41] Ver p. 205.
[42] A saber, Molière faleceu antes da fundação da *Comédie-Française*, estabelecida pelo decreto de Louis XIV que fundiu três companhias de teatro em 1680. Entre elas estava *La Troupe de Molière*, que tinha sede no *Théâtre du Palais-Royal* desde 1660. As outras duas companhias foram *a do Hôtel de Bourgogne (a La Troupe Royale)* e a *Troupe du Marais*. A *Comédie-Française* ficou conhecida como "a casa de Molière" porque suas peças faziam, e ainda fazem, parte do repertório da companhia.

argumentos e provas para De Gouges, que posteriormente entrou com um processo judicial contra a companhia por adquirir os direitos de montagem de *Zamore e Mirza* e engavetar a peça. Por isso, retomo uma discussão iniciada anteriormente, que questiona a ação ou a responsabilidade de escrever frente ao perigo. A segunda parte do texto também faz parte do prefácio da peça e é uma carta endereçada a um ator chamado Fleury[43]. Em algumas passagens, a dramaturga deixa explícita a sua crítica à misoginia dos comediantes e relata um encontro que teve com esse senhor, que usou uma linguagem hostil e, de certa forma, ameaçadora. Em suas palavras:

> Apesar da minha carta estar cheia do entusiasmo e do fogo da composição, não tinha razões para esperar uma resposta muito satisfatória por parte da *Comédie*. Mas, como eles alegaram que era perigoso escrever-me, deram-me a resposta em viva-voz, que me concederiam a leitura oito dias mais tarde. Pedi-lhes que comentassem a sua relutância em escrever-me. Se as suas intenções fossem boas, por que é que teriam medo de as pôr no papel? Mas, como estava convencida de que o seu comportamento as desmentiria, preferiram manter um silêncio desonesto. Tornou-se uma lei não responder a ninguém. Por isso, não devo queixar-me particularmente [...]. Que surpresa ver o senhor Fleury chamar-me à parte para dizer-me indiscretamente que, como era perigoso escrever-me, vinha dar-me a sua resposta em viva-voz! Esse começo pareceu-me (podem acreditar) tão insolente como inadequado, mas ouvi-o até o fim; acrescentou que, se eu não fosse uma mulher, me ensinaria como se responde a uma carta tão impertinente como a minha [...]. O sangue ferveu-me nas veias, mas eu soube me preservar (idem, p. 223, tradução minha).

Talvez a intenção de Olympe de Gouges ao publicar essas cartas fosse precisamente constranger seus interlocutores. Esse gesto se repetirá anos depois no panfleto *O espírito francês*, quando decide expor algumas respostas enviadas a ela que, aparentemente, estavam desvirtuando seu propósito e reduzindo a sua posição enquanto uma mulher política e de letras. No primeiro capítulo, viu-se que o estilo epistolar a acompanha desde uma das suas primeiras obras, como o romance autobiográfico e friccional *Memórias da senhora de Valmont*. Contudo, não afirmo que essa prática tenha sempre o mesmo objetivo; por vezes, a autora o fez a fim de se defender de narrativas criadas para difamá-la.

É com a peça *Molière visita Ninon* que, pela primeira vez, De Gouges inclui uma personagem batizada como Olympe e promove um encontro entre ela mesma e os já citados protagonistas: o pai da *Comédie-Française* e sua heroína protofeminista Ninon de Lenclos. Entretanto, apesar de carregar seu nome, Olympe está imersa em

[43] Abraham-Joseph Bénard (1750–1822) também conhecido como Fleury, foi ator da *Comédie-Française*. Nasceu na comuna de Chartres, na França.

um esquema friccional, cheia de sobreposições. A personagem espelha a si mesma: a filha de um marquês que gostaria de seguir uma carreira no teatro e a história da sua mãe, Anne-Olympe: uma mulher apaixonada, obrigada a se casar com outro homem. Além disso, ela está inserida em uma subtrama criada para discutir questões sobre o próprio teatro e sobre a liberdade feminina.

Os protagonistas estão em cena quando a jovem Olympe é anunciada, solicitando um encontro com Molière. Curiosa, Ninon pergunta ao grande dramaturgo quem seria essa aristocrata e obtém a resposta de que era uma moça exasperada que lhe havia enviado uma correspondência pedindo ajuda. Antes de a personagem entrar em cena, Molière lê a carta, que diz:

> Senhor,a mais infeliz das criaturas, a moça de quem se deve ter pena acima de todas as outras, toma a liberdade de vos contar as suas desgraças. A minha única esperança reside na vossa bondade; senhor, conheço vossos modos nobres, vosso gênio e todas as vossas obras. Nasci, talvez, com uma disposição fortuita para a Comédia; a minha posição, a minha fortuna, impediram-me de prosseguir os meus interesses. A necessidade obriga-me agora a fazê-lo. Tenho apenas dezesseis anos; vou casar-me com um homem de sessenta. Amo e sou amada por um jovem bem-nascido que os meus pais cruelmente recusam em meu nome; pensei muito no passo que estou a dar; vi que há mais preconceito ligado ao trabalho de uma atriz do que ao próprio estatuto e um lugar na vossa trupe não poderia diminuir nem o meu nome nem os meus sentimentos. Amanhã irei apresentar-me a vós. Sei de cor todas as vossas peças; podereis avaliar a minha aptidão para o emprego (De Gouges, 1993, p.153, tradução minha).

Em uma nota à tradução de *Molière visita Ninon* para o inglês, Clarissa Palmer explica que, no momento da impressão, Olympe não constava na lista de personagens e que só teria sido inserida posteriormente de forma manual.[44] Como mencionado, trata-se de uma dramaturgia episódica, longa, repleta de subtramas; talvez por isso apresente muitas figuras, algumas inspiradas em personalidades históricas, como os protagonistas, e outras fictícias. A peça é dividida em cinco atos, e cada ato acontece em um cenário diferente e quase independente dos demais. Como explica Félix-Marcel Castan, editor da obra de Olympe de Gouges, no primeiro volume da sua coletânea de textos, essa dramaturgia é descrita como:

> A peça mais longa, mas também a mais barroca do teatro de Olympe, em sua estrutura magnificamente pensada, com cada ato construído sobre um princípio diferente, como se fosse autônomo. Três grandes temas se entrecruzam nesta peça quase desprovida de enredo (nos antípodas da peça anterior). É o entrelaçamento desses temas, um impulsionando o outro, que

[44] *Molière Visits Ninon, or The Century of Great Men*. Disponível em: <moliere-chez-ninon.pdf>.

> mantém o suspense, um suspense que é mais teatral do que narrativo (Castan, 1993, p. 146, tradução minha).[45]

4.3.1 A mulher no teatro e o empoderamento social das mulheres.

Para Castan, *Molière visita Ninon* é dividida em três temas. O primeiro deles reflete algo que é caro para a dramaturga e diz respeito à sua posição enquanto mulher na sociedade de seu tempo: "as relações intersexuais"[46], ou melhor, entre os sexos. O editor define a primeira parte da trama, que integra o primeiro ato, como uma discussão sobre "a autonomia e a liberdade sentimental das mulheres, tal como a liberdade dos homens". Ele completa: "Ninon é o símbolo disso mesmo. Plenamente dona de si, a pedra de toque de uma civilização" (Idem, ibidem, tradução minha).[47]

Quanto mais me aprofundo no estudo do teatro de Olympe de Gouges, mais percebo como cada detalhe sugere situações de sua vida pessoal ou posicionamentos políticos. Analisarei a cena a seguir sob esse prisma. Quando a personagem que a representa adentra o palco, sendo recebida por Ninon de Lenclos, a primeira fala da famosa *salonnière* remete a uma questão discutida no primeiro capítulo: a beleza da jovem Marie-Olympe. Na sequência, Olympe se apresenta como filha única de um marquês, aludindo à circunstância de que, com o pai já falecido, a dramaturga havia rompido relações com seu meio-irmão paterno, Louis-Georges. Já no início da cena, sua personagem manifesta admiração pela grande musa do século XVII, em quem se espelha não só na referida peça, mas também na vida.

> NINON (à parte) - Como ela é bonita... (em voz alta.) Aproximai-vos, senhorita. Desejais falar com Molière em particular? Deixar-vos-emos na companhia dele.
> OLYMPE - Não tenho receio de falar na vossa presença, senhorita, vossas raras virtudes são-me conhecidas e as minhas desgraças interessarão a vossa alma. Ficaria muito feliz em obter vossa estima e o vosso apoio.
> NINON - Ah! Já o tendes... (À parte.) A vossa candura, a vossa idade.... (Em voz alta.) Senhorita, qual é o vosso nome?
> OLYMPE - Olympe, filha única do Marquês de Châteauroux (De Gouges, 1993, p. 154, tradução minha).

---

[45] "*La pièce la plus longue, mais aussi la plus baroque du théâtre d'Olympe, dans sa structure magnifiquement pensée, chaque acte étant construit sur un principe différent, comme autonome. Trois thèmes majeurs s'entrecroisent dans cette pièce presque dénuée d'intrigue (aux antipodes de la pièce précédente). C'est le tressage de ces thèmes, l'un poussant l'autre, qui maintient le suspense, un suspense proprement théâtral, plutôt que narratif*".

[46] "*Les relations intersexuelles*" (Castan, 1993, p. 146).

[47] "*Premier thème: Les relations intersexuelles. L'autonomie, la liberté sentimentale des femmes, au même titre que la liberté des hommes. Ninon en est le symbole. Pleinement maîtresse d'elle-même pierre de touche d'une civilisation*".

A décima segunda cena do primeiro ato vai se desenrolando como uma síntese do que diz Castan sobre o propósito de Olympe de Gouges ao escrever *Molière visita Ninon*. O editor entende que na peça ela se propõe a debater as questões da mulher no teatro/sociedade, na qual Ninon de Lenclos personifica um modelo de mulher engajada, culta, filósofa, política e influente, com autoridade pública.

> Ninon esteve no centro de um vasto movimento de conscientização das mulheres, que envolveu e animou toda a sociedade. Através da personagem de Ninon, Olympe de Gouges explica a moral mais elevada, a moral autêntica, a moral em perpétua renovação, a liberdade dos sentimentos, a sinceridade em excesso de uma mulher liberta de preconceitos, prova evidente de modernidade e de grandeza (Castan, 1993, p. 147, tradução minha).[48]

Ainda sobre os signos da mulher e do teatro, o segundo tema de *Molière visita Ninon* é a construção da personagem Molière. O célebre dramaturgo personifica o teatro, sendo o símbolo da criação no seu nível mais elevado de excelência. Para Castan, a autora expressa a crença de que o talento teatral e literário está vinculado ao posicionamento pessoal dos artistas e à maneira como decidem expor a sua subjetividade. Ele sustenta que: “A vida literária é regulada pelo jogo dos sentimentos. Isso é a própria substância e a duração de uma civilização, em sua expressão diversa e complexa” (Castan, 1993, p. 146, tradução minha).[49]

Em contraponto, De Gouges constrói a imagem de um Molière humilde e crítico ao *métier* teatral, sobretudo aos atores, embora ele mesmo se identifique primordialmente como um ator. No posfácio da peça, ela comenta: “Na cena da senhorita Olympe, Molière revoltou-os sobretudo pela sua modéstia. Uma virtude que acompanha sempre o verdadeiro mérito” (2017, p. 224, tradução minha). Essa construção sugere que a dramaturga se projeta não só em Ninon de Lenclos e na personagem Olympe, mas também se espelha no grande mestre francês para revisitar as problemáticas e dificuldades enfrentadas com a *Comédie-Française*.

Retomo o prefácio, onde a dramaturga relata que o próprio Molière a teria visitado em uma experiência onírica e que ele mesmo havia aprovado o esquema dessa peça. De Gouges escreve: “A minha imaginação forneceu-me o plano de

---

[48] “*Ninon est au nœud d'une vaste conscientisation féminine, qui enveloppe et anime la société entière. Olympe de Gouges, à travers le personnage de Ninon, s'explique sur la plus haute morale, la morale authentique, la morale en perpétuel renouvellement, la liberté des sentiments, la sincérité jusqu'à l'excès d'une femme débarrassée des préjugés, preuve évidente de modernité et de grandeur*”.

[49] “*La vie littéraire est régulée par le jeu des sentiments. C'est la substance même et la durée d'une civilisation, dans son expression diverse et complexe*”.

Molière visita Ninon. Admito, sinceramente, que finalizei a sua concepção em um sonho" (2017, p. 217, tradução minha), e acrescenta:

> A princípio, *A criada de Molière* (*La Servante de Molière*) pareceu-me um assunto propício a interessá-los a meu favor: mal o tinha concebido, Molière apareceu-me num sonho. Ele próprio traçou o plano que acabei de falar. "Siga-o", disse-me ele, "prometo-lhe que a *Comédie* reconsiderará o seu caso. Mas mal acabei de dar os últimos retoques a esta obra penosa, o desânimo apoderou-se de mim quando tive de decidir pedir-lhes uma leitura (idem, p. 219, tradução minha).

O pai de Molière foi *valet de chambre tapissier* de Louis XIII, cargo herdado por seu filho Jean-Baptiste Poquelin, que viria a adotar o famoso nome artístico durante o reinado de Louis XIV. No trecho supracitado, De Gouges explica que sua ideia inicial era escrever uma peça chamada *A criada de Molière*. A história conta que o grande dramaturgo tinha o hábito de ler suas obras para criados e amigos próximos, figuras estas representadas na cena por Ninon de Lenclos e pelo poeta Chapelle[50].

Ainda sobre esse assunto, relembro às leitoras e aos leitores que o nome artístico De Gouges ganhava um sentido dúbio na língua occitana daquele tempo, podendo ser interpretado como: Olympe, a criada de origem nobre[51]. Assim como a personagem, a autora era filha de um marquês, mas não pertencia à aristocracia, por ter sido rejeitada pelo próprio pai, que nunca assumiu a paternidade. O próximo fragmento da cena também remete à posição social dos integrantes da *Comédie-Française*, os quais eram aristocratas.

> MOLIÈRE - E sem considerar a vossa ilustre família, quereis, senhorita, lançar-vos na Comédie?
> OLYMPE – Isso diz respeito à minha felicidade. Quando vos sentistes neste estado... Senhor, permiti-me que me explique livremente; é ao maior gênio da Europa que venho dirigir-me e na presença da mulher mais admirável. Alguma coisa poderia ter-vos dissuadido de compor para a honra da França e de unir o título de ator ao título de autor? Não preferistes tornar-vos diretor dos comediantes a aceitar os honrosos cargos que vos foram oferecidos?
> MOLIÈRE (virando a cabeça) - Não sei se fiz o melhor e, se eu tivesse de recomeçar, não sei se o preferiria.
> CHAPELLE - Assim é o homem! Nunca está contente. Este está coberto de glórias e ainda se queixa.
> NINON - Na verdade, não vos compreendo, Molière, quando todo mundo vos elogia.
> MOLIÈRE - Meus amigos, meus queridos amigos, só vedes as rosas semeadas, aqui e ali, aos meus pés, aquelas que a vossa amizade colhe para mim. Pois bem, eu sempre encontro espinhos no meu caminho.
> OLYMPE - Sois demasiado rígido convosco mesmo e não sois feliz. Já me haviam dito que era assim.

[50] Claude-Emmanuel Lhuillier (1626–1686), conhecido como Chapelle, foi um poeta e escritor francês.
[51] Ver p. 53-54.

> MOLIÈRE - Senhorita, quereis saber a razão? É porque sou um ator. Esta palavra não degrada o meu status; creio ser em si mesma nobre, mas que só convém aos que têm alma, e será que todos têm? E o público não é igualmente injusto nos seus desejos e caprichos? (De Gouges, 1993, p. 154, tradução minha).

Uma característica que marca a obra de Olympe de Gouges é a acidez de suas opiniões. Talvez a dramaturga acreditasse que a ação de escrever a autorizava a colocar no papel suas impressões mais duras daquilo que ela mesma entendia como verdade, embora quase sempre tenha respeitado a lei e poucas vezes tenha se curvado à opinião pública. Para se ter uma noção mais profunda disso, no prefácio de *Molière visita Ninon*, a autora critica abertamente as escolhas dos textos montados pela *Comédie-Française*. De Gouges decreta: “Depois da quantidade de peças sem enredo que vós encenais, […] parece mesmo que o público está cansado de ouvir e não sentir nada” (2017, p. 218, tradução minha). Essa crítica não atingia só os atores, mas também outros escritores, que em sua imensa maioria eram homens.

Desde os primeiros conflitos com a *Comédie-Française*, Olympe de Gouges encampou a briga em favor do direito dos autores, pois estes estavam submetidos às vontades dos atores aristocratas. Talvez esse desentendimento tenha acendido o seu desejo de cuidar da coisa pública, visto que essa companhia teatral nacional foi fundada por Louis XIV. Dessa conjuntura surge mais uma busca por reconhecimento, uma luta que remete à rejeição do pai e do patriarcado, posicionando-se entre aquilo que é pessoal e político. Ao fomentar essa atitude através de suas peças, textos e projetos políticos, De Gouges passa também a questionar as instituições públicas e privadas, como a *Comédie*, os jornais locais, a própria estrutura do Estado monarquista e, posteriormente, a implementação do governo republicano.

Na sequência da cena, evidenciam-se questões que perpassaram a vida pessoal da dramaturga, que abdicou de uma vida conjugal tradicional para se consolidar como mulher de letras e do teatro.

> OLYMPE - Senhor Molière, posso fazer-vos uma pergunta?
> MOLIÈRE - Todas que vos satisfaçam.
> OLYMPE – Estáveis apaixonado quando começastes a atuar?
> MOLIÈRE (refletindo) - Um momento... Sim, um pouco pela velha governanta do meu tio. Eu era muito jovem.
> NINON - De fato, era preciso ser, mas isso não deve ter sido uma paixão.
> MOLIÈRE - Oh! Tendes toda a razão.
> NINON - E a senhorita só toma o partido fervoroso da *Comédie* depois de consultar o seu coração.
> OLYMPE - É verdade, senhorita, e estou ainda mais aflita pois o meu amado não tem família, não tem outra proteção nem outro apoio que não seja o meu

> pai. Ele perdeu tudo ao perder a sua amizade; o único caminho que lhe resta é a *Comédie*. Um caminho que um dia deve unir-nos um ao outro. Decidimos seguir esse plano e juramos ficarmos juntos para sempre.
> NINON - Ah! Senhorita, o que fizestes? Não gosto muito de promessas de amor, parece que são pronunciadas para serem violadas. Mas este jovem interessa-me tanto quanto vós, mesmo sem o conhecer. (À parte). Ah, Senhor! Senhor de Coligny o que fizestes? Deveria eu sentir a natureza revelar-se no fundo da minha alma perante o simples nome de um desconhecido? (De Gouges, 1993, p. 154, tradução minha).

Observo que um motivo literário recorrente na obra de Olympe de Gouges emerge no trecho citado. Trata-se da narrativa de um filho criado distante da mãe; em *Molière visita Ninon*, ambos sequer se conhecem. Essa insistência estabelece uma trama friccional, uma vez que Ninon de Lenclos não teve um filho perdido chamado Cavalheiro de Belfort[52], embora existam hipóteses não comprovadas de que ela tenha gerado outros descendentes com quem não teve convívio. Portanto, a dramaturga projeta na cena a sua própria história pessoal com o pai, o marquês de Pompignan, elaborando um reencontro e a aceitação que, possivelmente, desejava para si.

Ao examinar a cronologia da história de sua vida, constata-se que De Gouges passou a trabalhar essa temática em 1783, ao estruturar o enredo da peça *Zamore e Mirza*[53]. Esse é um assunto profundamente sentimental que ela decide tratar no teatro. Após o falecimento do seu pai em 1784, a autora publica o seu romance autobiográfico friccional *Memórias da senhora de Valmont*, no qual descortina seu ponto de vista sobre a sua paternidade não reconhecida. Talvez por se referir a algo pessoal e bastante vivo nos seus pensamentos, ela volta a essa questão em 1785, com a dramaturgia *Molière visita Ninon*.

A continuação da cena mostra Molière convencendo Olympe a resgatar a confiança de seu pai e aconselhando-a a não romper seus laços familiares em nome do teatro ou de uma paixão, pois, em sua perspectiva, isso seria algo passageiro.

> MOLIÈRE (com firmeza) – Ide atirar-vos aos pés dos vossos pais e pedi perdão pela vossa imprudência, pela vossa deserção e por todas as outras manifestações que possam condenar os vossos atos; se for preciso, eu vos levarei até vossos pais, falarei com o vosso pai; eles ouvir-me-ão e espero obter o vosso perdão.
> OLYMPE - Mas eu perderia o meu amado!
> MOLIÈRE (com vivacidade) - Eh! Perdê-lo-ei muito mais depressa na *Comédie*. Aprendei, senhorita, que a sabedoria e a constância são duas qualidades proibidas no teatro. Quero acreditar que as possuís, e quando tiverdes uma virtude muito austera, ninguém acreditará; se vós tiverdes a infelicidade de acrescentar a fé, então não tereis amigos, nem aplausos:

[52] Ninon de Lenclos possivelmente teve um filho com Louis de Mornay, marquês de Villarceaux.
[53] Conforme informa a autora no prefácio da reedição de 1792 da peça *A escravidão dos negros*.

> ouvireis gritar do fundo do auditório: "Ah! Aqui está aquela puritana! Onde é que ela aninhou a sua virtude e por que é que não frequenta o convento em vez da *Comédie*?
> NINON - Molière tem razão e deveis acreditar nele, senhorita.
> MOLIÈRE - E, uma infelicidade ainda maior: talvez o vosso amado vos castigará mais pela vossa iniciativa do que o vosso pai. Distraído por objetos encantadores, a suspirar e a esperar por um momento favorável, esquecer-se-á de vós: essas mudanças são naturais nos homens.
> NINON - Quem diz "homens" também quer dizer "mulheres", senhorita.
> CHAPELLE - Isso é evidente. A senhorita parece-me estar suficientemente bem-instruída para não o sentir.
> OLYMPE - Concordo com vossas observações, senhor Molière, agora compreendo o perigo das minhas ações. Mas, no fim das contas, sou obrigada a dizer-vos a verdade.
> CHAPELLE (à parte) - Está tudo feito: ela já pode entrar para a *Comédie* (idem, p. 154-155, tradução minha).

No decorrer desta análise, estabeleci um paralelo entre *Molière visita Ninon* e *Tirano destronado*. Tal aproximação, porém, vai além da presença das personagens Olympe nas respectivas peças, estendendo-se às estruturas das cenas em que elas estão inseridas. Sob essa ótica, destaca-se o anúncio da chegada das representações da própria dramaturga via cartas e, posteriormente, a leitura em cena, que as apresenta antes da entrada no palco. Observei a autoinscrição da história pessoal e dos sentimentos de Olympe de Gouges nessas dramaturgias, bem como a inserção da sua opinião e do seu posicionamento político por intermédio de outras figuras históricas. Da mesma forma, a fricção, embora mais intensa em *Molière visita Ninon*, também se manifesta na peça inacabada *Tirano destronado*. Em termos cronológicos e estruturais, a distinção reside no fato de que a primeira peça mescla personagens históricas (como Ninon de Lenclos, Molière e Chapelle) a indivíduos fictícios, sem se prender a uma dramatização estrita de um evento histórico. Já a segunda situa especificamente a insurreição no Palácio das Tulherias, e articula figuras históricas (Marie-Antoinette, a princesa de Lamballe e Louis XVI) e personagens-tipo (como o criado, os guardas e o juiz).

A jovem Olympe retorna, brevemente, no final do quinto e último ato, logo após o reencontro entre Ninon e seu filho perdido, o Cavalheiro de Belfort[54]. Na cena, a personificação da famosa *salonnière* a questiona sobre a relação amorosa com um homem desprovido de títulos de nobreza e o porquê de ter ignorado o preconceito quanto à origem dele. Essa indagação, formulada especialmente para tratar de uma questão pessoal, revela uma situação em que a autora se projeta não apenas como

[54] *Le chevalier de Belfort*.

a mulher apaixonada pelo cavalheiro, mas também como um reflexo dele, considerando-se, em um sentido simbólico, uma filha dessa célebre intelectual.

Ainda sobre a divisão temática preconizada por Félix-Marcel Castan, o terceiro tema da peça é o empoderamento de Ninon de Lenclos enquanto mulher pública, intelectual e revolucionária. O autor observa o entrelaçamento da protagonista com as demais personagens da trama; logo, o que está em jogo é a própria relação das mulheres com a sociedade. Ademais, a descoberta da maternidade por Ninon permite sublinhar o vínculo de uma mulher de poder com o universo materno. Em *Tirano destronado*, essa mesma centralidade, vista na representação da famosa *salonnière*, é desempenhada por Marie-Antoinette, que encarna a figura de uma mulher pública: a rainha da França, sendo simultaneamente apresentada pela dramaturga como uma mãe. A análise de Castan sobre a personagem Ninon torna-se, portanto, um caminho para entender não apenas Marie-Antoinette, mas também a própria Olympe de Gouges. Castan argumenta que a autora cria uma obra na qual:

> A autonomia e a liberdade sentimental das mulheres são tão importantes quanto a dos homens. [...] A questão do poder, da autoridade política, é colocada pela ótica de Ninon: a mais alta confraternização das mentes. Harmonia ativa e forte, fundada na honestidade e na verdade dos sentimentos. O poder a serviço da civilização. O reconhecimento final é mais do que um “deus ex machina”: é o aprofundamento de um humanismo fundamentalmente feminino, Ninon redescobre a sua identidade de mãe (Castan, 1993, p. 146, tradução minha).[55]

As falas da cena a seguir me lembram que a peça também é intitulada *O século dos grandes homens*. Quando me deparei com esse subtítulo, associei-o imediatamente a Molière; porém, logo no início da peça, a dramaturga sugere que o autor de *Escola de Mulheres* teria dito: "Ninon é um homem bom disfarçado de mulher" (Idem, p. 149, tradução minha). Assim, a noção contida na expressão “grandes homens” também se estende a Ninon de Lenclos e a outras mulheres.

> NINON – Que pena, senhorita, que o vosso pai não pense como vós! Ele tem medo de dar a filha a um jovem de nascimento obscuro e vós não tendes medo de vos amarrar?
> OLYMPE – O que o nascimento e os títulos fazem a um homem que não defende a sua honra? O verdadeiro homem da sociedade é o homem estimável que não tem outros princípios senão os das almas bem-nascidas e

[55] “*L'autonomie, la liberté sentimentale des femmes, au même titre que la liberté des hommes. [...] La question du pouvoir, de l'autorité politique, est posée dans l’optique de Ninon: confraternité supérieure des esprits. Harmonie active et forte, fondée en honnêteté et en vérité des sentiments. Le pouvoir au service de la civilisation. La reconnaissance finale est plus qu'un ‘deus ex machina’: c'est l'approfondissement d'un humanisme fondamentalement féminin. Ninon retrouve son identité de mère*”.

> cujo sentimento e a educação o elevam acima do vulgar (De Gouges, 1993, p 190, tradução minha).

A resposta da personagem faz referência à própria história de Olympe de Gouges com seu pai biológico, mas também remete aos atores e atrizes da *Comédie-Française*, que não a aceitavam, entre outras coisas, por sua posição social. Afinal, ela afirmava ser filha bastarda de um marquês, embora não pertencesse à aristocracia. A dramaturga justifica a peça *Molière visita Ninon* como uma defesa de sua honra, porque os atores distorceram as suas palavras e a acusaram no momento em que defendia seus direitos enquanto autora e já aguardava a montagem de *Zamore e Mirza* há algum tempo. A peça fora adquirida pela companhia, sendo selecionada em um comitê de leitura, uma espécie de edital público, o que resultou na perda de seus direitos autorais. A companhia teatral valeu-se de uma manobra para censurar a sua dramaturgia em razão do tema antiescravagista.

Nas suas últimas palavras, Olympe pede perdão ao pai ficcional e agradece a Molière por interceder junto ao marquês, que consente a união amorosa. Não é fortuito que a autora tenha escolhido o célebre dramaturgo francês para desempenhar esse papel conciliador perante a figura que espelhava o marquês de Pompignan.

> OLYMPE (para Molière) – Ó meu benfeitor! Meu caro Sr. Molière, se a minha gratidão pudesse viver tanto quanto a vossa memória, desejaria que ela mostrasse aos séculos vindouros tudo o que vos devo (Idem, ibidem, tradução minha).

A autora e editora Benoîte Groult considera *Molière visita Ninon* uma das melhores peças escritas por De Gouges. No ensaio de introdução da coletânea *Ainsi soit Olympe de Gouges*, intitulado *A primeira feminista moderna*, Groult cita a repercussão dessa obra no *Journal Encyclopédique*, que a classificou como “uma peça episódica da maior verdade” e argumentou: “A *Comédie-Française* errou em recusar essa peça e não entende nada de seus próprios interesses” (2013, p. 30-31, tradução minha). Além disso, ela sustenta que os atores decidiram boicotar sistematicamente as produções da dramaturga por considerá-la arrogante.

Os aristocratas da *Comédie-Française* espelham figuras como as princesas de Lamballe e Tarente, que igualmente rejeitam a audácia de Olympe de Gouges. Isso ficou impresso na última cena analisada de *Tirano destronado*, a qual sucede à saída da personagem homônima. Concluo, assim, este intervalo para retomar a análise da dramaturgia em questão.

4.4 Segunda parte: o rei está morto.

A décima cena do primeiro ato marca uma transição no clima da peça: o que antes consistia em uma atmosfera íntima ou privada transforma-se, aos poucos, em um evento público. Por esse motivo, considerei dividir esta análise em partes, e não por atos. Diferentemente de *A escravidão dos negros*, a peça *Tirano destronado* nunca foi publicada por De Gouges. O manuscrito inacabado, divulgado pelo Tribunal Revolucionário, conta com quinze cenas que compõem o primeiro ato e apenas o início do segundo. Por acaso, ou não, essa virada atmosférica ocorre logo após a saída da personagem que performa a própria dramaturga no palco.

Em seu retorno à cena, Madame Élisabeth acompanha os filhos de Marie-Antoinette e Louis XVI. Essas personagens constituem o núcleo da família real; no entanto, é através delas que a autora apresenta uma ideia do que acontecia fora do palácio. Por isso, entendo que, embora a cena ainda mostre a intimidade familiar e não as relações institucionais de governo, a narrativa dos revolucionários ganha corpo e voz nas falas do delfim, herdeiro do trono, que entra animado e se mostra um ingênuo entusiasta da Revolução.

O contraste de gênero manifesta-se na implicância do príncipe com a Madame Real, como eram chamadas as filhas mais velhas dos monarcas. Ao cantar hinos revolucionários e gritar “viva a nação, viva a nação!”, o jovem mostra que o discurso republicano penetrou no palácio, influenciando o próprio herdeiro do trono. Diante disso, a personagem que representa a rainha sussurra em um aparte: “Não vamos destruir a sua inocência, ele diverte as pessoas com seus gritos; só é preciso uma criança para incentivar o povo” (idem, ibidem). A ação dramática continua:

> O PRÍNCIPE REAL (com raiva) – Minha irmã, sois uma aristocrata, eu sei bem, e disseram-me que eu sou um patriota, então para vos enfurecer vou cantar “Ça ira” e “La Carmagnole” também, e o hino “La Marseillaise” , que vai matar todos os tiranos da terra. É novo em folha, mamãe, ninguém sabe ainda... Um granadeiro veio ensinar-me baixinho. Vou cantá-lo, mamãe, e depois cantarei para o papai, o rei.
> A RAINHA (dissimulando) – Vamos lá, meu filho. (À parte) Vou fazer de conta e saberei que canção é essa! (De Gouges, 1993, p. 338, tradução minha).

As canções revolucionárias *Ça Ira* e *La Carmagnole* são datadas de 14 de julho de 1790 e agosto de 1792, respectivamente. Esta última canta sobre o dia 10 de agosto, data na qual a ação dramática de *Tirano destronado* acontece. A narrativa

teatral de Olympe de Gouges traça um diálogo com *La Carmagnole*[56], que versa sobre outros personagens que marcaram essa passagem histórica, como a Guarda Suíça, que aparece no segundo ato da peça. A canção também faz referência à prisão da família real na Torre do Templo, onde aguardavam o julgamento do rei.

Ao transpor esses hinos para a cena, a dramaturga evoca a imagem do povo invadindo o palco do teatro. Para compreender a conjuntura estético-política da escrita cênica, convém destacar o teor das canções citadas. Em tradução para o português, a música *Ça Ira* diz: "Assim será! Vamos enforcar os aristocratas. Há trezentos anos eles nos prometem que vão nos conceder o pão [...]. Chega de mentiras e de discursos. Nós não queremos mais morrer de fome" (tradução minha)[57]. Já *La Carmagnole* é a voz e o corpo dos *sans-culottes* cantando e dançando a resistência e as conquistas da Revolução, ao mesmo tempo em que reclamam e insultam os monarcas, apelidados de senhora e senhor Veto[58]. Versões do refrão mencionam diretamente a rainha consorte, dizendo algo como: "Antoinette resolveu dar-nos um pontapé no traseiro, mas o golpe falhou e ela quebrou a cara". No verso seguinte, a letra refere-se ao rei apenas como cônjuge de Marie-Antoinette: "Seu marido julgava-se vitorioso, pouco sabia do nosso valor. Vá, Louis, chorão, para a Torre do Templo". O intuito era menosprezá-lo, mas, sem perceber, a composição acaba reforçando a centralidade e o poder da rainha ao cantar: "Quando Antoinette viu a torre, quis voltar para trás. Ela estava com o coração partido de se ver sem honra" (tradução minha)[59].

Escolhi analisar esta música porque *La Carmagnole* ilustra como a imagem pública de Marie-Antoinette foi deliberadamente moldada. Embora detivesse um poder limitado e meramente figurativo como rainha consorte, ela foi convertida em

---

[56] *Les Suisses avaient promis. Qu'ils feraient feu sur nos amis. Mais comme ils ont sauté. Comme ils ont tous dansé!* (Musée de l'Armée, s.d., p. 2). Disponível em: <fo-Carmagnole.indd>.

[57] "*Ça ira! Les aristócrates, on de pendra! Trois cents ans qu'ils nous prometent. Qu'on vas nous accorder du pain. [...] Assez de mensonges et de phrases! On ne veut plus mours de faim!!!*". / Esse trecho da música *Ça ira* foi retirado da gravação de Edith Piaf para o filme de 1953, dirigido por Sacha Guitry, e intitulado, *Si Versailles m'Etait Conté* (*Se Versalhes Falasse*). As possibilidades de tradução para a expressão *Ça ira* são bastante amplas e significam algo positivo como "tudo ficará bem", mas considerei a interpretação do jornalista Mouzar Benedito e optei por traduzir como "Assim será". Disponível em: <Ça ira! Ça ira! – Blog da Boitempo>.

[58] O dicionário *Larousse Encyclopédie* explica que Marie-Antoinette e Louis XVI foram designados assim para ironizar a constituição francesa de 1791 que lhes concediam o direito de vetar as decisões da Assembleia Legislativa – *Monsieur et Madame Veto*. Disponível em: <Encyclopédie Larousse en ligne - Recherche : Madame Veto - Résultats 1-1 de 1>.

[59] "*Antoinette avait résolu. De nous faire tomber sur le cul. Mais son coup a manqué. Elle a le nez cassé. [...] Son mari se croyant vainqueur. Connaissait peu notre valeur. Va, Louis, gros paour. Du Temple dans la tour. [...] Quand Antoinette vit la tour. Elle voulut faire demi-tour. Elle avait mal au cœur. De se voir sans honneur*". (Musée de l'Armée, s.d., p. 2). Disponível em: <fo-Carmagnole.indd>.

"bode expiatório" para inflamar o ódio de patriotas radicais e misóginos. Essa desconstrução serviu como ferramenta para manipular a opinião pública contra a monarquia. Em contrapartida, a atuação de Olympe de Gouges rompe com essa lógica ao projetar a imagem de uma mulher politicamente consciente e articulada, desafiando o estereótipo de futilidade e imoralidade disseminado pela propaganda revolucionária nos panfletos da época.

A dramaturga já vinha trabalhando a relação de Marie-Antoinette com seus filhos. Mesmo antes de as crianças entrarem em cena, ela demonstrava o desejo de afastá-las do perigo para salvá-las. Cabe agora analisar a construção da personagem que representa Louis XVI. Observo que a imagem criada nessa peça condiz com a propagada pela opinião pública da época e perpetuada pela história: um rei deprimido, desprovido de autoridade política e sustentado apenas pela tradição de uma estrutura de poder ancorada na rigidez estamental. Em *The life of Louis XVI*, o biógrafo John Hardman afirma que, até o final de 1790, o monarca adotou uma postura passiva em relação à Revolução, passando a considerar a resistência ou a fuga apenas posteriormente[60]. Hardman corrobora a narrativa de Olympe de Gouges quanto ao estado anímico do rei durante o dia 10 de agosto de 1792, data histórica que marca a queda da monarquia na França e sua destituição do trono. O biógrafo escreve:

> Foi assim que um rei abatido desceu para passar em revista as suas tropas às seis horas. Estava silencioso e deprimido; a sua timidez enraizada não o deixava em paz; não era um medo físico. Dizia ele: "depois de tudo o que sofri, a morte não é assim tão difícil". Desdenhava vestir o *gilet* acolchoado com quinze camadas de tafetá que Marie-Antoinette lhe tinha providenciado, mas, como ela disse, 'ele teme acima de tudo falar aos homens reunidos'; não consegue encontrar palavras estimulantes. As tropas mais fiéis tinham sido colocadas mais perto do palácio - gritavam "*Vive le roi*!" - mas à medida que avançava, a sua recepção tornava-se mais fria. "Meu Deus, estão a vaiar o rei!", gritou um ministro (Hardman, 2016, p. 425, tradução minha).[61]

---

[60] "Essa aceitação passiva da Revolução continuou sendo a política de Louis até o final de 1790, quando a Constituição Civil do Clero, promulgada pela Assembleia, e a rápida deterioração da situação política finalmente o levaram a considerar a fuga e a resistência" (Hardman, 2016, p. 352, tradução minha). / "*This passive acceptance of the Revolution remained Louis's policy until the end of 1790, when the Assembly's civil constitution of the clergy and the rapid deterioration of the political situation finally caused him to contemplate flight and resistance*".

[61] "*It was thus a dejected king who went down to review his troops at six o'clock. He was silent and depressed; his ingrained timidity stood him in bad stead; this was not physical fear. He said, 'after all that I have suffered death is not so difficult.' He scorned to wear the gilet padded with fifteen layers of taffeta Marie- Antoinette had provided, but, as she said, 'he fears above everything else speaking to assembled men'; he could find no rousing words. The most loyal troops had been placed nearest the palace – they shouted 'Vive le Roi!' – but as he progressed, his reception became cooler. 'My God, they are booing the king!' shouted a minister*".

A transição para a décima primeira cena ocorre ao som de *La Marseillaise*: enquanto o Príncipe canta, o rei entra no palco. Essa canção, que se tornou o hino nacional da França, foi composta por um oficial de baixa patente do exército chamado Claude-Joseph Rouget de Lisle, em abril de 1792, e se tornou amplamente conhecida durante a insurreição do dia 10 de agosto, quando os revolucionários a entoaram nas portas do Palácio das Tulherias. Nesta passagem, a dramaturga expõe toda a fragilidade ou sensibilidade do rei diante da situação de instabilidade política do governo, às vésperas do último movimento que levaria à queda do seu trono.

> O PRÍNCIPE REAL (correndo em direção ao rei) – Ah, meu papai, ouviste-me? Essa é bonita, não é? É tão linda quanto *La Carmagnole*.
> O REI (tocando sua mão) – O quê? (Para os outros) O que é que ele quer dizer?
> O PRÍNCIPE REAL – O hino *La Marseillaise*, ainda não conheces? Mas vais adorar, eu te asseguro. Tu não és um tirano, mas tomas cuidado com a minha irmã e com todas essas mulheres. Elas são todas aristocratas. Elas cortarão as nossas cabeças. Mas tu és um bom rei, e eu, eu não sou mau, tu sabes bem... Estás a chorar... Mas eu não fiz nada! Será que me matarão também? Eu amo a nação! Oh! Estou tão satisfeito com meu uniforme da Guarda Nacional. Aqui, olha para mim, papai rei. Vê como eu faço os exercícios.
> O REI – Meu filho! Meu querido filho, a tua alegria dilacera minh'alma. Ele é feliz e eu sou um pai extremamente infeliz, sou um rei ainda mais infeliz. (Em estado de sofrimento) Minha mulher, minha filha, minha irmã, meu filho! O que posso fazer para vos salvar?
> O PRÍNCIPE REAL – Meu Deus, então, o que está acontecendo? Fazes-me sentir pena de ti.
> A RAINHA (com firmeza) – Observai-vos! Estais deixando todos nós entristecidos.
> O REI (tranquilizando-se) – Não é nada, meu filho, dá-me um abraço. Vai para o teu quarto, eu irei juntar-me a ti para brincarmos juntos.
> O PRÍNCIPE REAL – Não, eu não quero deixar-te; se vierem pegar-te, vão querer fazer-te mal e não vão fazer-te mal se eu estiver contigo. Todo mundo sabe que eu sou um patriota e nós só amamos os patriotas, tu sabes bem (De Gouges, 1993, p. 338, tradução minha).[62]

A estratégia política de Olympe de Gouges fica ainda mais evidente nessas últimas cenas, pois, ao que parece, a construção das personagens infantis representa uma tentativa de advogar em favor delas. Conta-se que a família real só escapou da insurreição do dia 10 de agosto porque conseguiu se esconder. Após os massacres de setembro, a possibilidade do assassinato dos monarcas era real, e a dramaturga temia que as crianças também fossem vitimadas. Ela defendia a moderação como

[62] Nessa cena, as personagens se referem umas às outras na segunda pessoa do singular. Observo que, nessa época, tornou-se comum usar o pronome de tratamento “tu” entre os revolucionários e o povo para denotar igualdade e, como o delfim está em contato com essa cultura, talvez a dramaturga tenha feito essa referência para demonstrar isso.

uma posição política contra a violência, visto que a execução de seres humanos inocentes produziria um significado ainda mais terrível.

Em uma passagem do livro *Liberty in Their Names*: The Women Philosophers of the French Revolution, Sandrine Bergès destaca um recorte do cartaz *Decreto de morte contra Louis Capet*[63], divulgado por Olympe de Gouges depois da condenação do rei deposto, em 18 de janeiro de 1793. No texto, a autora defende seu argumento de que o cidadão Louis Capet poderia ser condenado à morte, mas o rei da França não, pois o título seria passado automaticamente para o próximo na linha de sucessão do trono. Ela diz: “Tenho um ótimo exemplo para oferecer à posteridade; aqui está ele: O filho de Louis é inocente, mas pode ser um pretendente à coroa, e eu gostaria de negar-lhe toda pretensão” (De Gouges apud Bergès, 2023, p. 71). Nessa passagem, que possivelmente foi escrita após a elaboração da peça inacabada *Tirano destronado*, a autora reafirma a sua intenção de defender o delfim.

4.4.1 O teatro partidário, a disputa narrativa e como Olympe de Gouges tenta reescrever a história.

As cenas anteriores são exemplos do estilo de teatro praticado durante a Revolução: um teatro partidário, didático ou panfletário (Groult, 2013). Nesse sentido, o teatro de Olympe de Gouges era carregado de propaganda política, porém voltada para suas próprias filosofias, e não exatamente uma adesão a um partido específico. Minha defesa consiste no entendimento de que De Gouges era o seu próprio partido.

Ao analisar a sua obra, entendo que seu objetivo ao produzir e promover seu trabalho artístico-político era disputar ou reescrever a narrativa: documentar um ponto de vista através da sua própria recepção dos acontecimentos históricos e da sua experiência pessoal. Isso não quer dizer que ela não tenha dialogado com muitos dos políticos girondinos do seu tempo, como Condorcet, Mirabeau e Brissot. Sua proximidade com esses deputados e intelectuais influentes lhe rendeu alguns rótulos, como girondina, monarquista ou federalista. Algumas vezes, De Gouges se apropriou desses rótulos; outras vezes, ela os negou; repetidamente, se afirmou uma verdadeira republicana. Era uma posição fluida que mudava ao sabor do vento dos acontecimentos, mas, ao mesmo tempo, sempre ancorada naquilo que ela achava

[63] *Arrêt de mort que présente Olympe de Gouges contre Louis Capet* (1793).

justo: os direitos cíveis e políticos das mulheres, o movimento abolicionista e anticolonialista, a redistribuição de renda e de terras, a assistência social para os mais vulneráveis e a sua posição contra a pena de morte, entre outras lutas que encampou e defendeu com a própria vida. Quando afirmo isso, não estou me referindo somente à questão da sua morte na guilhotina, mas também a uma vida inteiramente dedicada a assumir, na prática, as filosofias que defendia em seus textos.

Consciente das tentativas de desqualificação, Olympe de Gouges empenhou-se em construir sua própria narrativa histórica: a sua *herstory*. A ambiguidade apontada por teóricas como Joan Scott não está impressa apenas em seus textos políticos, nos quais ela parece mudar de posição várias vezes em um mesmo panfleto, mas também na percepção pública da sua vida pessoal, ora vista como libertina, ora como conservadora ou até puritana. Talvez essa tenha sido uma estratégia para blindar sua reputação contra os ataques que visavam destruir sua credibilidade artística e política. Em uma nota na tradução da peça *Molière visita Ninon*, a historiadora Clarissa Palmer afirma que De Gouges seguia regras sociais que contrariavam certos costumes entre os libertinos. Ela diz:

> De Gouges não gostava de receber pessoas em estado de nudez (déshabillé), como era moda entre algumas mulheres da época, e ressentia-se com as sugestões de que uma mulher que procurava liberdade e responsabilidade política e social, uma mulher preparada para entrar na esfera pública, teria de desrespeitar as convenções sociais na esfera privada. De Gouges não era puritana nem demasiado familiar (Palmer, s.d., p. 11, tradução minha)[64].

Por meio de Marie-Antoinette, que na peça compreendeu as críticas de Olympe de Gouges, a dramaturga também questiona a posição de Louis XVI. Em contraste com o rei, a personagem que representa a rainha tem uma consciência política elevada, inteligência emocional para lidar com a situação e, além disso, a sua presença demonstra autoridade, ímpeto e ação; enquanto o rei está ausente, perturbado, fraco, desencorajado e sem esperança. Nas cenas seguintes, entrarão cada vez mais personagens, mas aqui o objetivo é observar a construção da relação entre Louis XVI e Marie-Antoinette para tentar captar o jogo de poder entre os

[64] "*De Gouges disliked entertaining people in a state of undress (déshabillé) as was the fashion among some women at the time and resented the suggestions that a woman seeking political and social freedom and responsibility, a woman prepared to enter the public sphere, would perforce flout social conventions in the private sphere. De Gouges was neither a prude nor over-familiar*". Disponível em: <moliere-chez-ninon.pdf>.

gêneros: quem simbolizava o poder nessa dramaturgia, o rei ou a rainha? Para tanto, separei dois trechos em que será possível distinguir uma atitude empoderada daquela que burocraticamente representava o poder na monarquia francesa.

> O OFICIAL– Senhor de ClermonTonnerre!
> O REI – O que é que ele veio nos contar?
> CLERMONTONNERRE (audaciosamente) – Senhor, o momento da vingança se aproxima, voltareis a subir no trono dos vossos ancestrais.
> O REI (preocupado) – Este trono vai custar-me caro...
> A RAINHA – O que estais a dizer? É assim que encorajais os vossos súditos fiéis? Rei do mais antigo dos impérios, quando deixareis de pôr a vossos pés este cetro que ainda está nas vossas mãos? E por que é que não sou eu no vosso lugar? Meus amigos, vós o estais vendo e ouvindo! No momento do triunfo ele cava o seu próprio precipício! (De Gouges, 1993, p. 339, tradução minha).

Embora a rainha repreenda Louis XVI na presença de ClermonTonnerre (sic), ela sabe que as ordens deveriam partir dele. Talvez por isso, na décima segunda cena do primeiro ato, Marie-Antoinette mude bruscamente de atitude. Ela está diante de um rei em crise, paralisado e sem a urgência necessária, mesmo diante de um risco de morte iminente. Dessa forma, a dramaturga trabalha as nuances da personagem para mostrar as táticas de influência de Marie-Antoinette sobre o rei, estratégia que as demais mulheres da família real também tentam adotar.

> A RAINHA (com ternura) – Estais entendendo? Podeis acreditar! (Ela joga-se a seus pés.) Oh, meu marido, meu amigo, salvai os vossos filhos, a vossa coroa e sacrificai apenas a mim.
> O REI (com ternura) – Vós! Minha esposa!
> MADAME ÉLISABETH (pondo-se de joelhos) – Meu irmão, meu querido irmão, deixai-vos guiar por aqueles que só vos desejam o bem.
> A PRINCESA DE LAMBALLE (ajoelhada) – Oh! Meu rei, morrerei por vós!
> A PRINCESA DE TARENTE – Enfrentarei todos os perigos para vos defender, meu rei!
> O REI (na maior aflição) – Bem, eu concordo com tudo! (De Gouges, 1993, p. 339, tradução minha).

Essa passagem mostra como Olympe de Gouges construiu a sua estética documental e revela a estratégia da qual ela lança mão ao reescrever a história e promover uma alteração nos rumos dos acontecimentos, o que me faz imaginar o desenrolar do enredo nas cenas que não foram escritas. Ainda que a peça não tenha sido finalizada, existe uma indicação de que deveria ter cinco atos.

A personagem chamada ClermonTonnerre (sic) aparece na cena para informar ao rei sobre a invasão do Palácio das Tulherias. No entanto, uma das versões da

história conta que o conde de Clermont-Tonnerre[65] teria mesmo tentado cumprir esse objetivo, mas não conseguiu, tendo sido morto por populares ao chegar ao palácio[66]. Portanto, assim como as demais personagens e situações, essa também parece ser uma versão friccional da história. A personagem que representa o conde, além de oficial de alta patente, foi deputado durante as reuniões dos Estados Gerais e ocupou, posteriormente, a presidência da Assembleia Nacional, mas acabou renunciando ao cargo e fundou um clube monarquista em 1790.[67]

A partir desse ponto da trama, muitos personagens e figurantes entrarão em cena. A superlotação do palco tem início com a chegada de um grupo considerável de Cavalheiros do Punhal, como a dramaturga indica em uma rubrica. Esse era um grupo formado por aristocratas defensores da monarquia, que, em 28 de fevereiro de 1791, produziram uma imagem histórica no Palácio das Tulherias ao travar uma batalha contra a Guarda Nacional para defender e tentar libertar a família real de uma espécie de prisão domiciliar. A despeito de esta cena apresentar uma atmosfera pública, pela materialização de vários corpos em cena, a primeira parte da ação dramática é composta por uma discussão de ordem privada entre o rei e a rainha.

> O REI (em estado de sofrimento) – Deus, eu serei instrumento e cúmplice dos piores assassinatos! Não, eu não consigo enfrentar. Todos vós estais a enganar-me, e o meu coração não me engana jamais. (Para sua esposa) Eu sempre cedo às vossas súplicas, e nada me favorece!
> A RAINHA (em fúria) – Não há mais tempo para recuar, eu estou exausta e em choque com vossa conduta! Vosso caráter tão instável, tão incompreensível como a Revolução leva-nos de armadilha em armadilha, e enquanto os nossos amigos se arriscam para nos abrir um caminho favorável, a vossa fraqueza, ou melhor, a vossa covardia, nos impõe uma barreira aterrorizante! Pai cruel e marido pérfido, nada mais vos falta senão entregardes, vós mesmo, vossa esposa e vossos filhos às mãos dos vossos algozes. (Fingindo sair) Fazei-os abrir as portas ou eu mesma vou...
> O REI (parando-a) – Senhora, parai, não tereis motivo para reclamar de mim, se eu morrer, se me levarem e me destruírem. Vossos interesses são os meus

[65] Stanislas Marie Adélaïde, conde de Clermont-Tonnerre (1747–1792), militar e político francês, defensor da monarquia, foi acusado de facilitar a fuga dos monarcas para Varennes.
[66] Existe uma versão historiograficamente mais precisa (ver nota 79, p. 313); contudo, uma minibiografia do projeto *La France Sauvée ou le Tyran Détrôné: A Dramaturgical Casebook* (Weaver, 2019) disponibilizado pelo site University of Washington Libraries afirma que "Stanislas foi assassinado pelas turbas de Robespierre durante a Tomada do Palácio das Tulherias (agosto de 1792), tendo sido empurrado através de uma janela do quarto andar". / "*Stanislas was murdered by Robespierre's mobs during the Storming of the Tuileries Palace (August 1792), having been pushed through a 4th-story window*". Disponível em: <Stanislas Clermont-Tonnerre – La France Sauvée ou le Tyran Détrôné: A Dramaturgical Casebook>.
[67] *Société des Amis de la Constitution Monarchique*. – "O Clube Monarquista, fundado por Clermont-Tonnerre e Malouet [...] foi instituído, de acordo com seu historiador, simplesmente 'para salvar a monarquia'." (Hardman, 2016, p. 368, tradução minha). – "*The Club Monarchique, founded by Clermont-Tonnerre and Malouet [...] was instituted, according to its historian, quite simply 'to save the monarchy'*."

> e pelo menos eu os terei obedecido. Peço-vos desculpas, o que mais quereis?
> A RAINHA (dissimulando) – Sinto todo o valor dos vossos sacrifícios, mas acreditai que eu só quero o vosso bem e o dos nossos filhos, e a glória dessa ilustre nobreza que abdica das suas fortunas e das suas vidas para nos socorrer.
> O REI (com mais firmeza) – Vosso zelo me encanta, mas o que eles podem fazer para nos defender? Eles não estão armados (De Gouges, 1993, p. 339, tradução minha).

Adianto que, depois dessa cena, o rei não aparecerá mais na peça. Se essa não fosse uma dramaturgia inacabada, eu poderia elucubrar que o título *Tirano destronado* também faz referência às relações de poder entre homens e mulheres, pois a rainha está governando e organizando a resistência enquanto o rei está em pânico. A dramaturga orienta a movimentação de cena da personagem Louis XVI, que está diante das tropas. Ela escreve: “O rei, assustado, recua em direção à rainha e vira a cabeça para o outro lado” (idem, p. 340, tradução minha). Essa imagem corrobora a fala de Marie-Antoinette, citada anteriormente, que afirma: “ele teme acima de tudo falar aos homens reunidos” (Hardman, 2016, p. 425, tradução minha).

A antepenúltima cena do primeiro ato continua com Louis XVI percebendo a presença de Antoine Barnave entre uma legião de Cavalheiros do Punhal. Talvez esse possível erro na estrutura dramatúrgica tenha sido intencional, pois a entrada do deputado não foi anunciada previamente. Colocar Barnave camuflado entre os aristocratas pode ser mais uma crítica da dramaturga. Ele aparece no meio da ação dramática e surpreende a todos, inclusive os leitores e as leitoras, visto que, no estilo francês, as entradas e saídas das personagens definem o início e o final das cenas.

Com o surgimento do deputado em cena, a autora resgata a subtrama romântica entre ele e Madame Élisabeth, momento em que ele tenta declarar o seu amor publicamente em um contexto inoportuno. Barnave não consegue alcançar seu objetivo, sendo interrompido pelo rei, que profere sua última fala na peça, dizendo: “Barnave, lembrar-me-ei dos serviços que me prestastes” (De Gouges, 1993, p. 340, tradução minha). Contudo, a mensagem fica no ar e é prontamente captada pela inteligente e ágil rainha, que percebe a sinergia do casal e demonstra desaprovar a relação ao dizer: “Minha irmã, ah, que vergonha!” (idem, ibidem).

Esse trecho da cena evidencia e fortalece o argumento que usei para explicar a presença da personagem que representa o conde Clermont-Tonnerre na peça como uma tentativa de reescrever e documentar a história estrategicamente. Decerto, ela

estava buscando tensionar algumas discussões públicas, como é o caso da fofoca que corria de boca em boca sobre a suposta relação amorosa entre Antoine Barnave e Marie-Antoinette. A autora desenvolveu essa ação dramática de forma complexa, fazendo a rainha receber vários estímulos ao mesmo tempo. Enquanto Barnave tenta revelar o caso amoroso com a princesa, ClermonTonnerre (sic) intercepta a sua atenção para falar sobre estratégia política, incentivando-a a manipular o rei para que este convocasse o Prefeito de Paris ao Palácio das Tulherias.

Ao final, a cena é resolvida por meio de uma rubrica, na qual a dramaturga explica que Marie-Antoinette entende a existência de assuntos mais urgentes do que a questão apresentada pelo deputado. Ela aproveita o momento para fazer política, agradece aos seus aliados, convoca o rei para uma conversa particular e sai “olhando para Barnave com um ar de desprezo” (De Gouges, 1993, p. 340, tradução minha). O casal fica sozinho em cena para finalizar o primeiro ato, assim como ele começou; logo no início da cena, a rainha é citada como a pessoa “mais habilidosa do seu sexo”.

> BARNAVE (parando Madame Élisabeth) – Vós me abandonais, mulher cruel, e sem me dizer uma palavra sobre o nosso plano!
> MADAME ÉLISABETH – Ah, Barnave, o que é que fizestes, a rainha sabe tudo.
> BARNAVE (surpreso) – O que estais a dizer, senhora, e quem poderia ter-lhe contado?
> MADAME ÉLISABETH – Vós!
> BARNAVE – Eu?
> MADAME ÉLISABETH – Vós, somente vós, eu vos digo!
> BARNAVE (surpreso) – Como?
> MADAME ÉLISABETH – O vosso olhar, a vossa linguagem, do que mais precisa a mulher mais habilidosa do seu sexo? Não percebestes o ar de desprezo que ela vos lançou ao sair?
> BARNAVE – Eu só tinha olhos para vós, o que nos importa a opinião dela, já que só poderei vos conquistar por vossa própria vontade [...] (De Gouges, 1993, p. 340, tradução minha).

Não farei uma análise minuciosa dessa cena romântica, não porque acredite que seja irrelevante; pelo contrário, apresentarei as informações para que seja possível entender o contexto de cada cena a seguir. A partir daqui, irei destacar algumas passagens com o intuito de potencializar a discussão sobre como a autora construiu ou contrapôs algumas imagens e narrativas, em especial a imagem pública da rainha. Para tanto, faz-se necessário relembrar que a abordagem da suposta relação amorosa entre essas três personagens históricas: Élisabeth, Barnave e Marie-Antoinette, constitui-se como uma escolha política, um posicionamento e uma contranarrativa friccional defendida pela dramaturga.

Na décima quarta cena, Madame Élisabeth e Barnave combinam tirar proveito do motim para fugir. No entanto, a irmã do rei se mostra apreensiva, dizendo: “Temo que a nossa felicidade seja uma mera visão, um sonho enganoso, e que, ao despertar, vejamos um espetáculo terrível!” (idem, ibidem). Na peça, ela aceita abandonar sua família; entretanto, a história conta que Élisabeth escolheu ficar ao lado do seu irmão, acompanhando a cunhada e os sobrinhos nas horas mais difíceis, como durante a prisão na Torre do Templo. A lealdade da princesa para com os monarcas e a monarquia era notória, o que significa que a fuga sequer era uma questão em discussão. A reputação de Madame Élisabeth sempre foi melhor que a de Marie-Antoinette; a irmã de Louis XVI era, inclusive, conhecida como a “Santa Genoveva das Tulherias”.

A iconografia da época mostra uma imagem que evidencia como a opinião pública tratou essas duas mulheres em uma famosa passagem histórica, anterior ao dia 10 de agosto de 1792, quando populares invadiram o palácio para matar Marie-Antoinette. O episódio sacramentou a imagem heroica de Madame Élisabeth da França, pois, na ocasião, ela teria se apresentado como a rainha para ser morta em seu lugar. Na gravura, é possível ver, da direita para a esquerda, a Guarda Nacional afastando o rei dos *sans-culottes* armados; no centro, estão Madame Élisabeth e alguns outros personagens históricos não retratados na peça de Olympe de Gouges[68]. O arquivo iconográfico, intitulado *A devoção de Madame Élisabeth no dia 20 de junho de 1792*[69], é acompanhado por um texto que explica a imagem:

> Canalhas gritam: onde está a rainha? Queremos a cabeça dela! A princesa Élisabeth, que não queria deixar o irmão nesse perigo, voltou-se para esses assassinos, apresentou o peito aos seus punhais e disse-lhes com firmeza: “aqui está ela, a rainha”. – “Não, não”, gritaram dois ou três servos leais que a acompanhavam, “não é a rainha, é a Madame Élisabeth”. – “Senhores, por favor”, disse a princesa, “não os enganem; não seria melhor para eles derramar meu sangue do que o de minha irmã?” (Vérité, 1794, n.p., tradução minha)[70].

---

[68] Segundo o catálogo da Biblioteca Nacional da França, além dos personagens históricos já citados, também foram retratados nessa gravura: chevalier d’Hermigny, Boursé, Fontaine, De Marcilly, André-Arnoult Aclocque (o comandante da guarda nacional), duque Philippe de Noailles Mouchy, Joseph Arné (um granadeiro), Stanislas Marie Maillard (revolucionário francês).

[69] *Dévouement de M. de Élisabeth, dans la journée du 20 juin 1792*. Gravura de Pierre Bouillon (1773–1831) e texto de Jean-Baptiste Vérité (1756–1837).

[70] “*Des scélérats crient : Où est la Reine? Nous voulons sa tête! La princesse Élisabeth qui n'avait pas voulu quitter son frère dans ce danger, se tourne vers ces assassins, présente sa poitrine à leurs poignards, et leur dit avec fermeté: la voici la Reine. Non, non, s'écrient deux ou trois fidéles serviteurs qui l'accompagnaient, ce n'est pas la Reine, c'est Madame Élisabeth. – Eh! Messieurs, de grâce, leur dit la princesse, ne les détrompez pas; ne vaut-il pas mieux qu'ils versent mon sang que celui de ma*

Figura 14 – Montagem: *A devoção de Madame Élisabeth*, de Jean-Baptiste Vérité.[71]

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Outra gravura que retrata o mesmo cenário, intitulada *Dia 20 de junho de 1792, no Palácio das Tulherias*[72], traz o deputado Jérôme Pétion como protagonista. Prefeito entre 1791 e 1792, ele aparece no início do segundo ato de *Tirano Destronado*. Tal imagem é acompanhada de um texto que diz: “Pétion, Prefeito de Paris, subiu em um tamborete e disse ao rei: ‘Senhor, não tendes nada a temer.’ – ‘Nada a temer!’, respondeu Louis, emocionado” (Rhieg, 1817, n.p., tradução minha)[73]. Observo que, mais uma vez, a sensibilidade de Louis XVI está em destaque. Essa narrativa não cita Madame Élisabeth, mas, na imagem, ela foi desenhada ao lado do rei.

O site oficial do Palácio de Versalhes afirma que Madame Élisabeth “manifestou, desde muito cedo, uma forte ligação com Louis XVI e Marie-Antoinette,

soeur?”. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6946879z/f1.item>. Ver referência do texto na iconografia desta tese.

[71] *Dévouement de M.de Élisabeth dans la journée du 20 Juin 1792* (Vérité, 1794)

[72] *Journée du 20 de Juin de 1792, au Château des Tuileries*.

[73] “*Pétion, maire de Paris, monta sur un tabouret et dit au Roi: ‘Sire, vous n'avez rien à craindre.’ – ‘Rien à craindre! Répondit Louis avec émotion*’.”

ao lado dos quais permaneceu durante toda a sua vida, recusando particularmente o matrimônio" (tradução minha)[74]. Conta-se que ela não aceitou nenhuma proposta de casamento, supostamente porque não teria encontrado um pretendente aristocrata à altura, mas também porque não queria deixar a França e se afastar da família real. Reflito, então, sobre os motivos que levaram Olympe de Gouges a desenvolver e dar tanta importância ao suposto romance entre Élisabeth e Barnave nessa peça.

Com essa reflexão, pondero que, embora a dramaturga estivesse criando a partir de um evento, como a insurreição do dia 10 de agosto de 1792, ela não assumiu um compromisso com a verdade, mas sim com a fricção. Suas escolhas possivelmente indicam seu propósito de tensionar ainda mais as diversas versões narrativas da época; é a partir disso que Olympe de Gouges tece algumas críticas ao poder do jornalismo de opinião e à manipulação da opinião pública.

A última fala do primeiro ato é um pequeno solilóquio de Antoine Barnave, desvelando que suas intenções vão além do romance com a irmã do rei. A personagem, que representa o deputado, reflete sobre seu caminho em direção ao poder a partir da viagem para Varennes, quando seu nome começou a ser vinculado a Marie-Antoinette e Madame Élisabeth. Esse discurso reafirma a crítica da dramaturga àqueles que rodeavam os monarcas, a exemplo dos cortesãos e dos políticos que defendiam a monarquia constitucional e se aproximaram da família real no decorrer dos primeiros anos da Revolução Francesa.

> BARNAVE (sozinho) – Feliz Barnave! Feliz viagem para Varennes! Finalmente cheguei ao meu lugar, caminharei ao lado dos reis; Louis XVI retornará ao trono do despotismo, não poderá mais exercer contra mim o rigor de um preconceito iníquo! Conservarei a sua coroa e como recompensa me casarei com a sua irmã. Casar-me-ei clandestinamente, é verdade, mas as circunstâncias obrigam-me a fazê-lo e, em breve, convocado a voltar à sua corte, poderei punir os meus inimigos. Não percamos tempo! Preparemo-nos para tão grande empreendimento (De Gouges, 1993, p. 341, tradução minha).

4.4.2 A rainha consorte lidera as tropas e a peça acaba antes do final.

O segundo ato se inicia com uma breve passagem de tempo; já é noite e a rainha busca organizar a resistência. Antes do seu aguardado retorno, alguns homens

---

[74] "*Elle manifeste très tôt un fort attachement à Louis XVI et à Marie-Antoinette aux côtés desquels elle demeure toute sa vie, refusant en particulier de se marier*" (*Château* de Versailles). Disponível em: <Madame Élisabeth | Château de Versailles>.

estão reunidos na primeira cena, entre eles as personagens históricas já citadas: ClermonTonnerre (sic) e Laporte. O intendente da Lista Civil[75] aparece na peça pela primeira vez. Também está em cena um personagem chamado Bacman, o major, que representa o aristocrata Karl Joseph von Bachmann (1734-1792), um integrante da Guarda Suíça que estava no comando naquele fatídico dia. Ele foi o responsável por salvar a família real ao levá-la para se esconder na Assembleia Nacional. Como explica Clarissa Palmer na sua tradução de *Tirano Destronado* para o inglês:

> Devido a uma indisposição do comandante oficial, ele liderou a guarda em 10 de agosto, quando os revolucionários atacaram o Palácio das Tulherias. Ele escoltou a família real até a Assembleia Nacional, onde eles se refugiaram e retornou para defender o palácio. O rei havia dado ordens por escrito para não atirar em civis. A multidão estava armada, houve troca de tiros durante o confronto e os guardas foram massacrados, pois a maioria havia baixado as armas seguindo as ordens do rei. Bachmann foi preso, acusado de traição por atirar no povo e enviado à guilhotina pelo Tribunal Revolucionário (Palmer, s/d, n.p. tradução minha).[76]

A cena introduz o tema do entorpecimento da população, que será desenvolvido mais adiante. A presença de Laporte confronta a posição dos dois líderes das forças armadas: o major da Guarda Suíça e o comandante da Guarda Nacional, um personagem de identidade não especificada. Questionado sobre as necessidades das tropas, Bacman responde: “[...] a prata e a aguardente dobram a coragem de um soldado!” (De Gouges, 1993, p. 341, tradução minha). Por outro lado, o comandante da Guarda Nacional afirma: “A Guarda Nacional não é conquistada dessa forma. A maioria acredita que está defendendo a pátria ao apoiar a constituição e o rei” (Idem, ibidem). Laporte informa que mandou preparar o jantar para os 10 mil homens da Guarda Suíça, ao que Charton acrescenta: “Poupe o vinho, mas quando estourar não se esqueça da aguardente e da pólvora” (idem, ibidem).

Uma informação importante dessa cena refere-se à ruptura entre as tropas da Guarda Nacional. Enquanto três divisões avançavam para proteger os monarcas, o personagem ClermonTonnerre (sic) apostava na inércia das demais, apesar do temor de que parte da tropa aderisse à insurreição. Ele diz: “A neutralidade de uma força

---

[75] A Lista Civil, art. 10 da Constituição francesa de 1791, limita os gastos públicos dos monarcas.

[76] “*Due to his commanding officer being indisposed he commanded the guards on the 10 August when revolutionaries attacked the Tuileries palace. He escorted the royal family to the National Assembly where they sought refuge and returned to defend the palace. The King had given written orders not to shoot civilians. The crowd was armed, shots were exchanged in the melee, and the Guards were massacred since most had downed arms following the King’s orders. Bachmann was arrested, accused of treason for shooting at the people, and sent to the guillotine by the revolutionary Tribunal*”. Disponível em: la-france-sauvee.pdf.

importante nestas circunstâncias nos é favorável. Venceremos! Todo o palácio está armado até os dentes!" (De Gouges, 1993, p. 341, tradução minha).

No final da primeira cena, ClermonTonnerre (sic) anuncia a chegada da rainha, acompanhada pela princesa de Lamballe, dando início à segunda cena do segundo ato. A personagem Marie-Antoinette está com uma carta nas mãos e ordena que um oficial vá até a casa do prefeito e entregue a convocação assinada pelo rei. A dramaturga usa essa fala para tensionar outra questão pungente para a ocasião, pois, ao planejar o assassinato ou a queda dos monarcas, os revolucionários também estariam derrubando a Constituição de 1791. Ela explica o seu argumento através da rainha, que diz: "Ele virá e nós descobriremos com que direito ele revoga os decretos de uma Constituição da qual diz ser apóstolo!" (idem, ibidem, tradução minha). Em seguida, questiona-se se, naquelas circunstâncias, Jérôme Pétion atenderá ou não ao chamado. Diante disso, o comandante da Guarda Nacional sugere que ele não teria do que se censurar e, por isso, deveria comparecer ao Palácio das Tulherias. A partir daí, surge mais uma oportunidade para que Olympe de Gouges se autoinscreva na fala de Marie-Antoinette, retrucando:

> A RAINHA – Acreditais que ele é irrepreensível? Pensais que ele serve à nação com pureza e desinteresse? A sua ambição não é comum. Se ele nos desafiar, não será fruto do seu desprezo pela dignidade, mas do seu amor pelo "sangue supremo"! Esta será a prova mais evidente de que ele quer os nossos cadáveres para se revestir deles. Um líder de um partido pode não ter ambição?... Eu conheço-o, a sua natureza não me escapa! Ele é um hipócrita que finge ser sensível e patriota. Ele virá e aparentará ter pena do rei. Ele tentará dar-lhe novos conselhos sobre o perigo que o ameaça; então sairá imediatamente para ele mesmo armar a mão dos assassinos. Assim, estou de acordo com a opinião do senhor ClermonTonnerre: uma vez que o tenhamos no palácio, devemos impedi-lo de sair; se a população for mais forte do que nós, eles não ousarão exercer alguma tentativa para nos matar enquanto estivermos com o seu magistrado, em todos os aspectos, esse homem é tão necessário para nós quanto as forças armadas (De Gouges, 1993, p. 341, tradução minha).

Quando a dramaturga reafirma que os líderes dos partidos são hipócritas e ambiciosos, penso sobre o título da sua peça: *Salvação da França*; e volto a questionar a ambiguidade suscitada através desta narrativa: quem seriam os tiranos que deveriam ser destronados? Para adensar essa reflexão, destaco um recorte da fala da rainha, que diz: "[...] será a prova mais evidente de que ele quer os nossos cadáveres para se revestir deles" (idem, ibidem). Esse é mais um exemplo de como o discurso da personagem Marie-Antoinette reflete as críticas de Olympe de Gouges. Dessa vez, ela está falando de Pétion, mas, por extensão, também se refere a figuras

públicas como Marat e Robespierre. Na perspectiva da autora, os tiranos não eram somente os monarcas e a nobreza, mas também os jacobinos e talvez até mesmo os homens: enquanto categoria detentora do poder.

Relembro que a personagem Marie-Antoinette foi especificamente citada nos autos do processo que resultou na condenação da autora de *Salvação da França, ou Tirano Destronado*. Considero que essa dramaturgia sustenta uma narrativa potencialmente perigosa para os revolucionários franceses, pois a rainha ocupa um lugar de liderança historicamente reservado ao rei. A propósito, os políticos que tomaram o poder tentaram, a todo custo, diminuir a importância da atuação das mulheres na Revolução, inclusive daquelas que lutaram ao lado deles. Por isso, entendo que a fúria dos acusadores do Tribunal Revolucionário durante o julgamento de Olympe de Gouges, em novembro de 1793, não decorreu apenas do enfrentamento da autora contra a violenta ideologia e a prática dos jacobinos, visto que ela acumulava vários textos políticos dessa natureza. Talvez o imperdoável fosse que tanto a dramaturga quanto a protagonista eram mulheres empoderadas.

Outro agravante é que, além de ser uma mulher, a rainha consorte também era uma estrangeira perante um movimento social que fundou as bases de um tipo de nacionalismo radical. A desconstrução da imagem pública de Marie-Antoinette alimentou o ódio popular por meio da misoginia, do jornalismo de opinião e da disseminação de notícias falsas. Tratava-se da materialização de um modelo de propaganda política que se estabeleceu durante a Idade Moderna. Essa construção, contudo, é paradoxal, posto que a atuação das mulheres revolucionárias foi um dos fatores determinantes para a concretização dos objetivos da Revolução Francesa. Assim, a exploração da imagem pública da rainha está no centro da transformação da comunicação social ocorrida no final do século XVIII.

É preciso entender o impacto da ascensão de uma opinião pública formada pelos oprimidos do sistema monarquista. Esse movimento difundiu a imagem dos monarcas e da nobreza como inimigos do bem-estar social. Se, por um lado, a negligência de Louis XVI e a arrogância da casta dominante abriram os caminhos para a queda do reinado, por outro, a estratégia de outros atores políticos que também desfrutavam de privilégios ameaçava a conscientização desse povo oprimido sobre o poder que tinham para promover uma transformação ainda mais profunda da sociedade francesa. Isso fica ainda mais evidente quando constatamos a situação das mulheres com a instauração da República e a categórica negação de seus direitos.

O retrato histórico de Marie-Antoinette como uma mulher fútil e alheia à política sobreviveu ao tempo, potencializando a importância da construção narrativa disruptiva dessa personagem na peça *Tirano Destronado*. Para salientar a complexidade da sua composição, retomo a análise da peça com a terceira cena do segundo ato, quando o mensageiro volta com a informação de que o Prefeito de Paris estava chegando ao palácio no instante em que este último se preparava para sair. Essa coincidência deixa a rainha surpresa, e ela começa a duvidar do seu próprio julgamento sobre a conduta de Jérôme Pétion. Nesse momento, Marie-Antoinette pondera: “Céus, será que estou enganada e infeliz por achar que esse rebelde é um homem honesto?” (De Gouges, 1993, p. 342, tradução minha). Todavia, ela concluirá que só lhe restam esperanças no compromisso dos aristocratas para com a monarquia, já que eles compartilhavam o mesmo destino.

A dramaturga não explica o cenário desse ato; sabe-se que as personagens e os figurantes estão reunidos nas dependências do Palácio das Tulherias e, considerando a fala a seguir, tudo indica que se trata de um ambiente ao ar livre. Da mesma forma, o anúncio da entrada das personagens do segundo ato não informa que os Cavalheiros do Punhal estão presentes naquele espaço, mas a última fala de Marie-Antoinette nessa peça inacabada é direcionada a eles. Ela diz:

> A RAINHA (considerando os Cavaleiros do Punhal com paixão) – A glória de servir aos reis pertence somente à nobreza. Ao longo do tempo, eles derramaram o seu sangue pela Majestade do trono. Sem trono, não haveria nobreza! Sem rei, não haveria nobreza! Hoje, um interesse comum nos liga uns aos outros, mais do que nunca. A sorte está lançada! A contrarrevolução ou a morte! Vou entrar, quero ouvir a conversa do Prefeito de Paris. Senhor de La Porte, segui-me (De Gouges, 1993, p. 342, tradução minha).

Diferentemente das passagens em que a dramaturga utiliza suas personagens para atacar os jacobinos, então no poder, o discurso da rainha sobre os interesses da nobreza não representa uma defesa; pelo contrário. Olympe de Gouges evidencia que o projeto de manutenção da monarquia visava, primordialmente, à salvaguarda dos privilégios aristocráticos. Nessa peça, a autora se materializa como uma personagem para criticar essa casta social, assim como faz em outros textos. Por isso, reafirmo: De Gouges não pode ser lida como uma simples monarquista, tal qual alguns historiadores fazem. Minha defesa é a de que a autora utilizou seu discurso público de forma estratégica e consciente das controvérsias que produzia. Seu posicionamento político era fluido, propositalmente ambíguo e visava defender,

prioritariamente, a necessidade de manter uma estabilidade institucional mesmo diante do caos, fomentando a utopia de uma revolução não violenta.

No meu entendimento, sua produção narrativa é indissociável de contextos particulares que a história muitas vezes não consegue alcançar em sua totalidade. As várias versões da biografia escrita e reescrita por Olivier Blanc apresentam um extenso material comprobatório para várias passagens históricas e confirmam a narrativa da própria Olympe de Gouges, a exemplo da história da sua paternidade renegada. No entanto, os documentos não dão conta de explicar os pormenores nem as motivações específicas de seus múltiplos posicionamentos a cada panfleto, cartaz, peça ou carta enviada. Ao me aprofundar, portanto, na pesquisa da sua produção intelectual e artística, foi necessário lançar mão da imaginação como uma ferramenta política; por isso, considero que De Gouges agia como se estivesse em uma cena performativa, atuando em um jogo de vida ou morte.

Na última cena de *Tirano Destronado*, a dramaturga reúne o contingente militar mobilizado: ClermonTonnerre (sic) e uma legião de Cavalheiros do Punhal, o major e a Guarda Suíça, o comandante da divisão com a Guarda Nacional e seus granadeiros. Eles seguem o plano aprovado pela rainha e começam a inquirir Jérôme Pétion. Entre a multidão de soldados, dois granadeiros se destacam ao notar a armadilha contra o Prefeito de Paris e decidem ajudá-lo.

> UM GRANADEIRO (à parte) – O que eu vi, o que eu ouvi? Enganaram-me, enganaram-me!
> O SEGUNDO GRANADEIRO (percebendo o problema, sussurrando) – Camarada, eu também fui enganado. Estamos em uma caverna e devemos encontrar um meio de escapar . Devemos salvar o magistrado do povo a qualquer preço, seja ele qual for! Finge estar passando mal, pois já estás alterado. (Em voz alta, para o comandante da divisão, fingindo estar bêbado) Meu general, aqui está o meu camarada, a quem o vinho do nosso bom rei subiu à cabeça. Ele precisa de algumas horas de repouso e eu, para companhia, irei conduzi-lo, se vós o ordenardes.
> O COMANDANTE DA DIVISÃO – Ide! Deveríeis ter-vos prevenido antes de ficardes nesse estado.
> O SEGUNDO GRANADEIRO (fingindo estar um pouco embriagado) – Tendes razão, meu General, mas o nosso bom rei e a nossa boa rainha ofereceram-nos um vinho tão bom que não conseguimos resistir. E nós, em agradecimento, vamos capacitar-nos para melhor servir Vossas Majestades e os vossos planos.
> Eles saem segurando-se pelos braços, cambaleando de um lado para o outro, como bêbados (De Gouges, 1993, p. 342, tradução minha).

É a segunda vez que a dramaturga leva à cena a imagem de uma população entorpecida pelo álcool, mas aqui isso é apresentado como um recurso cênico e

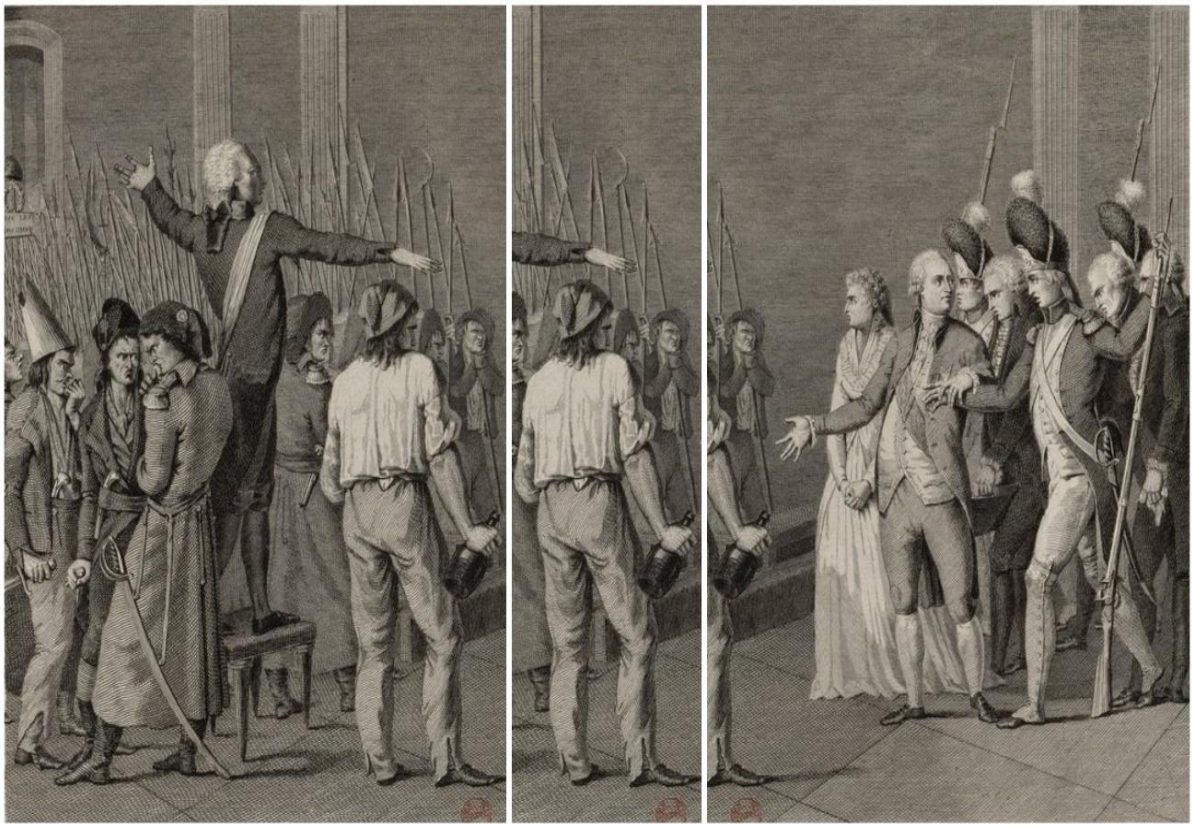
cômico. Embora seja a última cena dessa peça inacabada e Olympe de Gouges não tenha desenvolvido esse tema com profundidade, penso que o arquétipo do bêbado não está aí por acaso. Esse arquétipo carrega significados que abrem margem para outras interpretações além desses granadeiros embriagados de vinho ou aguardente. Na perspectiva da autora, o que impulsionou o povo em direção à violência foi outro tipo de embriaguez: o discurso de ódio popularizado e veiculado pelo jornalismo de opinião, a exemplo do que fez Jean-Paul Marat com o seu *L'Ami du peuple*[77].

A ilustração intitulada *Dia 20 de junho de 1792 no Palácio das Tulherias* retrata o Prefeito de Paris tentando acalmar os *sans-culottes* armados, ao lado de Madame Élisabeth, Louis XVI e a Guarda Suíça. No centro da imagem, um homem empunhando uma garrafa corrobora a narrativa de De Gouges sobre o abuso do álcool durante a Revolução. Contudo, enquanto na gravura a embriaguez é atribuída a um popular, na peça a dramaturga desloca esse vício para as tropas defensoras da

[77] Jean-Paul Marat escreve sobre o jornal *L'Ami du peuple* e afirma: "A forma como os Estados Gerais foram compostos, a multidão de inimigos da Revolução que eles abrigavam em seu seio, a pouca aptidão e vontade que a maioria demonstrava em promover a felicidade pública, fizeram-me sentir a necessidade de vigiar com solicitude a Assembleia Nacional. [...] Comecei então a escrever um jornal público, sob o nome de *O amigo do povo*: ele não foi inútil para a causa da liberdade [...] À medida que os perigos se acumulavam sobre minha cabeça, redobrava meus esforços para enfrentar a tempestade; atacava os inimigos públicos sem piedade, os desmascarava sem cerimônia; sua raiva estava no auge, temiam que suas torpezas fossem expostas à luz do dia" (Marat, 1911, p.126-140, tradução minha). Em um panfleto intitulado "*Marat, l'ami du peuple aux bons Français*", datado de 8 de setembro de 1792, durante as votações para a Assembleia, transformada posteriormente em Convenção Nacional, e logo após os massacres de setembro, o político e jornalista incita a população à revolta e faz comentários sobre Marie-Antoinette. Nas palavras do autor: "A forma como os Estados Gerais foram compostos, a multidão de inimigos da Revolução que eles abrigavam em seu seio, a pouca aptidão e vontade que a maioria demonstrava em promover a felicidade pública, fizeram-me sentir a necessidade de vigiar com solicitude a Assembleia Nacional [...]. Comecei então a escrever um jornal público, sob o nome de *Amigo do Povo*: ele não foi inútil para a causa da liberdade [...] À medida que os perigos se acumulavam sobre minha cabeça, redobrava meus esforços para enfrentar a tempestade; atacava os inimigos públicos sem piedade, os desmascarava sem cerimônia; sua raiva estava no auge, temiam que suas torpezas fossem expostas à luz do dia" (idem, p.126-140, tradução minha). / "*La manière dont les États-Généraux avaient été composés, la multitude d'ennemis de la révolution qu'ils renfermaient dans leur sein, le peu d'aptitude et de désir que le plus grand nombre montrait à faire le bonheur public, m'avaient fait sentir la nécessité de surveiller avec sollicitude l'Assemblée nationale" (*Marat, 1911*, p.126). "J'entrepris donc un journal public, sous le nom d'Ami du peuple : il n'a pas été inutile à la cause de la liberté" (idem, p. 127). "À mesure que les dangers s'accumulaient sur ma tête, je redoublais d'énergie pour faire face à l'orage ; j'attaquais les ennemis publics sans pitié, je les démasquais sans ménagement ; leur rage était au comble, ils redoutaient que leurs turpitudes ne fussent exposées au grand jour" (idem, p. 140). "Il n'est que trop vrai, mes chers compatriotes, que vos malheurs n'auront aucun terme, tant que le peuple n'aura pas exterminé jusqu'au dernier des suppôts du despotisme, jusqu'au dernier des ordres naguère privilégiés. Lisez et frémissez: Copie d'une lettre datée de Luxembourg, le 20 août 1792, et trouvée dans la poche d'Antoinette" (idem, p. 319). "Trahis par les suppôts de la cour, nous le sommes encore par la majorité gangrenée de l'Assemblée nationale elle-même. Si elle n'était pas d'intelligence avec nos ennemis, serait-elle si tranquille à leur approche ? À la vue du sang des traîtres que fait couler la justice du povo, chercherait-elle encore à le leurrer ? Si elle n'avait pas le dessein de gagner du temps, jusqu'à ce que le fatal moment soit arrivé, enverrait-elle des commissaires à toutes les sections pour les séduire?*" (idem, p.320).

monarquia e, por extensão, para o próprio sistema monarquista. Como se observa na montagem abaixo:

Figura 15 – Montagem: *Dia 20 de junho de 1792 no Palácio das Tulherias*, de Pierre Adam.[78]



Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

A quarta cena se desenrola após a saída dos granadeiros, que fingem embriaguez e tentam avisar Jérôme Pétion sobre o estratagema dos monarquistas por meio de sinais. Entretanto, ele ainda não consegue entender o que motiva aquela ação e, por fim, é encurralado. No trecho a seguir, o prefeito é questionado sobre o já citado motim do dia 20 de junho, quando o povo invadiu o Palácio das Tulherias com a intenção de assassinar a rainha.

> O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Por que, senhor, não evitastes esta manifestação popular que atenta contra a pessoa do rei?
> O PREFEITO – Quem nunca exerceu o mal tem dificuldade em perceber o mal nos outros; entretanto, começo a notar como é fácil enganar os mais confiantes e clarividentes.

[78] *Journée du 20 Juin 1792, au Château des Tuileries* (Adam, 1817).

> O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Somente hoje vós apercebeis-vos disso? E o ataque ao palácio no dia vinte de junho, não o alertou para o vosso dever?
> O PREFEITO – Eu poderia dispensar-me de vos responder, Major, mas estou à vontade para me explicar inteiramente. Conheço todos os deveres que a minha posição me impõe. Eu entendo que a tarefa é terrível e difícil de cumprir. Um povo que conseguiu quebrar os seus grilhões não quer mais ser escravizado sob o jugo dos tiranos. Esse povo é movido por sensações divinas. O amor à liberdade o faz cair nas armadilhas preparadas por todos os conspiradores da corte; alguns cidadãos vis, mais ambiciosos do que úteis, correm para o mesmo objetivo da corte, sim, da corte; pela última vez, vim para instruir o rei! Se ainda houver tempo, vou arrancá-lo do precipício que vós pavimentastes para conduzi-lo, ou morrerei com ele. Aí está a vossa obra e a minha conduta. (De Gouges, 1993, p. 342-343, tradução minha).

Nesse trecho, o prefeito repete as mesmas palavras e argumentos utilizados pela personagem que representa Olympe de Gouges ao atribuir à aristocracia palaciana a responsabilidade pela crise enfrentada pelos monarcas. No primeiro ato, em uma conversa com a princesa de Lamballe, a dramaturga discorre sobre a perigosa relação entre Marie-Antoinette e os cortesãos e conclui: “há muito tempo conduzem-na para um precipício que se abre a seus pés. [...] Sei que a corte está maquinando uma conspiração; pelo menos é o que se suspeita” (De Gouges, 1993, p. 336, tradução minha). Analogamente, o discurso sobre a escravização do povo e a libertação dos seus grilhões pode ser encontrado na peça *A escravidão dos negros*.

É significativo que a dramaturga tenha se autoinscrito na fala de um dos líderes jacobinos[79]. Todavia, essa não foi a primeira vez que De Gouges demonstrou respeito por Jérôme Pétion. Em setembro de 1792, no panfleto *Orgulho da inocência*, ela declara: “E vós, respeitáveis membros da Convenção Nacional, Pétion, Condorcet, Vergniaud, Brissot e todos os outros que, como vós, abraçaram apenas os verdadeiros interesses da pátria, fazeis-me justiça” (2017, p. 137, tradução minha). A escritora reitera sua estima pelo magistrado no cartaz *Decreto de morte contra Louis Capet*, publicado nas ruas em janeiro de 1793, antes da execução do rei. No texto, ela afirma acreditar que ele não é culpado pela condenação de Louis XVI. Noto que a autora adota uma retórica diplomática ao citar simultaneamente um antigo expoente jacobino e um líder girondino, Jacques-Pierre Brissot. Em suas palavras:

> Legisladores, já vos habituastes às minhas opiniões e atrevo-me a dizer que elas nunca foram suspeitas para vós. Senado francês, não vos abandonei desde que a maioria pronunciou a sentença de morte de Capet. Queria ouvir Brissot e Pétion - os seus discursos surpreenderam-me. Será que cabe às

[79] Em agosto de 1792, Jérôme Pétion ainda mantinha influência no Clube dos Jacobinos; em setembro, foi eleito primeiro presidente da Convenção Nacional com o apoio destes. Contudo, em junho de 1793, após meses de conflitos com Robespierre e a ala radical, ele foi expulso do clube e da Convenção.

> suas almas irrepreensíveis (pois gosto de acreditar que estes dois legisladores não têm mácula, tal como a maioria dos representantes do povo) temer que a morte ou o exílio do tirano prepare desgraças inevitáveis e talvez desconhecidas para o mundo? (De Gouges, 2010, p.150, tradução minha).

Na cena escrita por Olympe de Gouges, Jérôme Pétion afirma que, se houver uma insurreição, ele tentará convencer os *sans-culottes* a irem embora. No entanto, o magistrado impõe a condição de que as tropas não atirem contra a população. As últimas falas ocorrem em meio ao clímax, quando os cavalheiros sacam seus punhais contra o prefeito. ClermonTonnerre (sic) sugere que Pétion está sendo desonesto ao apoiar uma situação inaceitável e questiona: o que espera que aconteça?

> O PREFEITO – Quem me dera Deus não ter nada a temer senão este tratamento! Mas os punhais da corte não me permitem ter esperança em um final tão glorioso.
> CLERMONTONNERRE – Tendes medo de estar entre os vossos inimigos? Somos todos bons cidadãos e penso que ... (De Gouges, 1993, p. 343, tradução minha).

A peça é interrompida sem que seja possível conhecer o desfecho desse momento de tensão. Será que a dramaturga pretendia reescrever a história, a exemplo do que fizera com o destino de Stanislas de Clermont-Tonnerre? A versão divulgada no site da Assembleia Nacional da França conta que ele sequer teria encontrado os monarcas no Palácio das Tulherias naquele dia antes de ser assassinado[80]. Enquanto Clarissa Palmer sustenta que o manuscrito teria sido encontrado inacabado[81], Félix-Marcel Castan acredita que a peça *Tirano destronado*

---

[80] Uma das versões da história conta que o conde de Clermont-Tonnerre foi assassinado no Palácio das Tulherias (ver nota 65, p. 299), mas, como afirmei, o site da Assembleia Nacional da França divulga a seguinte versão: "Biografia extraída do dicionário dos parlamentares franceses de 1789 a 1889 (Adolphe Robert e Gaston Cougny) – Em 10 de agosto de 1792, um grupo armado invadiu seu hotel sob o pretexto de procurar armas. Ele foi levado para a seção e, no caminho, foi atingido por um tiro disparado à queima-roupa; refugiou-se no hotel de Brissac, onde a multidão o perseguiu e massacrou" (Assembleia Nacional da França, tradução minha). / "*Biographie extraite du dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889 (Adolphe Robert et Gaston Cougny) – Le 10 août 1792, une troupe armée pénétra dans son hôtel sous prétexte d'y chercher des armes. Conduit à la section, il fut frappé, en chemin, d'un coup de feu tiré à bout portant ; il se réfugia dans l'hôtel de Brissac, où la multitude le poursuivit et le massacra*". Disponível em: <Stanislas, Marie, Adélaïde de Clermont-Tonnerre - Base de données des députés français depuis 1789 - Assemblée nationale>.

[81] "O manuscrito tem grandes cruzes marcadas em certas passagens que penso estarem relacionadas com passagens anotadas pelos seus acusadores para serem usadas contra ela durante o seu julgamento. […] E em todas as páginas do manuscrito está escrito 'para' em tinta castanha-clara, como se um funcionário judicial estivesse a registar que cada uma tinha sido lida e marcada (chamada parafer em francês) para evitar alterações ou substituições". / "*The manuscript has large crosses marked against certain passages which I think correlate to passages noted by her accusers for use against her during her trial. […] And every page of the manuscript has 'para' written in pale brown ink as though a legal clerk was noting that each one had been read and marked (called parafer in French) to avoid alterations or substitutions*" (Palmer, s/d, p. 1, tradução minha). Disponível em: <la-france-sauvee.pdf>.

fora concluída ainda em 1792. Em sua análise, o editor avalia que essa peça, a exemplo de *Molière visita Ninon ou O século dos grandes homens*, representa o ápice da estética e do estilo do teatro político de Olympe de Gouges. Ele diz:

> É a peça política por excelência da obra de Olympe. Anunciada pela autora já em 1792, tudo leva a crer que foi finalizada. Uma conclusão testamentária que, a julgar pela proporção do primeiro ato, deveria ser comparável em extensão ao *Século dos grandes homens* e, tal como ela, uma diretriz importante: a linguagem nunca foi tão enérgica, tão precisa. A dramaturgia emprega um espírito de síntese complexo e ricamente inesperado. Os significados e as articulações emergem com uma clareza evidente, desconstruindo os sistemas antidemocráticos de dentro para fora, uma tentativa de análise que, tendo começado como começou, deveria continuar em um ritmo vertiginoso até o fim. [...] Essa parte da peça foi encontrada misturada com os documentos do processo. Paradoxalmente, parece que esse texto, em que os monarcas falam, foi utilizado como argumento contra a autora. Enquanto a peça inteira deveria ter um significado fundante para a república. [...] Ao ler a complexidade desse primeiro ato, a medir pela maestria dramatúrgica alcançada pela autora, a firmeza do estilo, e ainda por referência às personagens envolvidas no drama, listadas no início da obra, permite-nos adivinhar como seriam os quatro atos seguintes, até o esperado desfecho, a dramatização das camadas sociais da nação, as contradições inerentes a cada uma delas e as forças revolucionárias que elas implicam. O título, não só *Tirano destronado*, mas também *Salvação da França*, sugere um pensamento positivo, especialmente se considerarmos a constante oposição de Olympe a qualquer violência sangrenta (Castan, 1993, p. 331, tradução minha)[82].

A publicação da qual fala Félix-Marcel Castan é a já citada coletânea de textos e cartas intitulada *Correspondência à corte. Relatório moral e última palavra aos meus queridos amigos,* de dezembro de 1792. No trecho em que Olympe de Gouges se refere ao encontro que teve com a princesa de Lamballe, fica subentendido, nas palavras da dramaturga, que a cena inspirada nesse encontro foi escrita antes do

---

[82] "*La pièce politique par excellence dans l'œuvre d'Olympe. Elle avait été annoncée par l'auteur dès 1792, et on a tout lieu de croire qu'elle fut achevée. Conclusion testamentaire qui, si l'on en juge par la proportion du premier acte, devait être comparable en longueur au Siècle des Grands hommes, et comme elle, pôle majeur. Le langage n'a jamais été aussi énergique, aussi précis. La dramaturgie met en œuvre un esprit de synthèse complexe et riche d'imprévus. Les significations, les articulations s'imposent avec une évidente clarté. Décorticage procédant de l'intérieur, déconstruction des systèmes antidémocratiques, tentative d'analyse qui, partie comme elle l'était, devait se poursuivre jusqu'au bout à un train d'enfer. […] Ce tronçon de pièce fut retrouvé mêlé aux documents du procès. Il semble que paradoxalement ce texte qui fait parler les rois ait servi d'argument à charge contre l'auteur. Alors que la pièce entière devait avoir une signification fondatrice pour la République. […] Il s'agit ici d'une analyse politique en profondeur du phénomène révolutionnaire. A lire la complexité de ce premier acte, à mesurer la maîtrise dramaturgique à laquelle l'auteur est parvenue, la fermeté du style, et en outre par référence aux personnages, intervenant dans le drame, dont la liste est dressée en tête de l'ouvrage, on devine un peu ce que pouvaient être les quatre actes suivants, jusqu'au dénouement attendu, la théâtralisation des strates sociales de la nation, des contradictions inhérentes à chacune et des ressorts révolutionnaires qu'elles impliquent. Le titre, pas seulement Le Tyran détrôné mais aussi La France sauvée, suggère une pensée positive, surtout si l'on songe à l'opposition constante d'Olympe à toute violence sanglante*".

assassinato da então superintendente da casa da rainha Marie-Antoinette. Sobre a conversa que tiveram, a autora afirma:

> Reproduzi-a palavra por palavra, numa cena de um drama em cinco atos, que vou publicar[83] sob o título de *La France Sauvée, ou le Tyran Détrôné,* no qual, espero, as pessoas virão a conhecer-me. A predição que fiz à senhora Lamballe, tanto na minha conversa como na minha carta, verificou-se de uma maneira tão terrível para ela que a infeliz pôde ter acreditado que eu, ao morrer, era cúmplice dos seus carrascos (De Gouges, 2017, p. 151, tradução minha).

Ao considerar essa publicação e a menção à peça *Tirano destronado*, penso não ser possível afirmar se ela foi ou não finalizada. Talvez De Gouges estivesse escrevendo quando ocorreram os massacres do início de setembro de 1792 e, devido ao desenrolar dos acontecimentos, decidiu interromper o processo criativo, uma vez que sua prática indica que ela precisava de apenas alguns dias para compor um texto cênico. Apesar disso, a autora afirma que havia a intenção de apresentá-la ao público. Cabe, então, perguntar: existe alguma possibilidade de que uma suposta segunda parte da dramaturgia com os outros atos tenha se perdido durante a inspeção policial ocorrida em 22 de julho de 1793? E se a divulgação dos outros atos enfraquecesse o argumento da acusação? É curioso pensar que a incorporação dessa obra nos autos do processo judicial que condenou a dramaturga à morte foi responsável por revelar esse enredo ao público, sendo o Tribunal Revolucionário a instituição que publicou a última criação de Olympe de Gouges em vida.

[83] A palavra *donner*, nesse contexto, poderia ser traduzida como “dar”, “apresentar” ou “publicar”.

perchée sur un arbre

sur la surface de la terre

je plane

au gré des vents

je vante, je discrédite sans raisons

Me voila encore une fois

je veux tout entreprendre & je ne fais rien !

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: OLYMPE OU ESSA MÃE E ESTA FILHA.

> *Aqui estou eu, mais uma vez, [...] empoleirada numa árvore, saltando de galho em galho, ora alto, ora baixo; observando uma coisa e depois outra na superfície da terra; flutuo ao sabor dos ventos e sei como me perder na imensidão. Já não consigo ver nem à frente, nem atrás de mim e talvez, nem mesmo debaixo do meu nariz. Vanglorio-me e desacredito sem motivo nem razão; quero fazer tudo e não faço nada*
>
> Olympe de Gouges, 2010, p. 118.[1]

5.1 O laboratório de criação dramatúrgica.

Cheguei a Paris no final da primavera e a cidade ainda estava ocupada pela estrutura e pelo público das Olimpíadas de 2024. Foi uma surpresa quando, algumas semanas antes, ainda no Brasil, assisti a uma estátua dourada emergindo do rio Sena ao som do hino La Marseillaise durante a cerimônia de abertura dos jogos[2]. A imagem de Olympe de Gouges surgiu segurando um panfleto, com o braço erguido em direção ao céu e na tela uma legenda a apresentava como uma mulher de letras, política. Mas, onde ela se fazia presença e memória na capital francesa? Não, ela não estava no Panteão nem no Teatro do Odéon[3].

Uma vez que minha tese demandava a realização de uma investigação de arquivos, aceitei a sugestão da banca de qualificação do doutorado[4] e, no primeiro semestre de 2024, candidatei-me à bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES)[5]. Alguns anos antes, quando as aulas do curso estavam para começar, em março de 2020, veio a pandemia de Covid-19 e suspendeu qualquer pretensão de executar um simples plano de estudo em campo, o que me impediu de

---

[1] *O espírito francês, ou problema a ser resolvido no labirinto de vários complôs* (*L'Esprit français, ou Problème à résoudre sur le labyrinthe des divers complots*). Tradução minha.

[2] Após os Jogos Olímpicos de 2024, a exposição das esculturas intitulada *Dix femmes en or* foi para a Assembleia Nacional da França e, posteriormente, alocada de forma permanente na *Rue de la Chapelle*, em Paris.

[3] Em 2025, esse teatro é conhecido como *Odéon-Théâtre de l'Europe*, mas, segundo Blanc, na época de Olympe de Gouges, denominava-se *Théâtre de la Nation*.

[4] A banca de qualificação desta tese foi composta pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda (UDESC) e pelo Prof. Dr. Charles Feitosa (PPGAC/UNIRIO), tendo ocorrido em 7 de julho de 2023.

[5] Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

sonhar com a possibilidade de fazer um intercâmbio na França até aquele momento. No início dessa jornada, De Gouges parecia-me demasiado distante, eu não encontrava meios para acessar sua obra. Talvez por isso, tentei incluir Bárbara de Alencar, a Revolução Pernambucana e o Iluminismo no Brasil na pesquisa, através do laboratório de criação de uma dramaturgia intitulada *Sobre os ombros de Bárbara*[6]. Mas esse desvio começou a não fazer sentido na medida em que fui me dando conta da complexidade do contexto histórico e da profusão produtiva de Olympe de Gouges durante uma década intensa de atuação e ativismo. A primeira versão das peças e textos políticos a que tive acesso foi por intermédio do site da tradutora inglesa Clarissa Palmer; só depois consegui localizar o material disponibilizado no site Gallica. Ler em francês não era fácil para mim e os arquivos originais dificultavam ainda mais a leitura. Também passei algum tempo buscando ao menos uma das versões da biografia de Olivier Blanc. Felizmente, no final de 2023, minha orientadora, Dra. Ana Bernstein, me presenteou com a biografia *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIIIe siècle* (Blanc, 2003).

No outono, Paris fica ainda mais bonita. A cada dia que passava, o sol se punha mais cedo, enquanto eu desbravava a Cidade-Luz em busca de Olympe de Gouges. Não é como se ela fosse uma desconhecida. A Biblioteca Nacional da França possui uma quantidade impressionante de arquivos, incluindo livros que provavelmente foram impressos no final do século XVIII, os quais tive a sorte de ter em mãos na Biblioteca do Arsenal. O prédio está localizado nas imediações dos vestígios da *Tour de la Liberté*, as ruínas de uma das torres da prisão da Bastilha[7].

Além da pesquisa de arquivos, programei algumas visitas a prédios históricos, como a *Conciergerie*, um palácio real transformado em prisão, último destino de Olympe de Gouges antes da guilhotina. E a *Chapelle Expiatoire*, uma necrópole para onde supostamente os seus restos mortais foram transferidos e sepultados em uma espécie de vala comum para os condenados da Revolução Francesa. Encontrei menções gráficas indicando a sua passagem e presença nesses espaços públicos. Contudo, interessava-me conhecer os lugares mais pessoais, como as casas onde ela morou e uma praça que fica no *3º arrondissement* de Paris, para entender a importância que a França dava à sua memória.

---

[6] Escrevi essa peça em parceria com a atriz e produtora Augusta Ferraz no contexto do já citado laboratório de criação dramatúrgica, que ocorreu entre 2021 e 2022.

[7] *Tour de la Liberté*.

Ao sair de uma das visitas à *Bibliothèque de l'Arsenal*, decidi ir andando até a Praça Olympe de Gouges, mas antes passei pela Praça da Bastilha em direção ao *Boulevard du Temple*. Quase quebrei o pescoço olhando para a gigantesca *Colonne de Juillet*, uma coluna monumental em homenagem à Revolução de 1830. Peguei uma avenida enorme que parecia não ter fim e, quando me dei conta, estava andando pelo *Boulevard Beaumarchais*. Então, pensei ter escolhido aquele caminho por algum motivo, intuitivamente. Caminhei um pouco mais e finalmente estava descendo a *Rue de Turenne*, mas não encontrei a praça. O Google Maps indicava que aquele era o lugar certo e eu até havia visto algumas fotos. Esperava encontrar uma rotunda de trânsito como o mapa sugeria; todavia, aquela era tão pequena que só tinha espaço para uma árvore e uma placa que dizia: "*Place Olympe de Gouges, femme de lettres féministe*". Num outro canto, havia um pequeno espaço com uns bancos em frente a uma padaria, onde comprei um *brioche à tête*. Sentei-me para saborear aquele pãozinho enquanto olhava aquela linda árvore e observava o cotidiano parisiense.

Por algum motivo, não usei o Google Maps para ver a casa onde Olympe de Gouges morou por mais tempo em Paris[8], que fica no *16º arrondissement*[9], na *Rue du Buis*, em Auteuil. Talvez por isso, não me recordo de ter tido esta impressão quando vi algumas fotos e, chegando lá, foi impactante. É uma casa simples com mais de 200 anos, na qual há uma placa que informa que De Gouges morou ali, mas a pintura da fachada tinha tantas camadas descascando que aparentava estar, de alguma forma, abandonada. Busquei no site do Ministério da Cultura da França[10], em uma página dedicada ao patrimônio histórico tombado, e não a encontrei na lista. Existem dois níveis para a proteção de imóveis: os classificados como monumentos históricos ou os inscritos no inventário suplementar, com proteção total ou parcial. Os edifícios podem ser propriedades do Estado ou de responsabilidade de um proprietário privado, e o valor patrimonial é medido pelo interesse público no que tange à sua importância arquitetônica, histórica ou artística, para garantir sua preservação[11].

No início de maio de 1789, Olympe de Gouges mudou-se para Versalhes com o intuito de acompanhar as reuniões da Assembleia dos Estados Gerais, que ocorreram no *Hôtel des Menus Plaisirs*. Segundo Olivier Blanc, ela alugou uma casa

[8] Nessa época, Auteuil era considerado zona rural e ainda não integrava Paris.
[9] A palavra "arrondissement", em francês, pode ser traduzida para "distrito", em português.
[10] POP: *La Plateforme Ouverte du Patrimoine*. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/>.
[11] Informações do Portal do Patrimônio. Disponível em: <www.portailpatrimoine.fr>.

no *Boulevard du Roi*, nas proximidades do palácio real. Quando estive lá, pude verificar que não existe indicação de que ela tenha morado naquele local, diferente de outras duas casas em Paris onde há placas informativas. Além de sua residência de Auteuil, haveria outra placa no número 20 da *Rue Servandoni*, entre a Igreja de Saint-Sulpice e o *Jardin du Luxembourg*. Na minha busca, passei pela igreja e desci a rua quase inteira até chegar ao meu destino, e me surpreendi ao encontrar outra placa, na casa de número 15, informando que o Marquês de Condorcet se refugiou ali durante a Revolução Francesa. No entanto, Blanc afirma que De Gouges nunca morou naquela rua e a placa afixada em 1998 está errada. Ainda que essa inscrição não afirme expressamente que ela morou lá, contém seu nome, os anos de seu nascimento e morte, e a identifica como autora da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* de 1791. Ao que parece, quem residiu naquela casa foi a família de sua irmã, Jeanne-Olympe Reynard[12].

A dramaturga morava de aluguel e, por isso, residiu em vários lugares de Paris. Sua primeira casa, na *Rue des Saussayes*, é relativamente próxima à Praça da Concórdia, onde ela foi guilhotinada em 3 de novembro de 1793. De Gouges se mudou de lá em julho de 1774 e foi morar no número 24 da antiga *Rue des Marets*, (atual *Rue Visconti*), em uma casa onde Jean-Baptiste Racine[13] viveu e morreu, em 1699. Depois, em setembro de 1776, Olympe foi para um apartamento próximo ao Palácio das Tulherias, na *Rue Ventadour*. Ela morou ainda na *Rue Poissonnière*, na *Rue Courcelles*, na antiga *Rue Molière* (atual *Rue Corneille*) e no número 5 da Rue de Condé, onde viveu de 1784 até 1786. Essas duas últimas ruas ficam nas redondezas do Teatro Odéon, mas no ano seguinte ela se muda para a Praça do Odéon, em frente ao teatro. Em 1789, transfere-se de lá para Versalhes, retornando em outubro, quando se estabelece definitivamente em Auteuil. Sua última casa, antes de ir para a prisão, ficava na *Rue de Harlay*, mas essa era uma segunda residência, já que ela manteve a casa que à época ficava na zona rural, na já citada *Rue du Buis*.

---

[12] "Em 1792, a família [Reynard] morava na paróquia de Saint-Sulpice, na *Rue dos Fossoyeurs*. Uma placa mural, colocada por desconhecidos, indica erroneamente que Olympe de Gouges morou em uma das casas dessa rua, atualmente chamada Servandoni." / "*En 1792, cette famille habitait sur la paroisse Saint-Sulpice, rue des Fossoyeurs. Une plaque murale, posée par on ne sait qui, indique à tort qu'Olympe de Gouges vécut dans une des maisons de cette rue, actuelle Servandoni*" (Blanc, 2003, p. 27, tradução minha).

[13] Jean-Baptiste Racine (1639–1699) foi poeta, historiador e dramaturgo francês, nascido em La Ferté-Milon. Entre as suas principais peças estão as tragédias clássicas francesas *Andrômaca* (*Andromaque*) de 1667 e *Fedra* (*Phèdre*) de 1677.

Minha passagem por Paris foi muito agradável, não tive problemas em relação à recepção na cidade, o único lugar onde não me senti tão bem recebida foi justamente no Teatro Odéon. Um dia, cheguei lá e tentei me informar sobre a visitação, mas o profissional que cuidava da segurança não estava bem-humorado e quase me colocou para fora antes de eu atravessar a porta de entrada. Eu entendo; já trabalhei como recepcionista em um teatro no Rio de Janeiro, sei como o público pode ser insistente, principalmente em uma cidade com muitos turistas. Logo pensei que essa pequena dificuldade tinha um significado que me remetia à persistência de Olympe de Gouges para "entrar" ou estrear naquele teatro. Após verificar o site, entendi que não teria mais a oportunidade de fazer uma visita guiada durante minha estadia, devido ao calendário. A única forma de conhecer o teatro seria assistindo a uma peça, que já estava no meu planejamento. Não havia mais ingressos para as peças em cartaz naquele momento, mas em novembro iria estrear A Gaivota de Anton Tchekhov com encenação de Stéphane Braunschweig. Adquiri o ingresso e esperei algumas semanas[14].

Eu estava a caminho do Odéon e desci na estação de metrô errada, por isso precisei andar um pouco enquanto uma chuva se formava. Não foi como a tempestade que precedeu a estreia da peça *A escravidão dos negros* em 28 de dezembro de 1789, mas não fosse o sobretudo impermeável, teria me molhado. Cheguei cedo para ver todos os detalhes do edifício e finalmente liberaram a entrada. Fui uma das primeiras da fila porque queria contemplar o teatro. Sim, estou falando da beleza estonteante de um teatro antigo, de arquitetura neoclássica[15], repleto de detalhes dourados, arabescos e um teto deslumbrante, surrealista, pintado por André Masson em 1965.

Como comprei um dos últimos ingressos disponíveis, coube-me um assento lateral, onde eu tinha que me inclinar para ver o palco. As fileiras eram muito apertadas e eu estava entre várias pessoas que também tentavam ver a cena. Pensei: como as

[14] *La Mouette* de Anton Tchekhov e encenação de Stéphane Braunschweig. Disponível em: <La Mouette - Odéon - Théâtre de l'Europe>.

[15] O Teatro Odéon foi inaugurado por Merie-Antoinette em 1782, com arquitetura original de Marie-Joseph Peyre (1730–1785) e Charles de Wailly (1730-1798). Em 1799, um incêndio destruiu quase toda a sua construção e somente as paredes da fachada ainda são originais. O projeto de reconstrução foi assinado por Jean Chalgrin (1739–1811), sendo reinaugurado em 15 de junho de 1808. Cerca de 10 anos depois, em 1818, um segundo incêndio destruiu o interior do teatro, que foi reconstruído por Baraguey e Prévost. A terceira inauguração aconteceu um ano e meio depois, em setembro de 1819. O teatro foi tombado como patrimônio histórico em 1947. Disponível em: <Theatre Database / Theatre Architecture - database, projects>.

mulheres de antigamente se sentavam com aqueles vestidos amplos e volumosos?[16] Foi então que avistei uma cadeira vazia e mais bem localizada do outro lado, no andar de baixo. Eu não gosto de perder nenhum segundo das peças que vou assistir, por respeito aos artistas; até os espetáculos mais entediantes me obrigam a ficar até o final com quase a mesma atenção que dedico às peças que me envolvem desde o começo. No entanto, eu não conseguia ver nada, pois o cenário inicial era uma parede imensa que cobria todo o palco e os atores atuavam no proscênio. Apesar do receio de atrapalhar, tomei coragem de me levantar. Quando estava no corredor, lembrei-me da impressão de pouca cortesia que só aquele teatro tinha me apresentado em Paris. Contrariando as piores expectativas, a recepcionista que me atendeu foi muito gentil e me colocou em um assento com vista privilegiada, em um camarote de frente para o palco. Dali, eu pude ver quando a parede se ergueu e descortinou um cenário magnífico, que revelava a maquinaria do teatro em um palco nu. Havia um barco naufragado na areia, pedras, fumaça, algumas gaivotas suspensas no ar e elementos de cena que entravam e saíam, como uma cama, cadeiras e uma mesinha.

Quando a peça acabou, esperei que uma parte do público se retirasse para continuar observando os detalhes da arquitetura do teatro. Saí do camarote e entrei em uma porta ao lado que dava acesso à plateia do segundo piso. Para a minha surpresa, quando olhei para cima, vi um ornamento com o nome Beaumarchais. Eu não reparei nisso antes, pois naquela viagem, durante uma visita ao *Musée du Louvre*, desconfiei estar com algum grau de miopia, certamente adquirida nos anos de pesquisa do doutorado. Enfim, Beaumarchais não era o único dramaturgo com o nome gravado naquelas paredes; ao lado dele estavam Racine, Corneille, Molière e alguns outros. Continuei caminhando para conferir um por um, enquanto me perguntava se Olympe de Gouges também estaria ali. Ela não estava, todavia, antes que pudesse confirmar isso com meus próprios olhos, um homem me abordou e me mandou sair da sala. Tentei solicitar mais uma foto, mas ele foi grosseiro, não quis me escutar e me ordenou que saísse imediatamente. Nesse momento, fiquei com raiva; talvez tenha sido algo parecido com o que De Gouges sentia por Beaumarchais, visto que eu já tinha desempenhado aquela função e me vi no lugar dele, fazendo o mesmo trabalho com um pouco mais de doçura e menos autoridade. Eu estava sendo literalmente expulsa do teatro.

[16] No projeto original do Teatro Odéon constava uma plateia de 1.913 lugares e, em 2025, o teatro tem capacidade para 800 lugares.

Essa experiência no Odéon foi especialmente proveitosa para meu laboratório de criação dramatúrgica, uma prática artística que encaro como uma estratégia de atuação feminista na academia. Se minha primeira ideia era desenvolver um experimento dramatúrgico centrado na atuação política de Olympe de Gouges, a partir desse episódio passei a ter certeza de que deveria falar sobre a sua relação com o teatro e com a classe artística. Intitulei o monólogo como *Olympe, ou essa mãe e esta filha*, com o intuito de honrar a escolha que a dramaturga fez ao adotar o nome da sua mãe como nome artístico. Mas o título também possui outra dimensão significativa, ao refletir o seu pioneirismo protofeminista, sendo Olympe uma espécie de mãe para as feministas que vieram depois dela, sobretudo as artistas de teatro, como eu. Então, ao me voltar para esse novo objetivo, que se tornou um guia para o laboratório de criação dramatúrgica, me imaginei como uma das suas filhas e, simultaneamente, ao passo que escrevia seu monólogo, fui percebendo que muitas das suas causas e dificuldades também eram as minhas.

Para reestruturar meu projeto dramatúrgico, recorri ao ensaio de Gilles Deleuze[17], intitulado *Um manifesto de menos,* que consta no livro *Sobre o Teatro*. No texto, ele analisa releituras do dramaturgo italiano Carmelo Bene[18] da obra de William Shakespeare[19], como as peças *Romeu e Julieta, Ricardo III e Hamlet*. Foi a partir das reflexões do filósofo que comecei a questionar: o que eu deveria subtrair da *herstory* de Olympe de Gouges? Nas palavras de Deleuze:

> Não se trata de criticar Shakespeare, nem de um teatro dentro do teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da peça etc. CB procede de outro modo, e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça original de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça original. Mais precisamente: ele não chama a sua própria peça sobre Hamlet de um Hamlet a mais, mas de “um Hamlet de menos”, como Laforgue. Ele não procede na adição, mas por subtração, amputação (2010, p.28).

Meditei por um tempo, eu precisava subtrair algo importante, e cheguei à proposta de não mencionar a Revolução Francesa nessa prática dramatúrgica, ou ao menos não diretamente, tentando preservar alguma dimensão do ativismo político da autora fora dos palcos. Em diálogo com minha orientadora, logo vieram as dúvidas:

---

[17] Gilles Deleuze (1925–1995) foi um filósofo francês nascido em Paris. Crítico da filosofia tradicional, ele desenvolveu uma filosofia considerada pós-estruturalista.
[18] Carmelo Bene (1937–2002) foi um dramaturgo, cineasta e ator italiano nascido em Campi Selentina.
[19] William Shakespeare (1564–1616) foi ator, poeta e é considerado o maior dramaturgo e escritor em língua inglesa.

por que ocultar um evento histórico tão marcante que atravessou a jornada de Olympe de Gouges de uma forma tão irredutível? Como afirmei anteriormente na introdução desta tese, acredito que seu ativismo durante a Revolução contribuiu para obscurecer o impacto histórico da sua carreira e da sua obra teatral, de modo que a maioria das pessoas a conhece como uma mulher política feminista e não como uma mulher de teatro. Ao ocultar a Revolução, estou criando uma oportunidade para potencializar a sua relação com o teatro e com a classe teatral. Ademais, questões dessa natureza são amplamente discutidas por De Gouges nos prefácios e posfácios de suas peças e é justamente por meio do teatro que ela começa a fazer política.

O acaso muitas vezes nos direciona para um caminho inesperado e eu costumo estar aberta e atenta para aceitar os presentes que as experiências da vida me proporcionam. De modo que eu não havia planejado assistir à *A Gaivota* no Teatro Odéon, mas não poderia deixar de relacionar a *herstory* de Olympe de Gouges com as discussões que essa peça evoca sobre o fazer artístico, literário e teatral. Na sua época, a escrita era uma atividade atribuída aos homens, assim como o teatro e a política não eram feitos por mulheres, e ela lutou para ser reconhecida como uma mulher de letras. Por isso, eu quis trazer o metateatro da peça de Anton Tchékhov para minha prática dramatúrgica. Em *A Gaivota*, além de discutir os anseios e as angústias de dois escritores e duas atrizes, o dramaturgo insere uma peça dentro da peça, como em Hamlet. Inclusive, um trecho dessa dramaturgia de William Shakespeare é citado em uma cena entre a mãe, atriz, e o filho, aspirante a dramaturgo. Observo também que, um século depois de Olympe de Gouges, a função dos protagonistas de Tchékhov ainda reflete um recorte de gênero no qual os homens são aqueles que escrevem. Mas, De Gouges tinha as mesmas necessidades que a personagem Boris Trigórin. Ele diz: “Uma ideia obsessiva me persegue: tenho de escrever, tenho de escrever, tenho... Mal termino um conto, nem sei por quê, preciso logo começar outro, e depois um terceiro e depois desse um quarto... Escrevo sem interrupção” (Tchékhov, 2021, p. 56).

Antes do sucesso com a companhia Teatro de Arte de Moscou, a estreia de *A Gaivota*, em 17 de outubro de 1896, em São Petersburgo, foi um fiasco. O dramaturgo já vinha questionando seu ofício, declarando-se medíocre e insatisfeito com a sua obra. A primeira apresentação foi tumultuada, recebida por uma plateia barulhenta, tal qual a estreia da peça *A escravidão dos negros*. Depois do fracasso, em uma correspondência, Tchékhov afirmou: “Nunca mais escreverei outra peça” (2021, p.

14), mas logo voltou atrás, dizendo: “Quando cheguei à minha casa [...], tomei um banho de água fria e agora estou pronto para escrever outra peça” (Idem, ibidem). Sobre sua relação com o meio artístico, o dramaturgo reitera: “Eu me vi cercado por uma atmosfera de absurda e inconfundível má vontade. Eles [...] gostariam de me comer vivo” (Idem, p. 13). Essas questões também atravessaram a jornada de Olympe de Gouges, mas, como Tchékhov, ela nunca parou de escrever ou desistiu do teatro.

5.2 Cada narrativa tem um corpo.

Ainda sobre o ensaio *Um manifesto de menos* de Deleuze, entendo que, no decorrer do processo de escrita, precisei fazer algumas escolhas para definir um recorte e montar uma narrativa para a tese. Por isso, algumas obras e várias questões significativas ficaram de fora, devido aos objetivos da pesquisa e à disposição cronológica, na medida em que prezei por manter essa linha de condução. No entanto, considero a necessidade de retomar determinados pontos críticos que também deveriam ser analisados ou, ao menos, citados. Um indício de que o trabalho não termina aqui, há ainda inúmeras possibilidades para prosseguir contando a *herstory* de Olympe de Gouges em um estágio posterior ao doutorado.

O primeiro grande tema que subtraí, ou no qual não me aprofundei, foi o vínculo de Olympe de Gouges com seu filho. Fiz essa escolha porque Pierre Aubry a ignorou quando ela estava presa e, após sua execução, afirmou publicamente: “Monstro, eu a renego como mãe, ela não era republicana!” (Blanc, 2003, p. 228, tradução minha)[20]. Embora essa atitude possa ter sido uma estratégia de sobrevivência, cabe questionar se sua mãe aprovaria tal abordagem. Nesse sentido, pondero que ela demonstrava ser íntegra e já fora renegada pelo pai biológico, o que provavelmente desencadeou a angústia e o trauma que a acompanharam até o fim da vida.

A dramaturga se considerava uma boa mãe[21] e dedicou atenção especial à educação do filho, sendo a única responsável por sua criação. Talvez por isso, após o regime de Terror, Aubry enviou uma carta à Convenção Nacional, na qual escreveu: “Representantes fiéis e perseguidos, a sombra da minha mãe paira sobre vossas cabeças e espera que vós concedais a justiça que ela vos prestou em seus escritos”

[20] “*Le monstre, je la renie pour mère, elle n’était pas républicaine!*”.
[21] Análise do conto *Beneficência ou A boa mãe* no primeiro capítulo (ver p. 88-91).

(Blanc, 2003, p. 231, tradução minha)[22]. Esse movimento foi possivelmente empreendido por questões financeiras, dado que ele tentou reaver a herança materna. Pierre Aubry de Gouges reivindicou o nome da mãe; desengavetou, alterou e montou uma de suas peças até então inédita, intitulada *O prelado de outrora, ou Sophie de Saint-Elme*[23], que estreou em 18 de março de 1795, no *Théâtre de la Cité*. A obra foi creditada como uma colaboração póstuma com um tal Maurin de Pompigny. Quanto a isso, o editor Félix-Marcel Castan destaca que as indicações de cenário não são compatíveis com a linguagem de Olympe de Gouges e provavelmente foram inseridas durante a montagem. Conforme consta no primeiro capítulo desta tese, Castan incluiu essa peça em uma categoria denominada Teatro Revolucionário.

Um dos protagonistas de *O prelado de outrora* é um militar com patente de capitão chamado Saint-Elme, par romântico de Sophie, uma jovem presa em um convento. Em sua primeira fala, ele diz à tropa: “Meus amigos, meus camaradas, ide descansar; recomendo-vos, acima de tudo, que mantenhais a ordem; não estamos em um país inimigo: respeitai as propriedades” (De Gouges, 1993, p. 263, tradução minha). Na última cena, o capitão liberta as freiras que estavam enclausuradas contra a vontade e, mesmo ameaçado de morte pelos clérigos, decide não praticar a violência, levando-os para pagar pelos seus crimes na prisão. Percebo que muitas das personagens que representam militares nas peças de Olympe de Gouges são virtuosos, íntegros e justos, a exemplo do Major na peça *A escravidão dos negros*.

Outra questão insuficientemente explorada é o discurso militarista da autora e a sua influência junto aos militares, uma vez que De Gouges teria sido a responsável pela rápida ascensão de Pierre Aubry no exército. Essa não foi sua primeira intervenção em favor do filho; segundo Olivier Blanc, ela já havia garantido a Pierre um posto de engenheiro, valendo-se de sua relação com o Duque de Orléans.

O militarismo de Olympe de Gouges está intrinsecamente ligado ao seu patriotismo e à sua identidade nacionalista. Esse é precisamente o tema central da peça *A entrada de Dumouriez em Bruxelas*, uma dramaturgia inspirada em eventos circunstanciais com um frescor quase jornalístico. Contudo, esse texto acabou por colocar a dramaturga em uma situação delicada quando o general Dumouriez desertou e passou a ser considerado um traidor da pátria.

---

[22] “*Représentants fidèles et persécutés, l’ombre de ma mère plane sur vos têtes et attend que vous lui accordiez la justice qu’elle vous rendit dans ses écrits*”.
[23] *Le Prélat d'autrefois, ou Sophie de Saint-Elme*.

A inserção de personagens militares nas peças de De Gouges merecia uma análise para investigar sua relação com a cultura militarista da época. Também seria uma pesquisa relevante porque, em novembro de 1799, um golpe de estado derrubou o Diretório e a França passou a ser governada pelo general Napoleão Bonaparte. O estudo não apenas contribuiria para aprofundar o conhecimento sobre a obra da dramaturga, como também ofereceria mais elementos para responder à pergunta: de quem é esse corpo bandeira? No entanto, não foi possível realizá-lo porque expandiria o período histórico no qual a pesquisa está inserida, tornando inviável desenvolver uma investigação profunda nesta tese. Ademais, existem possibilidades ainda mais interessantes, como a continuação do estudo das personagens femininas em comparação com as masculinas; também gostaria de fazer uma análise completa da peça *O suposto corno* e prosseguir com a análise de *Molière visita Ninon*.

Ao longo do processo de pesquisa, pude observar uma tendência reducionista a respeito da atuação de Olympe de Gouges sobre diversos aspectos, que incluem a percepção expressa por Baptiste Capefigue no livro *Les Déesses de la Liberté*[24]. Como visto no segundo capítulo, o autor reduz a experiência da filósofa-política e dramaturga às suas relações interpessoais e intelectuais com alguns homens ilustres. Diante disso, para a elaboração dos capítulos, decidi subtrair alguns textos por entender que a associação com esses homens muitas vezes serviu para distorcer a sua trajetória histórica, a exemplo das dedicatórias para o Duque de Orléans nos dois primeiros volumes das suas obras, publicadas em 1788. Em consequência dessa escolha, optei por não apresentar uma breve análise da peça *Mirabeau nos Campos Elísios*, embora essa dramaturgia apresente personagens históricas como a mulher de letras, Ninon de Lenclos, a escritora de epístolas, Sra. de Sévigné[25] e a poetisa Sra. Deshoulières [26].

A influência do Conde de Mirabeau enquanto homem de letras e membro da Assembleia Nacional Constituinte, e sua fama de mestre da oratória, talvez tenham envaidecido Olympe de Gouges, em virtude de ele ter incentivado sua atividade política. Por esse motivo, ela frequentemente o citava como alguém que reconhecia suas contribuições e a apoiava. Contudo, no meu entendimento, é injusto

[24] Ver p. 170.
[25] Marie de Rabutin-Chantal de Sévigné (1626–1696) foi uma escritora francesa nascida em Paris.
[26] Antoinette du Ligier de la Garde Deshoulières (1638–1694) foi uma poetisa francesa nascida em Paris, membro da l'Académie des Ricovrati.

responsabilizá-la, marcá-la ou reduzi-la a tramas das quais ela provavelmente não tinha conhecimento quando escreveu a peça *Mirabeau nos Campos Elísios*, como fez Baptiste Capefigue em 1862. Em vista disso, contestei Olivier Blanc sobre a relação da autora com Mirabeau e observo que reduzir o trabalho intelectual das mulheres aos homens do seu convívio constitui uma estratégia que resulta no apagamento histórico dessas mulheres.

Um dos argumentos apresentados no primeiro capítulo reflete a natureza dialógica e coletiva da produção intelectual desenvolvida nos salões, os quais eram espaços inclusivos e historicamente compreendidos como uma exceção para a livre atuação das mulheres na vida pública e política da sociedade. Nesse contexto, refuto a ideia de que De Gouges "copiava"[27] Mirabeau, por causa da sua defesa pela monarquia constitucional. Para tanto, observo que, antes de começarem supostamente a se corresponder, ela já havia escrito o panfleto *Observações patrióticas*, publicado em 1788. No texto, a autora demonstra aversão à anarquia revolucionária e à violência política, manifestando que sua opinião foi formada a partir de uma experiência especificamente relatada. De Gouges fez previsões e análises muitas vezes assustadoramente corretas, mediante a leitura dos acontecimentos cotidianos e em diálogo com seus pares. Isso não quer dizer que ela não tenha sido influenciada por Mirabeau e por tantos outros intelectuais, homens e mulheres.

Outro movimento reducionista que muitos historiadores fazem em relação a Olympe de Gouges diz respeito à sua defesa pela manutenção de uma monarquia regida pela constituição e assistida pelo parlamento. Compreendo que isso era um reflexo da desconfiança de que os jacobinos almejavam instaurar uma espécie de ditadura, dado que já vinham promovendo massacres a opositores e chegaram a expulsá-los do parlamento. Essa percepção foi certamente pautada no discurso de ódio propagado pelos jornais e pelos oradores nas assembleias e clubes. Ademais, a autora indica que só insistiu nessa tese porque acreditava que isso poderia livrar a França de passar por um processo de transição de um sistema de governo violento e por temer a instauração de outro governo ainda mais autoritário. A premissa do seu movimento político era pautada na ideia utópica de uma revolução não violenta, que promovesse o diálogo e respeitasse as divergências em favor da vida.

---

[27] Nesse sentido, a palavra *calquées* reforça a ideia de mimetismo, como sinônimo de 'copiar' (*copier*): "*Si l'on y regarde de plus près, les positions qu'elle défend sont, à peu de choses près, calquées sur celles du célèbre tribun*" (Blanc, 2003, p. 139).

5.3 Um corpo pode dar origem a múltiplas construções narrativas.

A compreensão da necessidade e do sentido de resgatar a memória de Olympe de Gouges sob a perspectiva de uma *herstory* intensificou-se conforme a pesquisa revelava narrativas centradas em aspectos negativos de sua trajetória pessoal e atuação política. Muitos desses relatos mostram-se deliberadamente imprecisos e manipulados por escritores que, em sua maioria, são homens. Um exemplo disso é o livro intitulado *Olympe de Gouges* de Édouard Forestié, publicado em Montauban no primeiro ano do século XX. Ao tentar descrevê-la, ele declara: “Uma mulher sem educação, de moralidade mais do que equivocada, movida apenas por um espírito impulsivo, um temperamento impetuoso e um coração generoso [...]. Essa foi Olympe de Gouges” (1901, p. 5, tradução minha)[28]. A predisposição evidenciada nessa citação não se limita às narrativas patriarcais dos séculos passados. Ainda existem muitas interpretações engessadas, que ignoram a complexidade do contexto histórico e repetem afirmações com o intuito de reduzi-la aos rótulos de monarquista, girondina, antirrepublicana, libertina, cortesã, entre outros.

Sobre a suposta filiação girondina e a despeito de suas manifestações favoráveis à monarquia constitucional, como ficou registrado em diversos textos, Olympe de Gouges manteve uma atitude autônoma e aparentemente não estava vinculada a um partido político específico. Essa designação decorre de seu ativismo em oposição aos jacobinos e da interlocução com deputados girondinos como Condorcet e Brissot, este último no âmbito da *Société des Amis des Noirs*. Todavia, o evento que consolidou a sua adesão, pela perspectiva da opinião pública, deu-se em junho de 1793, quando a autora defendeu os deputados destituídos, transformados em presos políticos e posteriormente guilhotinados pelos jacobinos. Apesar de defendê-los, ela reafirma não ser uma girondina, muito embora se dissesse republicana e justificasse a monarquia constitucional para se contrapor à pena de morte dos monarcas e ao regime de Terror. As inúmeras afirmações favoráveis à República foram simplesmente ignoradas, assim como o seu posicionamento apartidário.

---

[28] “*Une femme sans éducation, d’une moralité plus qu’équivoque, servie seulement par un esprit primesautier, un tempérament impulsif et un cœur généreux […]. C’est Olympe de Gouges*”.

Na primeira parte do livro Between *The Queen and The Cabby: Olympe de Gouges's Rights of Woman*, John R. Cole analisa a "identidade política de De Gouges como monarquista e defensora da realeza" (2011, p. 45, tradução minha)[29]. Ele julga que o maior erro da autora foi a dedicatória a Marie-Antoinette na *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* em setembro de 1791 e reconhece que o texto é ambíguo. Todavia, assim como outros autores, Cole critica a defesa que De Gouges fez da monarquia constitucional, a qual caracteriza como uma proposta abstrata, desconsiderando que essa era uma posição política complexa, devido à situação.

Alguns eventos marcantes ocorreram poucos meses antes da publicação da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã.* Em 21 de junho daquele ano, a família real foi presa em Varennes após uma tentativa de fuga. Nessa ocasião, a influência da rainha consorte no parlamento pode ter pautado o debate público em razão da sua relação com o deputado Antoine Barnave, um dos principais líderes do Clube dos *Feuillants*. Inclusive, o historiador John Hardman afirma que o Conde de Mirabeau, àquela época falecido, e seu aliado, o Conde de Montmorin[30], já haviam reconhecido que a rainha desempenhou um papel importante de articulação política durante o governo monarquista, para além de uma função meramente decorativa. Tal perspectiva confronta a imagem de futilidade atribuída a Marie-Antoinette pela historiografia e pela imprensa satírica da época. O que estou dizendo? Suponho que essa dedicatória tenha sido uma estratégia, não apenas para validar a importância política de uma mulher extremamente hostilizada, mas também para capitalizar o interesse público evocado por sua posição e seu nome. Ademais, embora a autora afirme inicialmente não pretender bajulá-la ou homenageá-la, ela finaliza o texto reiterando profundo respeito pela rainha. Minha abordagem não exclui uma análise crítica ampla, mas propõe uma alternativa às interpretações patriarcais.

A presumida devoção de Olympe de Gouges pelo rei também entra no cálculo político de John R. Cole ao citar a *Carta ao povo*, publicada em 1788, quando Louis XVI ainda ocupava o trono e tinha todos os poderes atribuídos a um monarca absolutista. Ele parece ignorar que nessa época existia um cargo governamental chamado Diretor da Livraria[31], que era um tipo de censor real encarregado de liberar as publicações. Talvez por isso, os textos desse período sejam considerados ainda

---

[29] "[…] *Gouges's political identity as a royalist and monarchist*".
[30] Armand-Marc de Montmorin Saint-Hérem (1745–1792) foi ministro das Relações Exteriores.
[31] "*Directeur de la Librairie – censeur royal*" (Blanc, 2003, p. 115).

mais ambíguos, pois a autora fazia deferências aos monarcas e simultaneamente criava brechas para tecer algumas críticas. Esse panfleto provavelmente nem passou pelo censor real, sendo divulgado anonimamente. No entanto, Cole entende que esse texto difunde uma concepção patriarcal do Estado, uma vez que De Gouges compara o rei a um pai. Pergunto-me se esse autor considerou a relação conturbada que ela tinha com as figuras paternas.

Outro texto usado para sustentar a ideia de que a autora tinha uma devoção acrítica ao monarca é o supracitado cartaz *Olympe de Gouges defensora oficial de Louis Capet*. Muitas construções narrativas reduziram-no a uma defesa do trono de Louis XVI, mas, na minha perspectiva, ela desenvolve um argumento contrário à pena de morte, mobilizando o emblemático processo de destituição e execução da família real francesa. A propósito, sua defesa pelo direito à vida foi articulada pela primeira vez na peça *A escravidão dos negros*, na qual, além de se posicionar contra esse tipo de condenação, também argumenta em favor da legítima defesa do povo escravizado.

Ainda sobre a rainha consorte e o famoso panfleto *Declaração dos direitos da mulher...* ao qual seu livro é inteiramente dedicado, o autor sugere que "para as estudantes do feminismo de De Gouges, a passagem mais interessante do panfleto pode ser aquela em que, dirigindo-se à rainha, ela tenta inscrevê-la em um partido revolucionário da liberdade" (Cole, 2011, p. 63, tradução minha)[32]. Enfim, esse é o homem que acredita que "entre as características mais atraentes de De Gouges está a ousadia com que ela se dirigia a homens poderosos" (idem, p. 43, tradução minha)[33].

Conforme discutido anteriormente, a filósofa-política e dramaturga é associada a figuras eminentes do seu período histórico, como o Duque de Orléans, o Conde de Mirabeau, o famoso dramaturgo Beaumarchais, os monarcas destituídos, Louis XVI e Marie-Antoinette e o líder jacobino Robespierre. No entanto, o que pôde ser conferido no decorrer desta tese é que muitas dessas relações foram construídas pela própria De Gouges, que, na sua busca por interlocução com aqueles que detinham o poder de promover mudanças, não poupou esforços para alcançá-los, mesmo correndo riscos. Um exemplo disso é a dramaturgia inacabada Salvação da França ou Tirano destronado, na qual relata sua tentativa de acessar Marie-Antoinette através da

---

[32] "*For students of Gouges's feminism, the most interesting passage in the pamphlet may be that in which, addressing the queen, she tries to enrol her in a revolutionary party of liberty*".
[33] "*Among Gouges's most attractive traits is the boldness with which she addressed powerful me*n".

Princesa de Lamballe. A descoberta dessa peça na ocasião da sua prisão serviu para robustecer a acusação que, por fim, a condenou à guilhotina.

O perigo reside justamente na maneira como o corpo bandeira de Olympe de Gouges está impresso em seus textos. Por esse motivo, decidi analisar suas dramaturgias mais inovadoras e arriscadas. Com *A escravidão dos negros*, ela atravessou anos de luta e articulação política para que a primeira peça protagonizada por personagens negras fosse montada naquele que continua sendo um dos principais palcos de Paris, da Europa, do mundo. Nessa ocasião, além de ser ameaçada de morte pelos colonos que temiam a divulgação de pautas antiescravagistas e anticolonialistas, ela também precisou enfrentar os aristocratas da *Comédie-Française*, que passaram a boicotá-la. Apesar de todas as problemáticas que estão mais ligadas à época do que à sua conduta pessoal, essa obra evidencia os riscos que De Gouges assumiu ao defender o direito à vida e a legítima defesa dos escravizados perante a crueldade assassina dos colonos. Não é curioso que essa peça emanasse de uma mulher a quem tentaram impedir de atuar como dramaturga?

Das contribuições que Olympe de Gouges fez ao desenvolver um teatro protofeminista, talvez a coragem de lidar com temas espinhosos e de interesse público seja a mais significativa delas. Além disso, ficou comprovado que a sua dramaturgia é permeada por índices performáticos como a autobiografia, a fricção e por escrever e levar ao palco documentos históricos baseados em eventos circunstanciais, como ela mesma denominou. A sua prática dramatúrgica confluiu em direção à atividade jornalística e à atuação política fora dos palcos, revelando assim seu pioneirismo para o teatro feminista. Na sua jornada em busca de se autoengendrar como uma mulher de letras, o jornalismo fez-se necessidade diante da efervescência social e política. Contudo, ao realizar essa função, De Gouges também levou um pouco do teatro para as ruas em formato de cartazes e panfletos, promovendo assim o que pode ser entendido na contemporaneidade por ativismo visual.

A jornada de Olympe de Gouges está intrinsecamente ligada ao Iluminismo e foi determinantemente atravessada pela Revolução Francesa. Ao me aprofundar nesses temas, pude verificar seus reflexos na política contemporânea, desde a esfera econômica até o campo social. As divisões e disputas políticas ocupam as novas plataformas de mídia e comunicação e pautam a opinião e o debate público. Explorei algumas particularidades de cada época nos primeiros dois capítulos e, guardadas as devidas proporções, foi possível identificar um acirramento ideológico contemporâneo

semelhante àquele vivenciado por De Gouges. Até a utilização de notícias falsas como arma política já era uma realidade no final do século XVIII. Essa correlação foi um dos objetivos específicos desenvolvidos por meio de uma contextualização histórica, social e filosófica, imprescindível para esta pesquisa.

Sobre a possível relação do Iluminismo com a filosofia feminista, retomo a pergunta feita por Susanne Lettow, localizada no início do primeiro capítulo[34], intitulado *O corpo bandeira de Olympe de Gouges*. Tal questão diz respeito ao resgate de um projeto racionalista igualitário inacabado que poderia ser mais radicalizado. É sempre importante estudar o passado, no sentido de entender o que poderia ser feito de uma forma diferente; todavia, penso que os feminismos contemporâneos não precisam recompor propostas iluministas, mas devem criar conceitos que fomentem novas correntes filosóficas relacionadas aos desafios do nosso próprio tempo.

Enquanto pesquisadora e artista de teatro feminista, preocupei-me em propor uma tese que desenvolvesse uma atividade acadêmica aliada à prática artística. Isso se refletiu tanto na instauração de um laboratório de criação dramatúrgica quanto na disponibilização das versões em português das peças de Olympe de Gouges analisadas no terceiro e no quarto capítulo. Na tradução de *A escravidão dos negros* e *Tirano destronado*, priorizei manter a linguagem de época, utilizando um português formal literário ou arcaico. Já no processo de elaboração da peça autoral *Olympe, ou essa mãe e esta filha*, estou trabalhando com a atualização da linguagem por meio de recortes e montagens de textos de Olympe de Gouges. Também disponibilizo a primeira versão dessa peça curta em português e em francês nos anexos e, como as já citadas traduções, faço isso para contribuir artisticamente e divulgar a obra dessa dramaturga ainda pouco explorada no teatro brasileiro. A ideia é fazer desta tese um palco para que eu também possa realizar um experimento teatral ancorado em um tema político que me é caro: as mulheres e o teatro.

[34] Ver p. 34.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ARAGÃO, Caetano Ximenes de. **Romanceiro de Bárbara**. 2. ed. Fortaleza: SECULTE/CE, 2011. 176 p.

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. **Ensaios**: Direito da mulher e a injustiça dos homens, de 1832: A Mulher, de 1859. Notas de Constância Lima Duarte. Belo Horizonte: Editora Luas, 2020. 148 p.

BALBINO, Marcelo. Bárbara de Alencar: uma mulher na Revolução de 1817. **Jornal do Commercio de Pernambuco**. Recife: 2017. Disponível em: Bárbara de Alencar: uma mulher na Revolução de 1817. Acesso em: 02 fev. 2025.

BERGÈS, Sandrine; SCHLIESSER, Eric (org.). **Sophie de Grouchy's letters on sympathy**: a critical engagement with Adam Smith's "The theory of moral sentiments". Tradução de Sandrine Bergès. New York: Oxford University Press, 2020. 208 p.

BERGÈS, Sandrine. **Olympe de Gouges**. Cambridge: Cambridge university press, 2022. 67 p.

BERGÈS, Sandrine. **Liberty in their names**: the women philosophers of the French Revolution. London: Bloomsbury Academic, 2023. 259 p.

BERGÈS, Sandrine. Olympe de Gouges versus Rousseau: happiness, primitive societies, and the theater. **Journal of the American Philosophical Association**, [s. l.], v. 4, n. 4, p. 433-451, Winter 2018. Disponível em: Olympe de Gouges versus Rousseau: Happiness, Primitive Societies, and the Theater | Journal of the American Philosophical Association | Cambridge Core. Acesso em: 20 jun. 2025.

BERNSTEIN, Ana. Karen Finley e a escrita do corpo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 6-27, nov./dez. 2018. Disponível em: Karen Finley e a escrita do corpo | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Acesso: 13 jul. 2025.

BILLARD, Max. **Les femmes enceintes devant le tribunal révolutionnaire**: d'après des documents inédits. Paris: Perrin, 1911. 225 p. Disponível em: Les femmes enceintes devant le tribunal révolutionnaire : d'après des documents inédits / Dr Max Billard | Gallica. Acesso em: 10 ago. 2025.

BLACK, Annetta. The lady salonnières of the Enlightenment. **Odd salon**, 2019. Disponível em: The Lady Salonnières of the Enlightenment | ODD SALON. Acesso em: 04 dez. 2022.

BLANC, Olivier. **Marie-Olympe de Gouges**: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle. Cahors: Editions René Viénet, 2003. 270 p.

BLANC, Olivier. **Olympe de Gouges**. Paris: Syros, 1981. 238 p.

BLANC, Olivier. **Olympe de Gouges**: des droits de la femme à la guillotine. v. 1. Paris: Tallandier, 2014. 257 p.

BLANC, Olivier. **Olympe de Gouges**: une femme de libertés. Paris: Syros-Alternatives, 1989. 244 p.

BLANC, Olivier. Olympe de Gouges, une femme du XXIe siècle: celle qui voulut politiquer. **Le Monde Diplomatique**. Paris, nov. 2008. Disponível em: Olympe de Gouges, « celle qui voulut politiquer », par Olivier Blanc (Le Monde diplomatique, novembre 2008). Acesso em: 16 jun. 2023.

BOCQUET, José Louis; MULLER, Catel. **Olympe de Gouges**.Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2014. 488 p.

BRANDÃO, Rodrigo. Apresentação. In: VOLTAIRE, F.-M. A. Mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos. **Cadernos De Ética E Filosofia Política**. v. 1 n. 6. São Paulo: USP, p. 141-148, 2005. Disponível em: Mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos | Cadernos de Ética e Filosofia Política. Acesso em: 20 ago 2024.

CAILLI. **La nécessité du divorce.** Paris: De l'imprimerie de Boulard, 1790. 40 p. Disponível em: La nécessité du divorce | Gallica. Acesso em: 12 jul. 2025.

CAMPOS, Rogério de. Retorno a Aimé Césaire, uma cronologia. In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020. p. 79-132.

CAPEFIGUE, Baptiste. **Les déesses de la Liberté**. Paris: Amyot, 1862. 260 p.

CASSARA, Rubens R. R. **Estado pós-democrático**: Neo-Obscurantismo e gestão dos indesejáveis. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 240 p.

CASTAN, Félix-Marcel. Introdution, notices et tableaux de référence par Félix-Marcel Castan. In: DE GOUGES, Oympe. **Œuvres completes**. Théâtre. v. 1. Montauban: Cocagne, 1993. 361 p.

CASTAN, Félix-Marcel. Introdution, notices et tableaux de référence par Félix-Marcel Castan. In: DE GOUGES, Olympe. **Œuvres completes**. Philosophie: dialogues & apologues. v. 2. Montauban: Cocagne, 2010. 297 p.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Claudio Willer. Ilustração de Marcelo D'Salete. Cronologia de Rogério de Campos. São Paulo: Veneta, 2020. 132 p.

COLE, Catherine M.; DAVIS, Tracy C. Routes of Blackface. **TDR/The Drama Review**, New York, v. 57, n. 2, p. 7-12, 2013. Disponível em: Routes of Blackface on JSTOR. Acesso em: 30 jun. 2023.

COLE, John R. **Between the queen and the cabby:** Olympe de Gouges's rights of woman. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2001. 311 p.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021. 288 p.

COMBIS, Hélène. Le féminisme en affiches, d'Olympe de Gouges aux murs anti-féminicides. **Radio France**, [s. l.], 2019. Disponível em: Le féminisme en affiches, d'Olympe de Gouges aux murs anti-féminicides | France Culture. Acesso em: 18 jun. 2023.

CUNNINGHAM, John M. Did Marie-Antoinette really say "let them eat cake"? **Britannica**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: Did Marie-Antoinette Really Say "Let Them Eat Cake"? | Britannica. Acesso em: 20 jun. 2025.

CUTRUFELLI, Maria Rosa. **Eu vivi por um sonho**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2009. 320 p.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Os direitos da mulher e da cidadã por Olympia de Gouges**. São Paulo: Saraiva, 2016. 176 p.

DANCLOS, Anne. **Ninon de Lenclos et le XVIIe siècle**. Paris: Barre & Dayez Editeurs, 1985. 175 p. Disponível em: Ninon de Lenclos et le XVIIe siècle / Anne Danclos | Gallica. Acesso em: 16 jul. 2025.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016. 416 p.

DARNTON, Robert. Voltaire, Rousseau e nós. **Fronteiras do Pensamento**, [s. l.], 2018. Disponível em: Voltaire, Rousseau e nós | Fronteiras do Pensamento. Acesso em: 8 out. 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres complètes**: théâtre. Montauban: Cocagne, 1993. v. 1, 361 p.

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres complètes**: philosophie: dialogues & apologues. Montauban: Cocagne, 2010. v. 2, 297 p.

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres complètes**. pamphlets, épîtres: libelles, positions, propositions & autres: 1788-1790. Montauban: Cocagne, 2017, v. 3, 297 p.

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres complètes**. pamphlets, épîtres: libelles, positions, propositions & autres: 1791-1793. Montauban: Cocagne, 2017, v. 4, 265 p.

DE GOUGES, Olympe. **Avante mulheres!** Declaração dos direitos da mulher e da cidadã e outros textos. Tradução de Leandro Cardoso Marques e Silva. São Paulo: Edipro, 2020. 96 p.

DE GOUGES, Olympe. Declaração dos direitos da mulher e da cidadã. In: DALLARI, Dalmo de Abreu. **Os direitos da mulher e da cidadã por Olympia de Gouges**. São Paulo: Saraiva, 2016. p. 159-163.

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres**. Apresentado por Benoîte Groult. Paris: Mercure de France, 1986. (Coleção Mille et une femmes).

DE GOUGES, Olympe. **Œuvres de la citoyenne de Gouges dédiées à Philippe**. [S. l.: s. n.], 1793. Disponível em: Œuvres de la citoyenne de Gouges,...formant le recueil de ses ouvrages ... - Olympe de Gouges - Google Livros. Acesso em: 25 jul. 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Théâtre politique II**. Prefácio de Gisela Thiele-Knobloch. Paris: Indigo; Côté-femmes, 2019. 286 p.

DE GOUGES, Olympe. **Zamore and Mirza, or the fortunate shipwreck**. Tradução de Clarissa Palmer. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: zamore-et-mirza.pdf. Acesso em: 12 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. 112 p.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016. 128 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.

DONINI, Angela. Escavações para lidar com as ruínas e os soterramentos decorrentes do trauma colonial. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 51–62, 2020. Disponível em: Escavações para lidar com as ruínas e os soterramentos decorrentes do trauma colonial | Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia. Acesso em: 25 jul. 2025.

DREYFOUS, Maurice. **Les femmes de la Révolution française (1789-1795)**. Paris: Société française d'éditions d'art, 1903. 318 p.

DUARTE, Constância Lima. Revendo os primórdios do feminismo brasileiro. In: FLORESTA, Nísia. **Ensaios**: Direito da mulher e a injustiça dos homens, de 1832: A Mulher, de 1859. ed. Belo Horizonte: Editora Luas, 2020. p. 11-28.

DUBOIS, Laurent. **Avengers of the new world**: the story of the Haitian Revolution. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004. 357 p.

FAUCHEUX, Michel. **Olympe de Gouges**. Paris: Gallimard, 2016. E-book.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p.

FEITOSA, Charles. Fronteiras entre as artes da performance e a filosofia. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 1. p. 01–25, 2020. Disponível em: Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia | Revista Brasileira de Estudos da Presença. Acesso em: 23 jul. 2025.

FIGUEIREDO, Adriana do Carmo. **Narrativas da vida de Antígona (Sófocles), Sor Juana e Olympe de Gouges**: a justiça no divã da análise do discurso. 2020. 300 f. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Faculdade de letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

FORESTIÉ, Édouard. **Olympe de Gouges (1748-1793)**. Montauban: impr. E. Forestié, 1901. 108 p. Disponível em: Olympe de Gouges (1748-1793) | Gallica. Acesso em: 20 jul. 2025.

FRACCARO, Gláucia. **Prefácio**. In: DE GOUGES, Olympe. Avante mulheres! Declaração dos direitos da mulher e da cidadã e outros textos. Tradução de Leandro Cardoso Marques e Silva. São Paulo: Edipro, 2020. p. 09-11.

FRASER, Antonia. **Marie Antoinette**: the journey. Nova York: Doubleday, 2001.

GILL, Lorena Almeida. Olympe de Gouges e seus últimos dias. **Pensamento Plural**, Pelotas, n. 4, p. 203-207, jan./jun. 2009. Disponível em: CUTRUFELLI, Maria Rosa. Eu vivi por um sonho. Rio de Janeiro: Record, 2009. 315 p. | Pensamento Plural. Acesso em: 16 jun. 2023.

GODINEAU, Dominique. **Citoyennes tricoteuses**: les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française. Paris: Perrin, 2004. 416 p.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 232 p.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: A marcha das vadias no Brasil. **Sociedade Estado**. Brasília, v. 29 n. 2, p. 433-458, maio/ago. 2014. Disponível em: Corpo, geração e identidade:: a Marcha das vadias no Brasil | Sociedade e Estado. Acesso: 7 ago. 2025.

GOMES, Cristina. **Biopoder e biopolítica na América Latina**: colonização, escravidão, racismo e eugenismo. Curitiba: CRV, 2021. 88 p.

GRANT, Sarah. **Female portraiture and patronage in Marie Antoinette's court**: The Princesse De Lamballe. Nova York: Routledge, 2008. 264 p.

GRESPAN, Jorge. **Revolução Francesa e Iluminismo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2021. 112 p.

GROULT, Benoîte. **Ainsi soit Olympe de Gouges**: la déclaration des droits de la femme et autres textes politiques. Paris: Grasset, 2013. 168 p.

GROULT, Benoîte. Olympe de Gouges la première fèministe moderne. In: De Gouges, Olympe. **Œuvres**. Paris: Mercure de France, 1986, p. 11-64. (Coleção Mille et une femmes).

HANISC, Carol. **The personal is political**. [S. l. : s. n.], 1969. Disponível em: The Personal Is Political: the original feminist theory paper at the author's web site. Acesso em: 7 ago. 2025.

HARDMAN, John. **Antoine Barnave**: the Revolutionary who Lost his Head for Marie Antoinette. New Haven: Yale University Press, 2023. 416 p.

HOBSBAWM, Eric J. **A Revolução Francesa**. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 59 p.

HUITELEC, Didier. **Les indiens esclaves et libres à Bourbon au XVIIIe siècle.** In: SOCIÉTÉ de plantation, histoire & mémoires de l'esclavage à La Réunion. Saint-Gilles-Les-Hauts: Musée Historique de Villèle, [s. d.]. Disponível em: Les Indiens esclaves et libres à Bourbon au XVIIIe siècle | Société de plantation, histoire et mémoires de l'esclavage à La Réunion. Acesso em: 28 jun. 2025.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: o que é esclarecimento? In: KANT, Immanuel. **Textos seletos**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 100-116.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020. 104 p.

LACOUR, Léopold. **Trois femmes de la Révolution**: Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe. Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1900. 432 p. Disponível em: Trois femmes de la Révolution : Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe / par Léopold Lacour,... | Gallica. Acesso em: 10 ago. 2025.

LAGE, Nilson. Aplicação à prática política de conceitos genéricos de ciências sociais: três exemplos latino-americanos. In: GOMES, Cristina. **Biopoder e biopolítica na América Latina**: colonização, escravidão, racismo e eugenismo. Curitiba: CRV, 2021. p. 11-18.

LAIRTULLIER, E. **Les femmes célèbres de 1789 à 1795, et leur influence dans la Révolution**, pour servir de suite et de complément à toutes les histoires de la Révolution française. Paris: France, 1840. v. 2, 416 p.

LAVAL, Christian. **Neoliberalismo e neofascismo no Brasil e no mundo**. [S. l.]: TV Boitempo. 1. vídeo (3 min). Disponível em: Neoliberalismo e neofascismo no Brasil e no mundo // Christian Laval [legendado] - YouTube. Acesso em: 11 mar. 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. 414 p.

LEITE, Janaína Fontes. **Auto escrituras performativas***:* do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017. 184 p.

LEITE JUNIOR, Pedro; ALVES, Lourdes Kaminski. Denise Stoklos – o dramaturgo pensador e a mímesis da produção. **Todas as Letras**: revista de língua e literatura, São Paulo: v. 15, n. 2, p. 22–32, 2013. Disponível em: Denise Stoklos – o dramaturgo pensador e a mímesis da produção | Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura. Acesso em: 10 out. 2025.

LETTOW, Susanne. Feminism and the Enlightenment. In: GARRY, Ann; KHADER, Serene J.; STONE, Alison (org.). **The Routledge Companion to Feminist Philosophy**. New York: Routledge, 2017. p. 94-106.

LOTTERIE, Florence. **Le genre des Lumières**: femme et philosophe au XVIIIe siècle. Paris: Classiques Garnier, 2013. 336 p.

LUCET, Sophie. Olympe de Gouges et la scène, ou le « devenir théâtre » d'Olympe de Gouges (imaginaires théâtraux XIX-XXI). **La Révolution française**: cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française, Paris, n. 21, 2021. Disponível em: Olympe de Gouges et la scène, ou le « devenir théâtre » d'Olympe de Gouges (imaginaires théâtraux xix-xxi). Acesso em: 13 out. 2025.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Louise em dois tempos: estratégias brasileiras feministas de criação teatral em fluxo de resistência. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 196–213, nov./dez. 2018. Disponível em: Louise em dois tempos: estratégias brasileiras feministas de criação teatral em fluxo de resistência | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Acesso em: 6 out. 2025.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mitodologia em artes no cultivo do trabalho do ator***:* uma experiência de f(r)icção. 2015. 150 f. Relatório (Pós-Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Dramaturgia feminista**: Fogo de Monturo e Quarança. São Paulo: Giostri, 2017.

MALLMANN, Rafaela Weber. A razão como ordem social: um diálogo crítico sobre as mulheres entre Kant e Mary Wollstonecraft. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2021. Disponível em: A razão como ordem social: Um diálogo crítico sobre as mulheres entre Kant e Mary Wollstonecraft | Intuitio. Acesso em: 10 out. 2025.

MARAT, Jean-Paul. **Les pamphets de Marat**: Avec une introduction et des notes par Charles Vellay. Paris: Eugéne Fasquelle, Éditeur, 1911. Disponível em: Les pamphlets de Marat. Acesso em: 11 nov 2025.

MASSON, ÉRIC. **La Révolution française était-elle misogyne?** Saint-Ouen: les Éditions du Net, 2019. 197 p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

MELZER, Sara E.; Rabine, Leslie W. (org). **Rebel daughters**: women and the French Revolution. New York: Oxford University Press, 1992.

MICHELET, Jules. **Les femmes de la Révolution**. 2. ed. Paris: A. Delahays, 1855. 394 p. Disponível em: Les femmes de la révolution (2e éd. rev. et corr.) / par J. Michelet... | Gallica. Acesso em: 13 jul. 2025.

MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de memórias: epistemologias feministas nos estudos das artes da cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 231–248, 2018. Disponível em: Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Acesso em: 13 jul. 2025.

MITCHELL, W.J.T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, Curitiba, v. 1, n. 1, 2006. p. 1-20.

MOLIÈRE. **L'école des femmes**: comédie en cinq actes. Avec une notice et des notes par Auguste Vitu. Paris: Librairie des bibliophiles, 1890. 122 p. Disponível em: L'école des femmes : comédie en cinq actes / Molière ; avec une notice et des notes par Auguste Vitu,... | Gallica. Acesso em: 13 jul. 2025.

MONTAIGNE, Michel de. **Dos Canibais**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.100-106. (Coleção Os pensadores).

MORIN, Tania Machado. **Virtuosas e perigosas**: as mulheres na revolução francesa. São Paulo: Alameda, 2013. 370 p.

OLIVEIRA, J. M. de. Jacques-René Hébert (O jornalista do Père Duchesne) e o processo da revolução. **Revista de História**, São Paulo, n. 146, p. 139–174, 2002. Disponível em: Jacques-René Hébert (O jornalista do Père Duchesne) e o processo da revolução | Revista de História. Acesso em: 2 abr. 2023.

PALMER, Clarissa. **An address to the Don Quixote of the north**: by Olympe de Gouges, 1789. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: addresse-au-don-quichotte-du-nord.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

PALMER, Clarissa. **Charity, or the good mother; a story interspersed with anecdotes**: by Olympe de Gouges, 1788. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: bienfaisance.pdf. Acesso em: 18 maio 2025.

PALMER, Clarissa. **Dumourier's entrance into Brussels or the sutlers**: by Olympe de Gouges, 1793. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: l'entree-de-dumourier-a-bruxelles.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.

PALMER, Clarissa. **France saved or the tyrant dethroned**: by Olympe de Gouges, 1790. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: la-france-sauvee.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

PALMER, Clarissa. **French common sense or the vindication of true nobles, dedicated to the Jacobins**: by Olympe de Gouges, 1792. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: le-bon-sens-francais-ou-l'apologie-des-vrais-nobles.pdf. Acesso em: 28 ago. 2024.

PALMER, Clarissa. **French wit, or resolving the labyrinthine problem of the various plots**: by Olympe de Gouges, 1792. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: l'esprit-francais.pdf. Acesso em: 20 maio 2025.

PALMER, Clarissa. **Heroic action by a French woman or France saved by women**: by Olympe de Gouges, 1789. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: ia-action-heroique.pdf. Acesso em: 1 jun. 2025.

PALMER, Clarissa. **Letters to the queen, to the army generals, to the friends of the constitution and to French citizenesses**: by Olympe de Gouges, 1792[S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: lettres-a-la-reine-aux-generaux.pdf. Acesso em: 25 out. 2025.

PALMER, Clarissa. **M. Necker and Madame de Gouges's departure or Madame de Gouges's farewells to the French and to M. Necker**: by Olympe de Gouges, 1790. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: m.depart-de-Necker.pdf. Acesso em: 25 jul. 2025.

PALMER, Clarissa. **Molière visits Ninon, or the century of great men**: by Olympe de Gouges, 1787. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: moliere-chez-ninon.pdf. Acesso em: 20 dez. 2024.

PALMER, Clarissa. **Olympe de Gouges, Louis Capet's unofficial advocate**: by Olympe de Gouges, 1792. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: olympe-de-gouges-defenseur-officieux-de-louis-capet.pdf. Acesso em: 30 jul. 2022.

PALMER, Clarissa. **Patriotic observations, by the citizeness, author of the letter to the people**: by Olympe de Gouges, 1788. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: b.remarques-patriotiqes.pdf. Acesso em: 29 jul. 2022.

PALMER, Clarissa. **Prognostic of Maximilien Robespierre by an amphibious animal**: by Olympe de Gouges, 1793. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: pronostic-sur-maximilien-robespierre.pdf. Acesso em: 11 jun. 2025.

PALMER, Clarissa. **The Comédiens unmasked or Madame de Gouges ruined by the Comédie Française**: by Olympe de Gouges, 1790. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: ha.comediens.pdf. Acesso em: 27 jul. 2025.

PALMER, Clarissa. **The ghosts of public opinion**: by Olympe de Gouges, 1789. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: les-fantomes-de-l'opinion-publique.pdf. Acesso em: 1 jun. 2025.

PALMER, Clarissa. **The memoirs of Madame de Valmont**: by Olympe de Gouges, 1784. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: memoir-de-madame-valmont.pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

PALMER, Clarissa. **The necessity of divorce**. A prose comedy in three acts: by Olympe de Gouges, 1791. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: La-Necessite-du-divorce.pdf . Acesso em: 13 mar. 2023.

PALMER, Clarissa. **The primitive happiness of mankind, or patriotic reveries**: by Olympe de Gouges, 1789. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: le-bohneur-primitif.pdf. Acesso em: 15 maio 2025.

PALMER, Clarissa. **The unexpected marriage of Chérubin**: by Olympe de Gouges, 1788. [S. l.]: olympedegouges.eu, [s. d.]. Disponível em: le-mariage-inattendu-de-cherubin.pdf. Acesso em: 16 abr. 2025.

PAULINO, Rosana. **Curso arte, ação e pensamento anticolonial**: a presença do negro nas artes visuais no ocidente: o caso brasileiro. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019. 1 vídeo (1h45 min). Disponível em: Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais - Aula com Rosana Paulino. Acesso em: 6 dez. 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **Des femmes rebelles**: Olympe de Gouges, Flora Tristan, George Sand. Tunis: Elyzad, 2014. 219 p.

PIUCCO, N.; TORRES, Marie-Hélène. **Fanny de Beauharnais**. Florianópolis: NUPHIT, 2016. v. 1, p. 1-12. Disponível em: beauharnais_bio.pdf. Acesso em: 24 dez. 2022.

PLATÃO. **O mito da caverna**. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015. 80 p.

PORÉE, Marie-Dominique. **Olympe de Gouges et autres femmes révolutionnaires**. Paris: First Éditions, 2019. 160 p.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2013. 344 p.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. 112 p.

ROCHE, France. **Ninon de Lenclos**: Femme d'esprit, homme de cœur. Paris: Éditions Robert Laffont, 1988.

RODRIGUES, Brisa. O Corpo Bandeira: sujeito feminino, objeto de arte. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 3, n. 1, 2017, p. 43-54. Disponível em: O CORPO BANDEIRA - SUJEITO FEMININO, OBJETO DE ARTE | Arte da Cena (Art on Stage). Acesso em: 11 nov. 2025.

RODRIGUES, Brisa. **A Bárbara**: O corpo bandeira da mulher revolucionária e a prática feminista nas artes. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RODRIGUES, Brisa. A Bárbara: o corpo bandeira em performance. In: LYRA, Luciana (org.). **O livro do Motim**. Jundiaí: Paco Editorial, 2021. p. 57-71.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. 670 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les Confessions de J.-J. Rousseau**. [Avec les notes de Musset-Pathay et de Petitain.]. Paris: Firmin-Didot frères,1844. 622 p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5813103q/f10.item#. Acesso em: 10 ago. 2025.

SCOTT, Joan Wallach. A woman who has only paradoxes to offer: Olympe de Gouges Claims Rights for Women. In: APPLEWHITE, Harriet B.; LEVY, Darline G. (org.). **Women and politics in the age of the democratic Revolution**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. p. 102-120.

SEGATO, Rita. **Críticas da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 348 p.

SHERMAN, Carol L. **Reading Olympe de Gouges**. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 222 p.

SOUZA, Maria das Graças de; NASCIMENTO, Milton Meira do. **Iluminismo**: a revolução das luzes. São Paulo: Edições 70, 2019. 120 p.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Revisado e anotado por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1930.

TANNERY, Paul. Platão: vida, obra, doutrina. In: **Diálogos**: Mênon – Banquete – Fedro. Tradução de Jorge Paleikat. Notas de João Cruz Costa. Estudo bibliográfico e filosófico de Paul Tannery. Rio de Janeiro: Edições de Outro, [s. d.]. p. 13-54.

TARENTE, Louise-Emmanuelle de Châtillon princesse de. **Souvenirs de la Princesse de Tarente, 1789-1792**. Editado por Louis de La Trémoïlle. Nantes: E. Grimaud et fils, 1897. v. 1, 237 p. Disponível em: Souvenirs de la princesse de Tarente, 1789-1792 | Gallica. Acesso em 13 nov. 2025.

TCHÉKHOV, Anton. **Quatro peças**: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras. Tradução, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2021. 368 p.

THIELE-KNOBLOCH, Gisela. Préface. In: DE GOUGES, Olympe. **Théâtre politique II**. Paris: Indigo e Côté-femmes, 2019, p. 09-38.

VANPÉE, Janie. Performing justice: the trials of Olympe de Gouges. In: **Theatre Journal**. Baltiomore, v. 51, n. 1. p. 47-65, 1999.

VERDIER, Gabrielle. Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire: adieu au mariage d'Ancien Régime? **Dalhousie French Studies**, Halifax, v. 56, p. 154-164, 2001. Disponível em: Olympe de Gouges et le divorce sur la scène révolutionnaire : adieu au mariage d'Ancien Régime ? on JSTOR. Acesso em: 18 jul. 2025.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144 p.

VOLTAIRE. A. Mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos. Tradução, apresentação e notas de Rodrigo Brandão. **Cadernos De Ética E Filosofia Política**, São Paulo, v. 1 n. 6, p. 141-148. São Paulo: USP, 2020. Disponível em: ATHENA - VOLTAIRE, Memnon ou la Sagesse humaine. Acesso em: 20 ago. 2024.

VOLTAIRE. **Memnon ou la sagesse humaine**: Memnon: 1749 - Memnon ou la Sagesse humaine: 1756. Editado por Christine Rossi. Genève: Athena, [s. d.] Disponível em: ATHENA - VOLTAIRE, Memnon ou la Sagesse humaine. Acesso em: 25 out. 2025.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. 490 p.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução de Celina Vergara. São Paulo: Lafonte, 2021. 272 p.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottemann. Porto Alegre: L&PM, 2020. 112 p.

WYSLOBOCKI, Tomasz. Olympe de Gouges à la Comédie-Française: un naufrage dramatique. **Fabula / Les colloques**, Paris, 2013. (Théâtre et scandale, I). Disponível em:Olympe de Gouges à la Comédie-Française : un naufrage dramatique (Les colloques / Fabula). Acesso em: 30 maio 2023.

Outras Publicações

AGENCIA GOV. **Dilma Rousseff foi reeleita para presidência do Novo Banco de Desenvolvimento, o banco do Brics**. Brasília: Itamaraty, 2025. Disponível em: Dilma Rousseff foi reeleita para presidência do Novo Banco de Desenvolvimento, o banco do Brics — Agência Gov. Acesso em: 11 nov. 2025.

ASSEMBLÉE NATIONALE. **Stanislas, Marie, Adélaïde de Clermont-Tonnerre**: 1757 – 1792. Paris: Assemblée Nationale, [s. d.]. Disponível em: Stanislas, Marie, Adélaïde de Clermont-Tonnerre - Base de données des députés français depuis 1789 - Assemblée nationale. Acesso em: 11 nov. 2025.

BENEDITO, Mouzar. Çá ira! Ça ira! **Blog Boitempo**, São Paulo, 2013. Disponível em: Ça ira! Ça ira! – Blog da Boitempo. Acesso em: 17 out. 2025.

BORDEL patriotique, institué par la reine des François, pour le plaisir des députés à la nouvelle législature. Paris: [s. n.], 1791. 72 p. Disponível em: Bordel patriotique, institué par la reine des François, pour le plaisir des députés à la nouvelle législature ; Epitre dédicatoire de Sa Majesté à ces nouveaux Licurgues ([Reprod.]) | Gallica. Acesso em: 20 nov. 2025.

CHÂTEAU DE VERSAILLES. **La mode à Versailles**. Versailles, Château de Versailles, [s. d.]. Disponível em: La mode à Versailles | Château de Versailles. Acesso em: 20 jun. 2025.

CHÂTEAU DE VERSAILLES. **Madame Élisabeth 1764-1794**. Versailles, Château de Versailles, [s. d.]. Disponível em: Madame Élisabeth | Château de Versailles. Acesso em: 20 jun. 2025.

DE FRENTE COM GABI. **Fernanda Montenegro**. [S. l.]: SBT, 2023. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal SBT no YouTube. Disponível em: De Frente com Gabi - Fernanda Montenegro (21/12/2003) | SBT Vídeos - YouTube. Acesso em: 6 out. 2025.

EXAME. **"Sou feminista atuante, não ativista", diz Fernanda Montenegro**. São Paulo: Exame, 2018. Disponível em: "Sou feminista atuante, não ativista", diz Fernanda Montenegro | Exame. Acesso em: 6 out. 2025.

FRANCEINFO. **Recalée au Panthéon, Olympe de Gouges, statufiée, entre à l'Assemblée**. [S. l.]: Francetvinfo.fr, 2016. Disponível em: Recalée au Panthéon, Olympe de Gouges, statufiée, entre à l'Assemblée. Acesso em: 1 dez. 2022.

FRANCO, Marielle. **Precisamos gritar para que todos saibam…** Facebook: Marielle Franco, 10 mar. de 2018. Disponível em: (20+) Marielle Franco - Precisamos gritar para que todos saibam o está... | Facebook. Acesso em 02 nov. 2025.

JOURNAL GÉNÉRAL DE FRANCE. Paris: [s. n.], n. 134, p. 533-536, 6 nov. 1788. Disponível em: Journal général de France - Google Livres. Acesso em: 29 out. 2022.

LAROUSSE. **Gouge**. Paris: Larousse, [s. d.]. Disponível em: Définitions : gouge - Dictionnaire de français Larousse. Acesso em: 12 jan. 2025.

LAROUSSE. **Monsieur et Madame Veto**. Paris: Larousse, [s. d.]. Disponível em: Encyclopédie Larousse en ligne - Recherche : Madame Veto - Résultats 1-1 de 1. Acesso em: 12 jan. 2025.

LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY: exploring the French Revolution. The Trial of Olympe de Gouges. [S. l.]: George Mason University; City University of New York, 2021. Disponível em: The Trial of Olympe de Gouges · LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY: EXPLORING THE FRENCH REVOUTION. Acesso em: 22 set. 2021.

LYRA, Luciana de Fátima Pereira de; MIRANDA, Maria Brígida de (org.) **Engendramentos da cena**: práticas teatrais feministas na contemporaneidade. [Seminário Internacional Fazendo Gênero 11; Congresso Mundo de Mulheres 13.] Florianópolis, Fazendo Gênero, 2017. 1 recurso online. Disponível em: 13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11 - Simpósios Temáticos - 026. Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade. Acesso em: 17 set. 2025.

MUSÉE DE L'ARMÉE. **La Carmagnole**. Paris: Musée de l'Armée, [s. d.]. Disponível em: fo-Carmagnole.indd. Acesso em: 13 nov. 2025.

RHIEG (ed.). **Révolution française**: journée du 20 juin 1792… Paris: Musée Carnavalet, 1817. Disponível em: Révolution française : Journée du 20 juin 1792. Le peuple devant le roi et Pétion, maire de Paris, aux Tuileries. 1er arrondissement. | Paris Musées. Acesso em: 13 nov. 2025.

SI VERSAILLES m'était conté. Direção: Sacha Guitry. França: C.L.M. Productions; Les Films Corona, 1954. 1 filme (120 min), son., color.

THEATRE DATABASE. **Odéon – Théâtre de l'Europe**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: Theatre Database / Theatre Architecture - database, projects. Acesso em: 22 jun. 2025.

THEATRE ODEON. **La Mouette de Anton Tchekhov**. Encenação de Stéphane Braunschweig. Paris: Odéon-Théâtre de l'Europe, 2021. Disponível em: La Mouette - Odéon - Théâtre de l'Europe. Acesso em: 10/07/2025 às 06h29. Acesso em: 10 jun. 2025.

URDIMENTO – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Teatros feministas: lutas e conquistas. Florianópolis, Udesc, v. 3 n. 33, 2018. Disponível em: v. 3 n. 33 (2018): Teatros Feministas: Lutas e Conquistas | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Acesso em: 6 out. 2025.

WEAVER, Angela. **La France sauvée ou le tyran détrôné**: a dramaturgical casebook – Stanislas Clermont-Tonnerre. [S. l.]: University of Washington Libraries, 2019. Disponível em: Stanislas Clermont-Tonnerre – La France Sauvée ou le Tyran Détrôné: A Dramaturgical Casebook. Acesso em: 11 out. 2025.

ZÉ, Tom; MEDEIROS, Élton. Tô. In: ZÉ, Tom. **Estudando o samba**. [S. l.]: Mr Bongo, 1976. 1 CD. Faixa 4 (2 min 50 s).

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

ADAM, Pierre. **Journée du 20 juin 1792, au château des Tuileries**: [estampe]. Paris: Gallica, 1817. 1 gravura em água-forte p&b; 20,1 x 26 cm. (Coleção de De Vinck n. 4861). Disponível em: Journée du 20 juin 1792, au château des Tuileries : [estampe] | Gallica. Acesso em: 7 fev. 2025.

AS MULHERES de Paris marcham para Versalhes, de 1902. [S. l.]: BBC News Brasil, 2022. 1 gravura. Disponível: Olympe de Gouges, a revolucionária francesa morta na guilhotina por defender direitos de todos - BBC News Brasil. Acesso em: 24 ago. 2025.

BAUDRY, Paul Jacques Aimé. **Charlotte Corday et L'Assassinat de Marat**. [1860]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 203 x 154 cm. Disponível em: Ficheiro:Charlotte Corday.jpg – Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em: 25 jul. 2025.

DAVID, Jacques-Louis. **Marat assassiné**. Foto de Mathieu Rabeau. Paris: Musée du Louvre, [1800]. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 1,625 x 1,3m. Disponível em: Marat assassiné - Louvre site des collections. Acesso em: 25 jul 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Olympe de Gouges Défenseur officieux de Louis Capet**. Paris: Radio France, 2021 [1792]. 1 cartaz. Disponível em: D'Olympe de Gouges aux colleuses, la révolution de l'affichage féministe | France Culture. Acesso em: 25 jul. 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Pronostic sur Maximilien Robespierre, par un animal amphibie**. Paris: Edition Originale, [s. d.] [1792]. 1 panfleto. Disponível em: [Olympe de GOUGES] POLYME • Pronostic sur Maximilien Robespierre par un animal amphibie. Portraict exact de cet animal. [précédé de] Réponse à la justification de Maximilien Robespierre adressée à Jérôme Pétion par Olympe de Gouges. • 1793 – Edition-Originale.com. Acesso em: 25 jul. 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Les Trois Urnes ou le Salut de la Patrie**: affiche, 1793. [S. l.]: La Contemporaine, 2020. 1 cartaz. Disponível em: La contemporaine - Comprendre les mondes contemporains - 1789-1793 : Olympe de Gouges. Acesso em: 24 ago 2025.

DE GOUGES, Olympe. **Affiche d'Olympe de Gouges**: Le cri de l'innocence. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2021. 1 cartaz. Disponível: Bibliothèque historique de la Ville de Paris no X: "[La Révolution en affiches #4] Olympe de Gouges est l'unique femme signataire d'une affiche de notre collection. Libelliste et dramaturge avant 1789, elle s'oppose notamment à l'esclavage. Pendant la Révolution, elle se fait connaître en défendant l'égalité des sexes. https://t.co/t80oar3KTE" / X. Acesso em: 24 ago. 2025

FAIVRE, Léon-Maxime. **Mort de la princesse de Lamballe**. 1908. 1 pintura, óleo sobre tela, color., 236 x 261 cm (Coleção de Levade, 638). Disponível em: https://histoire-image.org/etudes/debuts-terreur. Acesso em: 25 jul. 2025.

FRUSSOTTE, C**. Projet de l'impot patriotique donné par Mad. e de Gouges, dans le mois de septembre 1788**: tout citoyen se verrait dans le même miroir ce portrait touchant caracteriseroit à la fois l'ame, le coeur et l'esprit français. Paris: BnF/Gallica, 2010 [1788]. 1 gravura. Disponível: Projet de l'impot patriotique donné par Mad. e de Gouges, dans le mois de sept.re 1788 : tout citoyen se verrait dans le même miroir ce portrait touchant caracteriseroit à la fois l'ame, le coeur et l'esprit français : [estampe] / Desrais inv. ; Frussotte sculp. | Gallica. Acesso em: 24 ago. 2025.

FRUSSOTTE, C. **Louis XVI à son peuple: vous la voyez cette couronne folle**. Paris: BnF/Gallica, 2010 [1790]. 1 gravura. Disponível: Louis XVI à son peuple : vous la voyez cette couronne folle... : [estampe] / Desrais inv. ; Frussotte sculp. | Gallica. Acesso em: 24 ago. 2025.

GAYET, Julie; BUSSON, Mathieu. **Olympe, une femme dans la Révolution**. [S. l.]: IMDb, 2025. 1 cartaz de filme. Disponível em: Olympe, une femme dans la Révolution (Filme para televisão 2025) - IMDb. Acesso em: 29 out. 2022.

GLOUX, Fabrice; SPEHAR, Jeanne. **Olympe de Gouges, Buste en marbre réalisé par Fabrice Gloux et Jeanne Spehar pour l'Assemblée nationale, en 2016**. [S. l.]: LinkedIn, 2017. 1 fotografia. Disponível em: Journée de la Femme, Olympe de Gouges. Acesso em: 24 ago. 2025.

JOURNAL GÉNÉRAL DE FRANCE. Paris: [s. n.], v. 7, n. 134, p. 533-536, 6 nov. 1788. Google Livres, 2012. Disponível em: Journal général de France - Google Livres. Acesso em: 29 out. 2022.

GBADAMASSI, Falila. **Firmine Richard dans la peau d'Olympe de Gouges au théâtre**: "Comme elle, il faut oser, quel que soit son âge" [S. l.]: Franceinfo, 2025. 1 cartaz de teatro. Disponível em: GRAND ENTRETIEN. Firmine Richard dans la peau d'Olympe de Gouges au théâtre : "Comme elle, il faut oser, quel que soit son âge" - franceinfo. Acesso em: 29 jun. 2025.

KUCHARSKI, Aleksander. Portrait de Marie-Olympe de Gouges. Foto de Éric Émo In: BLANC, Olivier. **Marie-Olympe de Gouges**: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle. Cahors: Editions René Viénet, 2003. p. 257. 1 gravura.

LACOUR, Léopold. **Trois femmes de la Révolution**: Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe. Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1900. BnF/Gallica, 2016. Disponível: Trois femmes de la Révolution : Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe / par Léopold Lacour,... | Gallica. Acesso em: 24 ago. 2025.

LE BRUN, Elisabeth Vigée. **Marie-Antoinette, en pied, assise dans un fauteuil…** Paris: BnF/Gallica, 2012 [1788]. 1 gravura. Disponível: Marie-Antoinette, en pied, assise dans un fauteuil, les pieds sur un coussin, de trois quarts à droite, le visage de face ; toque à aigrette et à plumes, avec un voile retombant par derrière ; collier de perles ; corsage décolleté à fichu de dentelle ; robe bordée de fourrure : [photographie] | Gallica. Acesso em: 24 ago 2025.

LE ROI Janus, ou l'homme à deux visages: [estampe]. Paris: **BnF/Gallica**, 2010 [1791 ou 1792]. 1 gravura em água-forte p&b; 16 x 13 cm (Coleção de De Vinck, 4308). Disponível em: Le Roi Janus, ou l'homme à deux visages : [estampe] / [non identifié] | Gallica. Acesso em: 25 jul. 2025.

LESUEUR, Jean-Baptiste. **Citoyennes de Paris faisant hommage de leurs bijoux à l'Assemblée Constituante, le 7 septembre 1789**. Paris: Musée Carnavalet, 1789. 1 desenho, color., 36 x 53.5 cm. Disponível em: Citoyennes de Paris faisant hommage de leurs bijoux à l'Assemblée Constituante, le 7 septembre 1789. | Paris Musées. Acesso em: 25 jul. 2025.

L'HOMME du peuple l'homme de la cour: tantot froid tantot chaud tantot blanc tantot noir a droite maintenant mais autrefois a gauche je vous disoit bonjour, et je vous dis bon soir [Antoine Barnave]. Paris: BnF/Gallica, 2010 [1791]. 1 gravura em água-forte, color., 24,5 x 20 cm. (Coleção de De Vinck, 4037). Disponível em: L'Homme du peuple l'homme de la cour : tantot froid tantot chaud tantot blanc tantot noir a droite maintenant mais autrefois a gauche je vous disoit bonjour, et je vous dis bon soir : [estampe] / [non identifié] | Gallica. Acesso em: 25 jul. 2025.

NE SUIS-JE pas ton frère? Société des amis des noirs. Adresse a l'Assemblée nationale. [S. l.]: OpenEdition Books, 2003 [Paris: De' l'imp. de L.Potier de Lille, rue Favart, n. 5, 1790]. 1 ilustração. Disponível: Jacques Louis David, la traite négrière et l’esclavage - II. L’ami des Amis des Noirs - Éditions de la Maison des sciences de l’homme. Acesso em: 24 ago. 2025.

OLYMPE de Gouges - Elle s'était offerte pour défendre Louis XVI. Paris: Louvre, [s. d.]. 1 desenho, aquarela, color., 28 x 21,3 cm (Coleção Edmond de Rothschild). Disponível: Olympe de Gouges - Elle s'était offerte pour défendre Louis XVI - Louvre site des collections. Acesso em: 24 ago. 2025.

PORTRAIT de Le Marquis de Pompignan. Toulouse: Académie des jeux floraux, [s. d.]. 1 pintura, óleo sobre tela, color. Disponível em: File:LeFranc de Pompignan.jpg - Wikimedia Commons. Acesso em: 25 jul. 2025.

RETRATO de Olympe de Gouges em 1784. [S. l.]: BBC News Brasil, [s. d.]. 1 gravura. Disponível: Olympe de Gouges, a revolucionária francesa morta na guilhotina por defender direitos de todos - BBC News Brasil. Acesso em: 24 ago. 2025.

RETRATO de Olympe de Gouges ou Julie Candeille. In: BLANC, Olivier. **Marie-Olympe de Gouges**: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle. Cahors: Editions René Viénet, 2003, p. 262. 1 gravura.

RODRIGUES, Brisa. **O passado e o presente da performance feminista**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **O corpo bandeira de Olympe de Gouges.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Retratos de Olympe de Gouges e Le Franc de Pompignan.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **O corpo da história é a narrativa.** Rio de Janeiro: 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Panfleto Prognóstico sobre Maximilien Robespierre e Cartaz Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **A morte de Marat, de Jacques-Louis David, 1793, e Charlotte Corday depois do assassinato de Marat, de Paul Jacques Aimé Baudry, 1860**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **A escravidão dos negros**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Tirano Destronado**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. Colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Caricaturas de Barnave e Louis XVI.** Rio de Janeiro: UNIRIO, [2025]. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **A morte da Princesa de Lamballe**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **A devoção de Madame Élisabeth**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Dia 20 de junho de 1792 no Palácio das Tulherias**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Olympe ou essa mãe e esta filha**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Final I ou Papel marmorizado dos séculos XVIII-XIX**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Pesquisa de campo em Paris**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Pesquisa de arquivos na BnF**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

RODRIGUES, Brisa. **Pesquisa de arquivos no Musée Carnavalet**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 montagem digital.

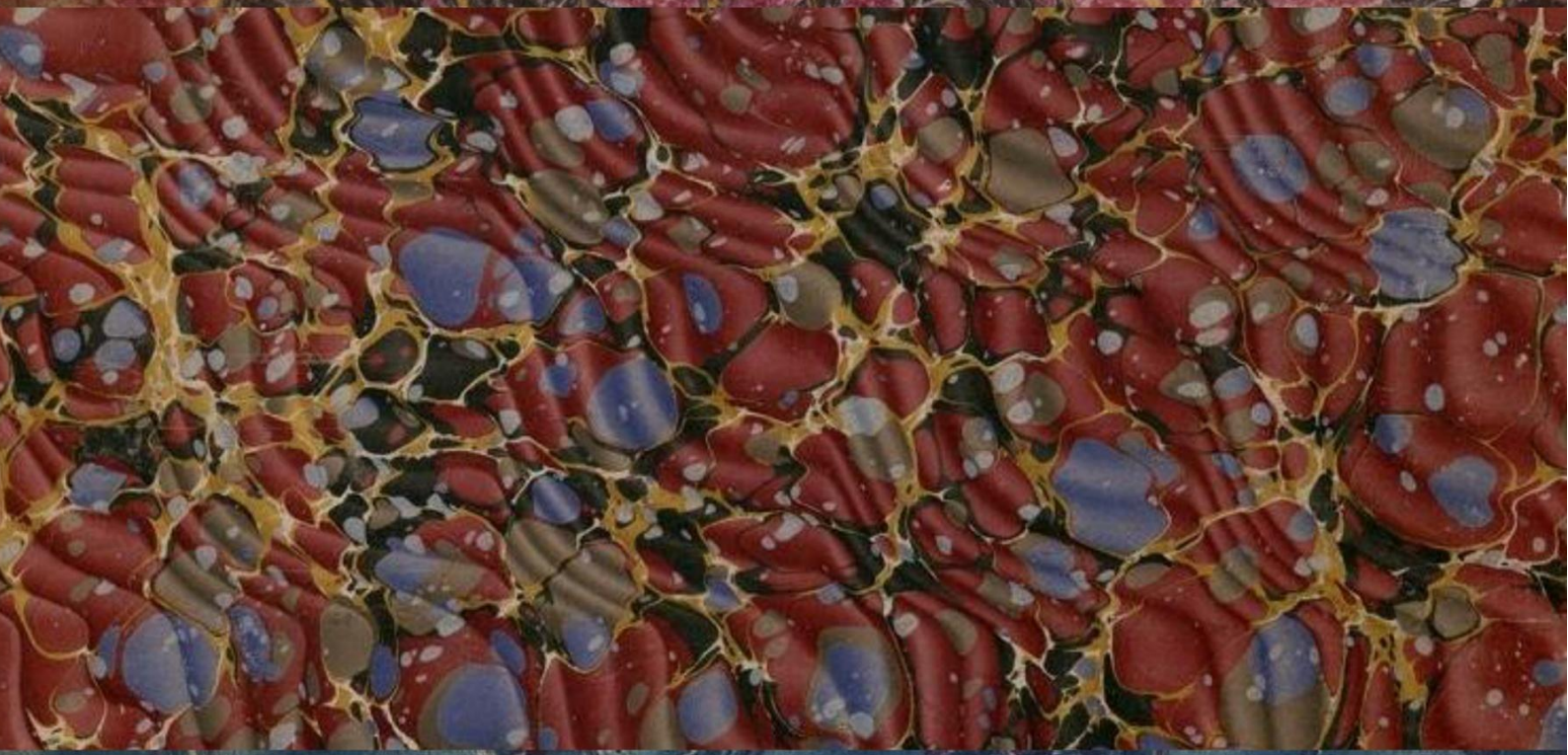
RODRIGUES, Brisa. **Final II ou Papel marmorizado dos séculos XVIII-XIX**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025. 1 colagem digital.

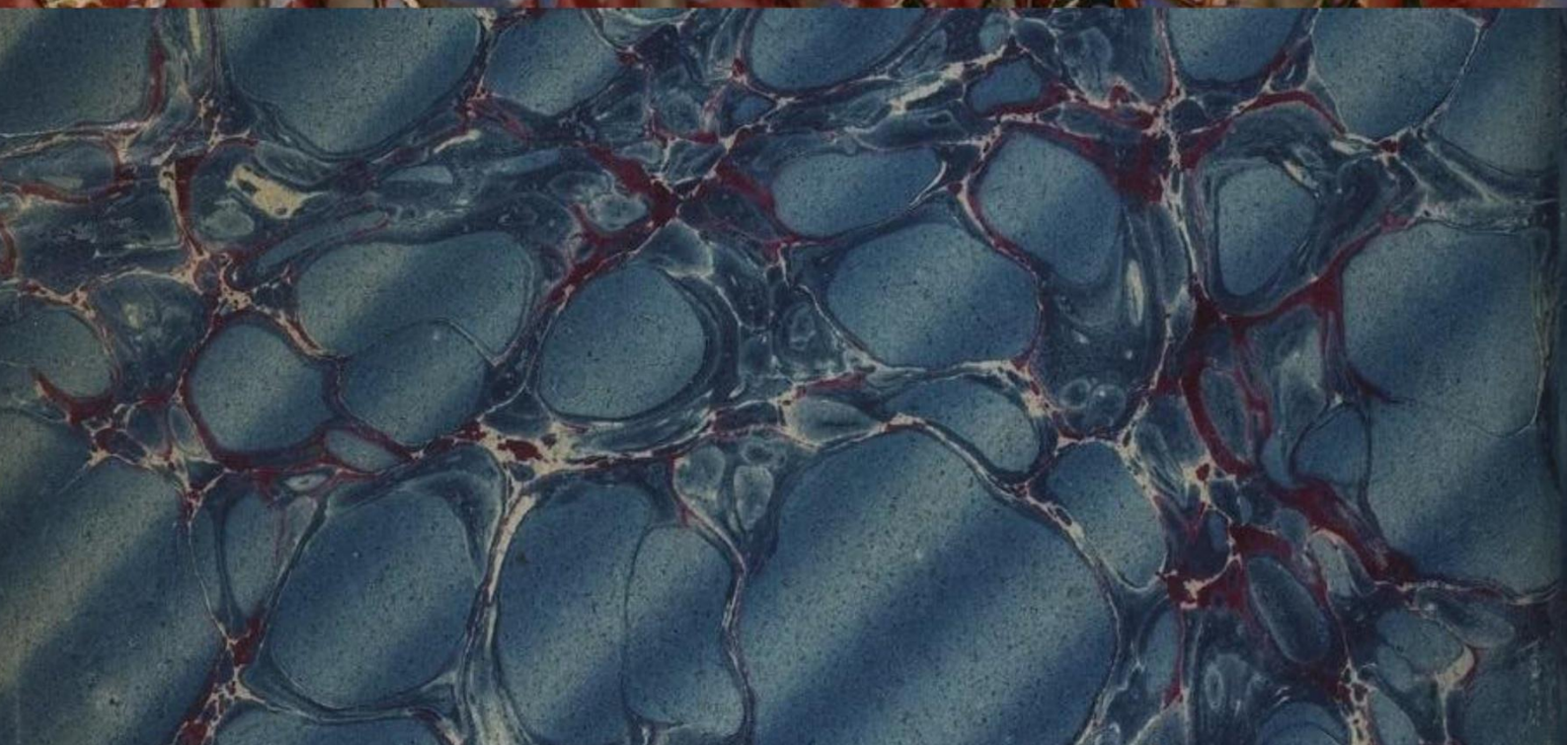
MALCHO, Simon. **Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan, Princesse de Lamballe.** [S. l.]: Google Arts & Culture, [s. d.] [1789]. 1 gravura. Disponível em: Portret van Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan - Malcho, Simon — Google Arts & Culture. Acesso em: 24 ago. 2025.

VERSAILLES, à Versailles du 5 Octobre 1789: [estampe]. Paris: BnF/Gallica, 2010. [1789]. 1 gravura em água-forte color., 15 x 26,5 cm (linha quadrada), 18 x 28 cm (elemento de impressão), 24,5 x 31,5 cm (papel) (Coleção de Michel Hennin). Disponível em: A Versailles, à Versailles du 5 Octobre 1789 : [estampe] / [non identifié] | Gallica. Acesso em: 25 jul. 2025.

VÉRITÉ, Jean-Baptiste. **Dévouement de M.de Elisabeth dans la journée du 20 juin 1792**: des scélérats crient: où est la Reine? nous voulons sa tête! La princesse Elisabeth qui n'avait pas voulu quitter son frère dans ce danger, se tourne vers ces assassins, présente sa poitrine à leurs poignards, et leur dit avec fermeté: la voici la. Reine. Paris: BnF/Gallica, 2010 [chez Verité, 1794]. 1 gravura pontilhado, color; 40,5 x 54,5 cm. (Coleção de De Vinck, 4865. Disponível em: Dévouement de M.de Elisabeth dans la journée du 20 juin 1792 : des scélérats crient : où est la Reine ? nous voulons sa tête ! La princesse Elisabeth qui n'avait pas voulu quitter son frère dans ce danger, se tourne vers ces assassins, présente sa poitrine à leurs poignards, et leur dit avec fermeté : la voici la Reine... : [estampe] / Bouillon del.t 1794 ; J. B.te V. ; Verité sculp. | Gallica. Acesso em: 16 jan. 2025.

VIDAL, Pierre. Portrait en médaillon d'Olympe de Gouges datant probablement du XIXe siècle. In: **Olympe de Gouges**: femme de lettres libre et engagée au coeur de la Révolution. Vanves: Hachette collections, 2016. p. 32. 1 ilustração.





ANEXO A

CRONOLOGIA

A VIDA E A OBRA DE OLYMPE DE GOUGES E ALGUNS EVENTOS HISTÓRICOS.[1]

7 de maio de 1748	Na cidade de Montauban, no sul da França, Anne-Olympe Mouisset, de 34 anos, dá à luz Marie Gouze, a futura Olympe de Gouges.
Agosto de 1750	Pierre Gouze, marido de Anne-Olympe Mouisset e pai dos irmãos maternos de Marie Gouze, morre aos 34 anos.
24 de outubro de 1765	Aos 17 anos, Marie Gouze é forçada a se casar com Louis-Yves Aubry.
29 de agosto de 1766	Marie Gouze dá à luz seu primeiro filho, Pierre Aubry. Cerca de três meses depois, morre Louis-Yves Aubry, deixando-a viúva aos 18 anos.
1767	Marie Gouze adota o nome artístico Olympe de Gouges e conhece Jacques Biétrix de Rozières, de 28 anos, com quem mantém um relacionamento amoroso durante muitos anos.
1773	Olympe de Gouges deixa Montauban e vai morar em Paris com seu filho, Pierre Aubry, e a sua empregada, Justine Thomas.
1775	Olympe de Gouges começa a frequentar o salão da Senhora de Montesson e lá conhece o cavalheiro de Saint-Georges e o futuro Philippe Egalité, Duque D'Orléans II.
A partir de 1778	Olympe de Gouges se aproxima do seu meio-irmão paterno, Jean George Le Franc, e começa a frequentar o salão da senhora Helvétius, onde conhece a Marquesa e o Marquês de Condorcet.
De 1780 até 1784	Olympe de Gouges encena algumas peças com a sua companhia de teatro para serem apresentadas no teatro particular da Senhora de Montesson. Seu filho, Pierre Aubry é um dos principais atores.
1781	Olympe de Gouges começa a frequentar as aulas ministradas pelo Marquês de Condorcet e La Harpe no Lycée.

1783	**No prefácio da peça *A escravidão dos negros* de 1792, Olympe de Gouges informa que, em 1783, escreveu a primeira versão dessa peça intitulada *Zamor e Mirza, ou o Feliz Naufrágio*.**
Abril de 1784	**Olympe de Gouges assiste à peça *As bodas de Fígaro*, de Pierre Beaumarchais, encenada pela Comédie-Française. Inspirada, a dramaturga escreve uma peça, intitulada inicialmente como Os amores de Querubim, dando sequência à personagem criada por Beaumarchais. Em novembro desse mesmo ano, De Gouges entrega essa peça para a Comédie-Italienne, mas após reclamação de plágio, a montagem é cancelada.**
1 de novembro de 1784	**O suposto pai biológico de Olympe de Gouges, Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, morre aos 75 anos. Após a morte do pai, nesse mesmo ano, a autora escreve o romance epistolar autobiográfico *Memórias da Senhora de Valmont*.**
8 de julho de 1785	**Com a ajuda da Senhora de Montesson, a Comédie-Française aprova a peça *Zamor e Mirza, ou O feliz naufrágio* para compor o seu catálogo de montagens.**
1786	**Olympe de Gouges manda imprimir a peça *O homem generoso*, que, segundo Olivier Blanc, foi sua primeira obra publicada.**
Janeiro de 1786	**Olympe de Gouges publica a dramaturgia inspirada em *As bodas de Fígaro* de Beaumarchais, reintitulada como *O casamento inesperado de Querubim*.**
1787	**Olympe de Gouges escreve a peça *O filósofo corrigido, ou O suposto corno*. No final desse mesmo ano, a dramaturga escreve *Molière visita Ninon, ou O século dos grandes homens*.**
Janeiro de 1788	**Olympe de Gouges publica os dois primeiros volumes das *Obras da Senhora De Gouges* e dedica ao Duque D'Orléans. Nessa coletânea ela manda imprimir e divulgar, pela primeira vez, o romance *Memórias da Senhora de Valmont*, escrito em 1784.**
Maio de 1788	**Olympe de Gouges publica o conto *Beneficência ou A boa mãe*, na revista Gazette de France. Nesse texto, ela sugere que teve uma filha chamada Julie, que teria morrido ainda criança. Historiadores suspeitam que De Gouges teve essa filha com Biétrix de Rosières.**

8 de agosto de 1788	**Louis XVI convoca a reunião dos Estados Gerais, marcada para maio de 1789.**
Setembro de 1788	**Olympe de Gouges publica o terceiro volume das *Obras da Senhora De Gouges*, incluindo o ensaio Reflexão sobre os homens negros.**
Novembro de 1788	**Olympe de Gouges publica seu primeiro panfleto e projeto político, intitulado *Carta ao povo*.**
15 de dezembro de 1788	**Olympe de Gouges publica o panfleto Observações patrióticas.**
De fevereiro a maio de 1789	**Paris é tomada por motins e, em março, ocorrem as eleições para os Estados gerais.**
Março de 1789	**Olympe de Gouges processa a Comédie-Française para que a peça *Zamor e Mirza* seja montada.**
1789	**Olympe de Gouges publica o texto *A felicidade primitiva da humanidade, ou Devaneios patrióticos*, acompanhado do projeto O segundo teatro francês, o teatro nacional ou das mulheres.**
Abril ou maio de 1789	**Olympe de Gouges publica o texto *Diálogo alegórico entre a França e a Verdade* (*Dialogue Allégorique Entre la France et la Vérité*), dedicado aos Estados Gerais (não foi analisado nesta tese).**
Maio de 1789	**Olympe de Gouges se muda para Versalhes para acompanhar a assembleia dos Estados Gerais.**
5 de maio de 1789	**Reunião dos Estados Gerais com o clero (primeiro estado), os nobres (segundo estado) e a burguesia, ou o povo (terceiro estado).**
De maio a outubro de 1789	**Olympe de Gouges publica vários textos políticos.** Títulos em francês: *Le Cri du Sage, Par Une Femme*; *Lettre à Monseigneur le Duc D'Orléans*; *Séance Royale. Motion de monseigneur le Duc D'Orléans; Épitre à Sa Majesté Louis XVI*;

	L'Ordre National ou Le Comte D'Artois; *Le Contre–Poison, Avis aux Citoyens de Versailles*; *Action Héroïque D'une Française, ou La France Sauvée Par Les Femmes*; *Avis Pressant à la Convention, ou Réponse à Mes Calomniateurs*; *Lettre aux Représentants de La Nation*. Observação: algumas dessas obras foram citadas e/ou analisadas nesta tese, outras obras não foram analisadas.
27 de junho de 1789	**O primeiro e o segundo estado juntam-se ao terceiro estado para compor a Assembleia Nacional.**
9 de julho de 1789	**Os Estados Gerais se declaram Assembleia Nacional Constituinte.**
14 de julho de 1789	**Tomada da Bastilha.**
26 de agosto de 1789	**A *Declaração do homem e do cidadão* é promulgada pela Assembleia Nacional Constituinte.**
5 de outubro de 1789	**Marcha das mulheres a Versalhes.** **Olympe de Gouges é ameaçada por homens que invadiram sua casa para acusá-la de ser orleanista.**
6 de outubro de 1789	**A família real é obrigada a deixar o Palácio de Versalhes e é conduzida a Paris para se instalar no Palácio das Tulherias.**
Outubro de 1789	**O Clube Bretão deixa Versalhes e se instala no convento dos jacobinos em Paris.** **Olympe de Gouges também deixa Versalhes e vai morar na Rue du Bois em Auteuil.**
28 de dezembro de 1789	**Estreia da peça *Zamor e Mirza ou O feliz naufrágio* no Théâtre-Français. Foram três sessões, a segunda aconteceu dia 31 de dezembro de 1789 e a terceira dia 2 de janeiro de 1790.**
1790	**Olympe de Gouges publica o quarto volume das suas obras, contendo textos políticos escritos entre 1788 e 1790.**

18 de janeiro de 1790	**Olympe de Gouges publica o texto *Resposta ao campeão americano ou um colono muito fácil de conhecer*.**
24 de abril de 1790	**Olympe de Gouges manda distribuir e vender o panfleto *Partida do senhor Necker e da senhora De Gouges* (*Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges*). Jacques Necker era o ministro das finanças de Louis XVI e o teria convencido a convocar os Estados Gerais. Antes disso, em 1781, ele divulgou um relatório de finanças que expôs o gasto com a família real francesa.**
26 de maio de 1790	**Olympe de Gouges envia o *Projeto sobre a formação de um Tribunal Popular e Supremo em matéria criminal* (*Projet Sur la Formation D'un Tribunal populaire et Suprême en Matière Criminelle*) para a Assembleia Nacional (não foi analisado nesta tese).**
4 de outubro de 1790	**Estreia da peça *O convento, ou Os votos forçados* no Théâtre Français Comique et Lyrique da antiga Rue de Bondy, em Paris.**
1791	**Olympe de Gouges publica o primeiro volume das suas *Obras Políticas,* incluindo teatro político.**
13 de janeiro de 1791	**Um decreto encabeçado pelo Conde de Mirabeau, um dos líderes da Assembleia Nacional, reconhece os direitos autorais dos dramaturgos vivos sobre suas próprias obras.**
Março de 1791	**A peça *A necessidade do divórcio* é lida na Comédie-Italienne. Essa peça foi provavelmente escrita em 1790, uma cópia foi registrada pelo censor em 26 de outubro daquele ano.**
2 de abril de 1791	**Com a morte de Mirabeau, Olympe de Gouges o homenageia em um texto intitulado O túmulo de Mirabeau (*Le Tombeau de Mirabeau*).**
14 de abril de 1791	**A Comédie-Française apresenta a *peça Mirabeau nos Campos Elísios*, de Olympe de Gouges.**
21 de junho de 1791	**A família real é presa em Varennes após uma tentativa de fuga e, poucos dias depois, Louis XVI é suspenso de suas funções e prerrogativas reais pela Assembleia.**

Junho de 1791	**Olympe de Gouges publica o panfleto *Será ele rei, ou não será?***
15 de julho de 1791	**O título de Louis XVI é reestabelecido pela Assembleia Nacional.**
17 de julho de 1791	**Massacre do Campo de Marte.**
Julho de 1791	**Olympe de Gouges publica o panfleto *Observações sobre os estrangeiros* (Observations sur Les Étrangers).**
3 de setembro de 1791	**É promulgada a primeira constituição francesa.**
14 de setembro de 1791	**Olympe de Gouges publica o famoso texto *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*.**
27 de setembro de 1791	**Abolição da escravidão na França (exceto nas colônias francesas).**
30 de setembro de 1791	**Instalação da Assembleia Legislativa.**
12 de outubro de 1791	**Maximilien Robespierre e Jacques-Pierre Brissot se tornam líderes do clube jacobino, momento em que a relação entre ambos começa a se tensionar.**
17 de fevereiro de 1792	**Olympe de Gouges publica o cartaz *O bom senso Francês*.**
22 de março de 1792	**Olympe de Gouges publica o panfleto *O espírito francês, ou problema a ser resolvido no labirinto de vários complôs*.**

27 de março de 1792	**O prefeito de Paris, Jérôme Pétion, responde amigavelmente a uma carta enviada por Olympe de Gouges com o panfleto *O Espírito Francês*.**
14 de abril de 1792	**Olympe de Gouges publica o panfleto *O bom senso francês, ou Apologia dos verdadeiros nobres*.**
Abril de 1792	**Olympe de Gouges publica o panfleto *Grande eclipse do sol jacobino e da lua feuillantine.***
20 de abril de 1792	**A França entra em Guerra com a Áustria.**
3 de junho de 1792	**Olympe de Gouges organiza e participa do cortejo das mulheres durante a Festa da Lei, uma homenagem ao prefeito de Étampes, Jacques Guillaume Simonneau, morto em um motim três meses antes.**
Junho de 1792	**Olympe de Gouges publica o romance *O Príncipe Filósofo* em dois volumes (não foi analisado nesta tese).**
5 de julho de 1792	**Olympe de Gouges envia o cartaz *Pacto Nacional* para a Assembleia Legislativa.**
21 de julho de 1792	**O filho de Olympe de Gouges, Pierre Aubry, se alista e recebe a patente de subtenente do exército.**
10 de agosto de 1792	**Os revolucionários invadem o Palácio das Tulherias, Louis XVI é definitivamente destituído. A família real é presa na Torre do templo, para aguardar o julgamento na Convenção e, posteriormente, no Tribunal Revolucionário. Esse dia marca a queda da monarquia na França.**
26 de agosto de 1792	**Com a ajuda de Olympe de Gouges junto ao ministro da guerra, seu filho Pierre Aubry recebe a patente de Capitão do exército.**
De 2 a 5 ou 7 de setembro de 1792	**Ocorrem os massacres nas ruas de Paris. A população invade as prisões e executa aproximadamente 1.300 pessoas. Dia 3 de setembro, A princesa de Lamballe é assassinada por populares e sua cabeça é exposta como um troféu.**

De 5 a 9 de setembro de 1792	As eleições para a Convenção Nacional elegem os deputados Robespierre, Brissot, Condorcet, Marat, Danton, Mercier, Philippe Égalité, Pétion, dentre outros.
Setembro de 1792	Olympe de Gouges publica o panfleto *Orgulho da inocência, ou o silêncio do verdadeiro patriota*.
20 de setembro de 1792	As tropas do General Dumouriez vencem o exército prussiano em Valmy.
A partir de 21 de setembro de 1792	A realeza é abolida na França. Com a instalação da Convenção Nacional, os partidos começam a ficar cada vez mais polarizados. Dizem que os girondinos se sentavam à direita e a montanha, formada pelos jacobinos e os cordeliers, se sentava à esquerda. Pétion é eleito presidente da Convenção e se aproxima dos deputados girondinos como Brissot e Condorcet. Observo que esses partidos eram complexos e não refletem exatamente o que conhecemos como direita e esquerda na contemporaneidade. Muitos consideram os jacobinos como uma esquerda radical e boa parte dos girondinos como centro-direita ou uma esquerda moderada, porque as alas eram formadas por deputados abolicionistas que defendiam a abolição do tráfico e da exploração de escravos nas colônias francesas e os direitos civis das mulheres.
16 de outubro de 1792	O então deputado, líder da montanha e jornalista, Jean-Paul Marat, invade uma festa em homenagem ao General Dumouriez e ameaça os convidados, dentre eles está Olympe de Gouges.
28 de outubro de 1792	O deputado jacobino Bourdon-de-l'Oise acusa Olympe de Gouges de ser filha bastarda de Louis XV.
5 de novembro de 1792	Olympe de Gouges publica o panfleto *Prognóstico sobre Maximilien Robespierre*.
Dezembro de 1792	Em resposta a Bourdon-de-l'Oise, Olympe de Gouges publica o *Relatório moral e últimas palavras a meus queridos amigos*. Nesse texto, ela comenta sobre as correspondências que enviou para a Princesa de Lamballe, na ocasião da festa da Lei, quando solicitou a ajuda financeira de Marie-Antoinette para a realização do cortejo das mulheres.

16 de dezembro de 1792	**Olympe de Gouges publica o cartaz *Olympe de Gouges defensora oficial de Louis Capet*.**
18 de janeiro de 1793	**Olympe de Gouges publica o panfleto *Sentença de morte apresentada por Olympe de Gouges contra Louis Capet.***
21 de janeiro de 1793	**Execução da sentença de morte de Louis XVI.**
23 de janeiro de 1793	**Estreia da peça *A entrada de Dumouriez em Bruxelas no antigo Théâtre de la République.***
26 de janeiro de 1793	**Olympe de Gouges aluga uma casa na Rue de Harlay, em Paris, próxima a Conciergerie.**
10 de março de 1793	**A Convenção Nacional cria o Tribunal Revolucionário.**
Março de 1793	**Olympe de Gouges publica os cartazes *Aviso urgente à Convenção, por uma verdadeira republicana* e *União, coragem, vigilância e a República está salva.***
6 de abril de 1793	**A Convenção Nacional cria o Comitê de Segurança Pública.**
Abril de 1793	**Marat, presidente do clube jacobino, é acusado e posteriormente inocentado pela Convenção Nacional por tentar cassar os mandatos de outros deputados.**
26 de maio de 1793	**Os jacobinos, liderados por Robespierre, tentam dar um golpe. Mais de 80 mil guardas nacionais cercam o prédio da Convenção Nacional. Alguns dias depois, entre 31 de maio e 2 de junho, cerca de 27 deputados girondinos são presos por disputa de poder, sob a justificativa de traição à Revolução, visto que votaram contra a execução de Louis XVI.**
9 de junho de 1793	**Olympe de Gouges envia o seu *Testamento Político* para a Convenção Nacional e defende os deputados girondinos.**

13 de julho de 1793	**Charlotte Corday mata Jean-Paul Marat com uma faca.**
19 de julho de 1793	**Olympe de Gouges escreve, imprime e manda colar o cartaz *As três urnas, ou salvação da pátria*, após enviá-lo para o Comitê de Segurança Pública solicitando autorização (sem resposta).**
20 de julho de 1793	**Olympe de Gouges é denunciada ao Comitê de Segurança Pública pela filha do seu cartazista, senhor Meunier. Nessa ocasião, ela estava acompanhada pelo seu editor, Jean-Pierre Costard, que foi liberado. Já De Gouges é encarcerada na cela n.º 10 da prisão da Câmara Municipal, com um guarda que a vigia noite e dia. Ela escreve uma carta e envia para Michel de Cubières, secretário da comuna de Paris, avisando que estava presa.**
22 de julho de 1793	**A polícia inspeciona a casa de Olympe de Gouges na Rue de Harlay em Paris. Nessa ocasião, são encontrados manuscritos da peça inacabada *Salvação da França, ou Tirano Destronado*.**
28 de julho de 1793	**Olympe de Gouges é transferida para a abadia de Saint-Germain-des-Prés. Ela tem uma ferida na perna que provocou inchaço.**
6 de agosto de 1793	**Olympe de Gouges é interrogada pelo acusador público do tribunal revolucionário Fouquier-Tinville.**
17 de agosto de 1793	**Mesmo presa, Olympe de Gouges escreve e manda divulgar o cartaz *Uma patriota perseguida na Convenção Nacional.***
21 de agosto de 1793	**Olympe de Gouges é transferida para a enfermaria da Petite-Force.**
5 de setembro de 1793	**Após Robespierre ser eleito presidente da Convenção Nacional, começa o regime de Terror da Revolução Francesa.**
21 de setembro de 1793	**Ainda presa, Olympe de Gouges manda divulgar o cartaz *Olympe de Gouges ao Tribunal Revolucionário*.**

Outubro de 1793	**Olympe de Gouges é transferida para uma casa de saúde, onde alega ter ficado grávida. Na ocasião, a prisioneira teria tido a oportunidade de fugir, mas optou por não o fazer.**
16 de outubro de 1793	**Marie-Antoinette é guilhotinada.**
28 de outubro de 1793	**Olympe de Gouges é transferida para a Conciergerie.**
2 de novembro de 1793	**Olympe de Gouges é julgada pelo Tribunal Revolucionário. Impedida de ter um advogado, assume a própria defesa. Durante seu interrogatório, admite a autoria do cartaz *As três Urnas* e da peça *Tirano Destronado*. No contexto da alegação de gravidez, ela afirma que deu à luz duas outras vezes (historiadores consideram esse depoimento como uma confirmação de que teve outro filho além de Pierre Aubry). Após ser considerada culpada, ela é examinada por um médico e uma parteira, que não descartam nem confirmam a gravidez. O Tribunal Revolucionário decide, então, executar a sentença de morte.**
3 de novembro de 1793	**Olympe de Gouges é guilhotinada em praça pública.**

[1] Esta cronologia baseia-se na HQ *Olympe de Gouges* (Bocquet; Muller, 2014); na biografia *Marie-Olympe de Gouges: une Humaniste à la Fin du XVIIIe Siècle* (Blanc, 2003); nas notas das traduções de Clarissa Palmer (olympedegouges.eu); e nas notas e introduções de Félix Marcel-Castan para a coletânea *Œuvres Completes* (De Gouges,1993; 2010). Ver referências na bibliografia da tese *Atuação Ativista: o corpo bandeira em performance no teatro protofeminista de Olympe de Gouges*.

ANEXO B

DRAMATURGIAS

A ESCRAVIDÃO DOS NEGROS,
OU
O FELIZ NAUFRÁGIO

L'Esclavage des noirs, ou L'Heureux naufrage.

OLYMPE DE GOUGES, 1792.

DRAMA EM PROSA EM TRÊS ATOS.
Estreou na *Comédie-Française* em 28 de dezembro de 1789.

Primeira versão da peça intitulada:
Zamore et Mirza, ou L'Heureux naufrage.

Tradução de Brisa Rodrigues.
Rio de Janeiro: PPGAC/Unirio, 2025.[1]

[1] Esta tradução da peça *L'Esclavage des noirs, ou L'Heureux naufrage* para o português está anexada à tese *Atuação Ativista: o corpo bandeira em performance no teatro protofeminista de Olympe de Gouges*, defendida pela Dra. Brisa Rodrigues em 15 de setembro de 2025, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PREFÁCIO

Ao longo dos séculos de ignorância, os homens declararam guerra uns aos outros; no século mais esclarecido, eles querem se destruir. Onde está a ciência, o regime, a época ou a era que permitirá aos homens viver em paz? Os eruditos podem debruçar-se e perder-se em observações metafísicas. Eu, que apenas estudei os bons princípios da natureza, não posso mais definir o gênero humano, e meu conhecimento selvagem ensinou-me apenas a fazer julgamentos de acordo com a minha alma. Além disso, as minhas produções são coloridas apenas pela humanidade.

Aqui, finalmente, está o drama que a avareza e a ambição baniram e que os homens justos aprovam. Qual dessas diversas opiniões deve ser a minha? Como autora, permito-me aprovar esta produção filantrópica; mas como testemunha, ouvindo os relatos desastrosos sobre os problemas da América, eu abominaria minha obra, se uma mão invisível não tivesse operado aquela Revolução da qual participei apenas por profetizá-la. Entretanto, culpam-me e acusam-me, apesar da ignorância em torno de *l'Esclavage des Noirs*, recebida em 1783 pela *Comédie-Française*, impressa em 1786 e apresentada em dezembro de 1789. Os colonos, que não pouparam custos para satisfazer sua cruel ambição, conquistaram os atores, e asseguraram... que obstruir este drama não prejudicaria as receitas. Mas eu não quero processar os atores ou os colonos, eu quero processar-me.

Denuncio-me perante o público; aqui estou eu, presa: vou defender-me no majestoso, frívolo..., mas temível tribunal. Vou permitir-me ser julgada por um voto de consciência; vou ganhar ou perder pela pluralidade de votos.

O autor, amigo da verdade, o autor que não tem outro interesse senão recordar aos homens os bons princípios da natureza, que, no entanto, respeita a lei e as convenções sociais, é sempre uma pessoa estimável e é para ser digno de pena, em vez de ser culpabilizado, se os seus escritos não produzirem todo o bem que prometeram.

Por esta razão, é importante para mim que o público e os detratores de minha obra estejam convencidos da pureza das minhas máximas. Essa produção pode carecer de talento, mas não de moralidade. A opinião [pública] deve me reavaliar à luz dessa moralidade.

Quando o público tiver lido este drama, concebido em um momento em que deveria aparecer como um romance inspirado por encantamentos antigos, reconhecerá ser o retrato fiel da situação real na América. Apresento este drama hoje, no quarto ano de liberdade, conforme foi aprovado pelo despotismo da imprensa. Ofereço-o ao público como uma peça autêntica e necessária para a minha justificativa. Esta produção é incendiária? Não. Tem um caráter insurrecional? Não. Tem um objetivo moral? Sim, sem dúvida. O que estes colonos querem para falarem de mim com termos tão indelicados? Mas eles estão infelizes, tenho pena deles e respeitarei o seu destino deplorável; não me permitirei nem mesmo recordar-lhes a sua desumanidade: só me permitirei citar tudo o que escrevi para conservar a sua propriedade e seu mais precioso interesse. Este drama é uma prova.

Neste momento, é convosco, escravos, homens de cor, que devo falar; talvez eu tenha o direito indiscutível de criticar a vossa ferocidade; homens cruéis, ao imitar os vossos tiranos, justificam-nos. A maioria dos vossos mestres eram humanos e benevolentes, e na vossa raiva cega não distinguis as vítimas inocentes dos vossos perseguidores. Os homens não nasceram para serem acorrentados, mas vós provais que as correntes são necessárias. Se a força maior está do vosso lado, por que exercer toda a fúria nas vossas terras em chamas? Veneno, espadas, punhais, torturas engenhosamente bárbaras e atrozes não custam nada, dizem eles. Que crueldade! Que desumanidade! Ah! Como fazeis sofrer aqueles que desejam preparar para vós, por meios mais moderados, um destino mais gentil, um destino mais digno do que as vantagens ilusórias com as quais os autores das calamidades francesas e americanas vos enganaram. A tirania seguir-vos-á, assim como o crime se apegou a esses homens perversos. Nada será capaz de vos fazer concordar uns com os outros. Temei a minha previsão, pois sabeis se está ou não fundamentada em verdades sólidas. Pronuncio meus oráculos com base na razão e na justiça divina. Não vou retratar-me: abomino os vossos tiranos; a vossa crueldade me horroriza.

Ah! Se o meu conselho chegar até vós, se reconhecerdes todo o seu valor, atrevo-me a esperar que ele acalme os vossos espíritos indomáveis e vos reconduza a uma concórdia indispensável para o bem da colônia e aos vossos próprios interesses. Esses interesses consistem na ordem social, os vossos direitos dentro da sabedoria da lei; esta lei reconhece todos os homens como irmãos; esta lei majestosa que por cupidez tinha sido submersa no caos finalmente saiu das sombras. Se

selvagem e feroz, o homem ignorar isto, então ele está apto para ser posto a ferros e domesticado como os brutos.

Escravos, pessoas de cor, vós que viveis mais perto da natureza do que os europeus, do que os vossos tiranos, reconheceis essas leis gentis e mostrais que uma nação esclarecida não agiu erroneamente, tratando-vos como seres humanos e devolvendo-lhes os direitos que vós nunca obtiverdes na América. Para se aproximar da justiça e da humanidade, lembrai-vos, e jamais percais de vista, que é no seio da vossa Pátria que vós estais condenados a esta servidão terrível e que é a vossa própria carne e sangue[2] que vos levam ao mercado: que nas vossas terríveis regiões, os homens são caçados da mesma forma que os animais são caçados em outros lugares. A verdadeira filosofia do homem esclarecido vos obriga a arrancar o seu semelhante do seio de uma situação horrível e primitiva onde os homens não apenas se vendiam uns aos outros, mas onde ainda se comiam[3]. Um verdadeiro homem só pensa na humanidade. Estes são os meus princípios, são muito diferentes dos chamados defensores da liberdade, desses tições, desses personagens incendiários que pregam a igualdade e a liberdade com toda a autoridade e ferocidade dos déspotas. A América, a França e talvez o universo devem sua queda a alguns demônios que a França produziu, à decadência dos Impérios e ao colapso das artes e das ciências. Talvez esta seja uma verdade fatal. Os homens envelheceram, parecem querer renascer e, de acordo com os princípios de Sr. Brissot[4], uma vida animal se adapta perfeitamente ao homem; amo a natureza mais do que ele, pois ela

---

[2] No texto original em francês: "*sont vos propres parents qui vous mènent au marché*", poderia ser traduzido para: "são vossos próprios pais que vos levam ao mercado". No entanto, optei por adotar os termos "carne e sangue", usados por Clarissa Palmer em sua tradução para o inglês: "*it is your own flesh and blood who bring you to market*".

[3] A autora sugere canibalismo quando afirma, em francês: "*d'une horrible situation primitive où les hommes non seulement se vendaient, mais où ils se mangeaient encore entre eux*". Posso associar esta sentença: "comiam uns aos outros", por exemplo, às narrativas históricas propagadas sobre a cultura da etnia Tupinambá do Brasil e/ou a ideias estereotipadas, equivocadas e eurocêntricas sobre as diversas culturas e etnias originárias da América Latina e da África.

[4] Jacques Pierre Brissot (1754-1793) foi um magistrado, jornalista, escritor e político francês. Em 1784, foi acusado por supostamente ter escrito um panfleto contra Marie-Antoinette e por isso esteve preso por três meses na Bastilha. Colaborou com o jornal *Mercure de France*. No ano de 1788, fundou em Paris a Sociedade dos Amigos dos Negros (*Société des Amis des Noirs*). Tornou-se líder da Gironda, um partido considerado na época da oposição, e foi eleito para a Assembleia Legislativa em 1791, onde havia apresentado uma petição para a destituição de Louis XVI. Os seus apoiadores também eram chamados de brissotinos. Foi condenado pelo Tribunal Revolucionário, em outubro de 1793, e executado dias antes de Olympe de Gouges, que também integrava a Sociedade dos amigos dos negros. Brissot comentou sobre a participação de De Gouges na luta contra a escravidão e sobre a peça *l'Esclavage des noirs*: "Olympe de Gouges mostra coragem ao defender a sua causa numa época em que a mais violenta tempestade se abateu sobre os seus defensores" (BLANC, Olivier. *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Éditions René Viénet, 2003, p.91.)

encheu a minha alma com as leis da humanidade e da sábia igualdade, mas quando considero essa natureza, muitas vezes vejo que ela é contraditória em seus caminhos e tudo me parece subordinado. Os animais têm seus impérios, reis, chefes e seu reinado é pacífico; uma mão invisível e gentil parece guiar sua administração. Não sou totalmente contra os princípios do Sr. Brissot, mas creio que são impraticáveis entre os homens: discuti este assunto antes dele. Ousei, seguindo o magnífico autor do *Contrato Social,* propor a *Felicidade Primitiva do Homem*, publicado em 1789. É um romance que escrevi; nunca os homens serão puros ou grandes o suficiente para retornar a essa felicidade primitiva que eu só poderia descobrir em uma ficção agradável. Ah! Se ao menos fosse possível que eles pudessem alcançá-la, então as leis sábias e humanas que estabeleci neste contrato social tornariam todos os homens irmãos, eles invocariam o Sol como o verdadeiro Deus; mas sempre em desacordo, o *Contrato Social*, a *Felicidade Primitiva* e a magnífica obra do Sr. Brissot serão sempre quimeras e não objetos de instrução útil. As imitações de Jean-Jacques[5] são deturpadas neste novo regime, então que chance há para as imitações da Sra. De Gouges ou as do Sr. Brissot? É fácil até para o mais ignorante [dos homens] instigar revoluções em alguns cadernos; mas, infelizmente! A experiência de todos os povos e dos que constituem os franceses ensina-me que os mais eruditos e os mais sábios não estabelecem suas doutrinas sem produzir males de toda espécie. É isto que a história de todos os países nos oferece.

Estou a desvirar-me da finalidade do meu prefácio e o tempo não me permite dar rédea solta ao raciocínio filosófico. No que diz respeito a justificativa de *l'Esclavage des Noirs*, que os odiosos colonos haviam banido e apresentado como uma obra incendiária. Que o público julgue e se pronuncie, aguardo o seu julgamento para justificar-me.

---

[5] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um filósofo, romancista e teórico político, nascido em Genebra na Suíça. Colaborou com a enciclopédia e escreveu o importante livro O Contrato Social (1762). Este pensador influenciou fortemente Olympe de Gouges; Rousseau entende a propriedade privada como um meio para corromper a humanidade, defende que o homem nasceu livre e ninguém se entregaria a escravidão por vontade própria e afirma que a guerra não dá ao vendedor o direito de massacrar, dominar ou escravizar os povos vencidos. Uma curiosidade sobre esta passagem do texto de De Gouges, quando a autora escreve o nome Jean-Jacques sem vincular um sobrenome faz lembrar, de forma fugaz, o seu suposto pai biológico, o Marquês, também dramaturgo, chamado Jean-Jacques Lefranc de Pompignan.

PERSONAGENS

ZAMOR, um indígena[6] culto.
MIRZA, uma jovem indígena, amante de Zamor.
M. DE SAINT-FRÉMONT, governador de uma Ilha colonizada[7].
MME DE SAINT-FRÉMONT, primeira-dama da ilha[8].
VALÈRE, um cavalheiro francês, casado com Sophie.
SOPHIE, filha ilegítima do Sr. de Saint-Frémont.
BETZI, criada da Sra. de Saint-Frémont.
CORALINE, uma trabalhadora escravizada.
CAPITÃO DO MATO[9], um indígena supervisor dos escravos do Sr. de Saint-Frémont.
AZOR, criado do Sr. de Saint-Frémont.
UM MAJOR.[10]
UM JUIZ.
UM SERVO de Sr. de Saint-Frémont.
UM INDÍGENA IDOSO.
VÁRIOS INDÍGENAS LOCAIS E ESCRAVOS TRAFICADOS, de ambos os sexos.
GRANADEIROS E SOLDADOS.

O primeiro ato ocorre em uma ilha deserta; o segundo em um grande povoado indígena vizinho à Ilha e o terceiro em uma fazenda próxima ao povoado.

---

[6] A identidade dessas personagens poderia ser interpretada como indiana ou indígena. A dramaturga provavelmente usou a ambiguidade da palavra *indien*, em francês, para confundir os colonos que tentavam impedir a montagem da peça, devido ao seu discurso antiescravagista e abolicionista. Nesta tradução para o português, entendo que as personagens são ameríndios. A própria Olympe de Gouges cita e localiza a América nesse prefácio, assim como explica Clarissa Palmer, em nota, na sua tradução para o inglês. Disponível em: <l'esclavage-des-noirs.pdf>.

[7] No original, a autora escreve "*Île dans l'Inde*", que pode ser traduzido como "Ilha na Índia". Aqui, entende-se que se trata de uma ilha nas Índias Ocidentais, também conhecida como Antilhas, já que a França colonizou algumas regiões no Caribe como a Martinica, Saint-Domingue (Haiti) e Guadalupe.

[8] Na publicação original, De Gouges descreve essa personagem como "*son épouse*" (sua esposa) em referência ao governador, mas optei por identificá-la como primeira-dama.

[9] A dramaturga o identifica como um índio (*indien*), supervisor de escravos (*intendant des esclaves*), mas, por equivalência cultural, escolhi traduzir essa função/posição como capitão do mato.

[10] De Gouges nomeou essa personagem como Senhor de Belfort, mas não volta a citar esse nome no decorrer da peça; por isso, escolhi identificá-lo apenas por sua função.

PRIMEIRO ATO

O cenário representa a costa de uma ilha deserta, fronteiriça e rodeada por rochas íngremes por onde se avista o mar distante. Na frente do palco, de um lado, está uma cabana aberta cercada por árvores frutíferas locais; o outro lado é preenchido pela orla de uma floresta aparentemente impenetrável. Enquanto a cortina sobe, uma tempestade agita as ondas; um navio é visto naufragando na costa. O vento diminui e o mar fica calmo aos poucos.

CENA I

ZAMOR E MIRZA.

ZAMOR – Acalma teus medos, minha querida Mirza; esse navio não foi enviado pelos nossos perseguidores, até onde posso dizer: é francês. Ai de mim! Acabou de se quebrar na praia; nenhum membro da tripulação está a salvo.

MIRZA – O meu único medo é por ti; o suplício não me assusta, eu abençoo o destino que nos permitiu terminar os nossos dias juntos.

ZAMOR – Oh, minha Mirza! Como tu me comoves![11]

MIRZA – Ai de mim! O que tu fizeste? O meu amor te fez culpado. Sem a infeliz Mirza, tu nunca terias fugido do melhor de todos os mestres e não terias matado o homem de confiança dele.

ZAMOR – Aquele bárbaro! Ele a amava para tiranizá-la. O amor o tornou feroz. O tigre se atreveu a me acusar do crime que ele infligiu a ti por não corresponderes à sua paixão desenfreada. A educação dada a mim pelo nosso governador aumentou a sensibilidade dos meus modos selvagens[12]; tornou-me ainda menos capaz de suportar o despotismo hediondo que me ordenava puni-la.

MIRZA – Devias ter-me deixado morrer; tu ainda estarias com o nosso governador, que te estima como a um filho. Eu sou a responsável pelo teu infortúnio e pelo da tua família.

ZAMOR – Eu, deixar-te morrer! Oh, Deuses! Eh! Por que me lembrar das virtudes e bondade desse respeitável mestre? Cumpri meu dever para com ele; retribuí sua bondade com a ternura de um filho, em vez da devoção de um escravo. Ele pensa

---

[11] Optei por manter os pronomes de tratamento em francês: *tu* (informalidade e/ou intimidade) e *vous* (formalidade e plural), como no português formal literário ou arcaico: 'tu' (segunda pessoa do singular) e 'vós' (segunda pessoa do plural), seguindo o texto original.

[12] A expressão "*mes moeurs sauvages*" exemplifica a narrativa da época e o discurso ambivalente de Olympe de Gouges, que por vezes reproduz o estigma de 'selvagens' em relação a pessoas colonizadas, traficadas e escravizadas. Nesse sentido, também cabe refletir sobre as estratégias de persuasão e o público-alvo para o qual a dramaturga estava escrevendo: a elite branca parisiense.

que sou culpado e é isso que torna meu tormento mais terrível. Ele não percebe a monstruosidade daquele homem em quem confiava. Salvei meus semelhantes da tirania. Mas, minha querida Mirza, abandonemos essas lembranças tão onerosas e fúnebres: a natureza é agora nossa única protetora. Mãe generosa! Tu sabes que somos inocentes. Não, tu não vais nos abandonar, e esse lugar deserto vai nos proteger de todos os olhos.

MIRZA – O pouco que sei, devo-te Zamor. Mas, diga-me, por que os europeus e os habitantes locais têm tantas vantagens sobre nós, pobres escravos? Afinal, eles são exatamente como nós; somos seres humanos[13] como eles: por que então essa diferença entre a espécie[14] deles e a nossa?

ZAMOR – Essa diferença é uma coisa muito insignificante; existe apenas em cores, mas as vantagens que eles têm sobre nós são imensas. A habilidade os colocou acima da natureza: a instrução fez deles Deuses e nós somos meros mortais. Eles nos usam, nestas regiões, como fazem com os animais deles. Eles vieram para cá, apreenderam as terras e as riquezas dos nativos da ilha; então, esses saqueadores orgulhosos da propriedade de um povo pacífico e tranquilo no seu lar, derramaram todo o sangue das suas nobres vítimas, dividiram os despojos sangrentos entre si e nos escravizaram como recompensa pelas riquezas que eles roubaram, e que nós concedemos a eles. Esses próprios campos que eles colhem, são semeados com os cadáveres dos Plantadores, e a colheita é atualmente regada com nosso suor e nossas lágrimas. Muitos desses mestres bárbaros nos tratam com uma crueldade que faria estremecer a natureza. A nossa gente muito infeliz se acostumou a esses castigos. Eles cuidadosamente evitam nos instruir. Se os nossos olhos se abrissem, ficaríamos horrorizados com o estado a que nos reduziram e poderíamos nos livrar de um jugo que é tão cruel quanto vergonhoso; mas está em nosso poder mudar nosso destino? Um homem degradado pela escravidão perde toda a sua energia; os mais esmagados entre nós, são os menos infelizes. Sempre demonstrei muito zelo com meu mestre, mas tomei o cuidado de nunca deixar meus amigos saberem o que eu estava pensando. Deus! Desvie o mal agouro que ainda ameaça essa região; amolece os corações dos nossos tiranos e devolva aos homens os direitos que se perderam no seio da natureza.

MIRZA – Somos dignos de pena!

ZAMOR – Talvez, em pouco tempo, o nosso destino mude. Um princípio gentil e consolador rasgou o véu do erro na Europa. Os homens iluminados nos veem com

---

[13] Observe-se como De Gouges utilizava a palavra ‘homens’ (*hommes)*, em francês, como sinônimo de ‘humanidade’ ou ‘seres humanos’.

[14] Nota-se que, muitas vezes, De Gouges usa o termo ‘espécie’ (*espèce*) para designar a ‘raça’ em um sentido específico. Embora a utilização dessa palavra para categorizar seres humanos seja atualmente interpretada como um insulto, faz-se necessário compreender que, no século XVIII, o termo não era carregado da mesma consciência contemporânea sobre o tema, sendo recorrente no vocabulário iluminista para tratar da diversidade humana.

compaixão; seremos gratos a eles pelo retorno daquela preciosa liberdade, o maior tesouro da humanidade, que os cruéis saqueadores nos tiraram há tanto tempo.[15]
MIRZA – Ficaria muito feliz em ser tão instruída o quanto tu és, mas só sei como te amar.

ZAMOR – A tua ingenuidade me encanta; é a marca da natureza. Deixo-te sozinha por um momento. Vá colher algumas frutas. Estou indo para a costa para recolher os destroços do naufrágio. Mas o que eu vejo? Uma mulher lutando contra as ondas! Oh, Mirza! Irei voando para salvá-la. Miserável infelicidade, pode nos perdoar por sermos humanos[16]? (*Ele desce pelo lado rochas*).

CENA II

MIRZA (*sozinha*) – Zamor salvará aquela infeliz mulher. Como não amar alguém com um coração tão terno e tão compassivo? Agora que estou triste, estou mais consciente de como é bom ajudar os outros. (*Ela sai pelo lado da floresta*).

CENA III

VALÈRE (*sozinho, entra pelo lado oposto de onde saiu Mirza*) – Nada aparecerá enquanto as ondas estiverem agitadas. Oh, minha mulher! Estás perdida para sempre! Posso viver sem ti? Não, devo juntar-me a ti. Reuni minhas forças para salvar a tua vida e só eu escapei da fúria do mar. Respirar me enche de horror; separado de ti, cada momento se torna duplamente doloroso. Em vão te procuro, em vão te chamo. A tua voz ecoa no meu coração, mas não soa nos meus ouvidos. Devo seguir-te. (*Ele se move com dificuldade e desaba no fundo do palco, contra uma pedra*). Uma névoa espessa está nublando meus olhos, minhas forças se foram! Deus Todo-Poderoso, dá-me vigor suficiente para me arrastar até o mar! Eu não suporto mais. (*Ele está imobilizado pela exaustão*).

CENA IV

VALÈRE, MIRZA.

MIRZA (*correndo e notando Valère*) – Ai, meu Deus! Quem é esse homem? Suponha que ele viesse pegar Zamor e me separar dele? Ai de mim! O que seria de mim? Mas, não, talvez suas intenções não sejam tão ruins, ele não é um dos nossos perseguidores. Eu sofro... Apesar dos meus medos, não posso deixar de ajudá-lo. Não suporto mais vê-lo nesse estado. Ele parece um francês. (*Para*

[15] Entendo que, nessa fala de Zamor, a autora faz uma propaganda Iluminista.
[16] Aqui a dramaturga usa, especificamente, o termo ‘ser humano’ (*être humain*).

Valère) Senhor, Senhor, Francês... Ele não está respondendo. O que devo fazer? (*Ela chama*) Zamor, Zamor. (*Pensando*) Deixe-me subir na rocha para ver se ele vem. (*Ela sobe e desce correndo*) Não consigo vê-lo. (*Ela volta para Valère*) Francês, Francês, me responda. Ele não responde. Como posso ajudá-lo? Eu não tenho nada; como isso me deixa infeliz! (*Ela pega o braço de Valère e bate em sua mão*) Pobre estranho, ele está muito doente e Zamor, que é mais forte do que eu, não voltou. Mas deixe-me ir para nossa cabana para ver o que posso encontrar para ajudá-lo a recuperar os sentidos. (*Ela sai*).

CENA V

VALÈRE, ZAMOR, SOPHIE.

ZAMOR *(entrando pelo lado do rochedo, carrega Sophie nos braços que parece ter desmaiado; ela está usando um vestido estilo levita branco com um cinto, seu cabelo está desgrenhado*) – Senhora, recuperai vossas forças; sou apenas um escravo índio, mas vou ajudá-la.

SOPHIE (*com a voz cansada*) – Quem quer que sejais, deixai-me em paz. A vossa pena é mais cruel para mim do que as ondas. Perdi o que me era mais caro. Minha vida está insuportável. Oh, Valère! Oh, meu marido! O que aconteceu contigo?

VALÈRE – Que voz se faz ouvir? Sophie?

SOPHIE (*avistando-o*) – O que eu vejo? ... É ele!

VALÈRE (*levanta-se e cai a seus pés*) – Deus todo-poderoso, estais a me devolver a minha Sophie! Oh! Querida esposa, objeto das minhas lágrimas e da minha ternura, eu sucumbo à minha dor e alegria.

SOPHIE – Divina providência! Salvaste-me! Conclui o teu trabalho e me devolve meu pai.

CENA VI

VALÈRE, ZAMOR, SOPHIE, MIRZA.

Mirza corre trazendo frutas e água e, surpresa, para ao ver uma mulher.

ZAMOR – Aproxima-te, Mirza, não tenhas medo. Eles são pessoas infelizes como nós; temos o dever de ajudá-los.

VALÈRE – Um ser compassivo a quem devo a minha vida e a da minha esposa! Tu não és um Selvagem! Não falas como um, nem ages como tal. És é o mestre desta Ilha?

ZAMOR – Não, mas estamos morando sozinhos aqui nos últimos dias. Parecem-me franceses. Se a companhia de escravos não vos parecer desprezível, ficaremos felizes em compartilhar a posse desta Ilha convosco e, se o destino permitir, terminaremos nossos dias juntos.

SOPHIE (*para Valère*) – Acho essas palavras muito tocantes! (*Para os escravos*) Generosos mortais, eu aceitaria a vossa oferta se não fosse mais longe em busca de um pai que talvez nunca encontre! Estamos vagando pelos mares há dois anos e ainda não o encontramos.

VALÈRE – Pois bem! Vamos ficar aqui; aceitemos a hospitalidade desses índios por algum tempo e podes ter certeza, minha querida Sophie, de que, com perseverança, encontraremos o autor dos teus dias neste continente.

SOPHIE – Destino cruel! Perdemos tudo, como podemos continuar nossa busca?

VALÈRE – Compartilho tua tristeza. (*Aos índios*) Generosos mortais, não nos abandonem.

MIRZA – Nós, abandonar-vos! Nunca, não, nunca!

ZAMOR – Sim, minha querida Mirza, vamos consolá-los em seu infortúnio. (*Para Valère e Sophie*) Confie em mim. Vou procurar perto das rochas; se os vossos bens estiverem entre os destroços do navio, prometo trazê-los até vós. Entre na nossa cabana, infelizes estrangeiros; precisam de descanso. Vou tentar restaurar a calma para vossas mentes agitadas.

SOPHIE – Mortais compassivos, quantos agradecimentos vos devemos! Salvaram-nos a vida, como poderei retribuir?

ZAMOR – Não me deveis nada. Ao salvá-los, eu estava apenas obedecendo ao comando do meu coração. (*Eles saem*).

CENA VII

MIRZA, SOPHIE, VALÈRE.

MIRZA (*para Sophie*) – Gosto da senhora, apesar de não ser uma escrava. Venha, cuidar-vos-ei. Dê-me o vosso braço. Ah, que mão bonita! Tão diferente da minha! Vamos sentar-nos aqui. (*Alegre*) Estou tão feliz por estar convosco! Sois tão bonita quanto a esposa do nosso governador.

SOPHIE – Sim? Então tem um governador nesta Ilha?

VALÈRE – Parece-me que nos dissestes que moram aqui sozinhos.

MIRZA (*francamente*) – Oh, isso é verdade e Zamor não vos enganou. Eu quis dizer, o Governador da Colônia, ele não mora conosco. (*À parte.*) Devo ter cuidado com o

que digo, pois se eles soubessem que Zamor matou um homem branco, não iriam querer ficar conosco.

SOPHIE (*para Valère*) – Sua ingenuidade é encantadora; sua feição é doce, digna de confiança.

VALÈRE – Nunca vi uma mulher negra mais bonita.

MIRZA – Estais zombando de mim, além disso, eu não sou a mais bonita. Mas, digam-me, todas as mulheres francesas são tão bonitas quanto vós? Devem ser, pois os franceses são todos bons, e não são escravizados.

VALÈRE – Não, os franceses veem a escravidão com horror. Um dia eles serão mais livres e se encarregarão de aliviar o vosso destino.

MIRZA (*surpresa*) – Um dia eles serão mais livres? Como assim, ainda não sois livres?

VALÈRE – Somos livres, aparentemente, mas nossos ferros são ainda mais pesados. Por vários séculos, os franceses gemeram sob o despotismo de ministros e da corte. O poder de um único mestre está nas mãos de mil tiranos que pisoteiam brutalmente o seu povo. Este povo um dia vai quebrar os seus ferros e, retomando os direitos inscritos na Lei Natural, vão ensinar para esses tiranos o que a união de um povo oprimido por muito tempo, mas iluminado por uma filosofia sensata, pode fazer.[17]

MIRZA – Ah, meu bom Deus! Existem homens maus em todos os lugares!

CENA VIII

ZAMOR, SOPHIE, VALÈRE, MIRZA.

ZAMOR (*em cima da rocha*) – É verdade, infelizes Estrangeiros, não há mais esperança. Uma onda engoliu o resto da tripulação junto com todas as vossas expectativas.

SOPHIE – Ai de mim! O que será de nós?

VALÈRE – Uma embarcação pode chegar a esta ilha.

ZAMOR – Infelizes estrangeiros, não conheceis os perigos terríveis desta costa! Só pessoas desesperadas, como Mirza e eu, ousaram se aproximar e superar todos os perigos de viver aqui. No entanto, estamos a apenas duas léguas de uma das maiores cidades da Índia; uma cidade que nunca mais verei, a menos que nossos tiranos venham e nos tirem daqui para nos fazer sofrer o castigo a que fomos condenados.

SOPHIE – Castigo!

[17] É a segunda vez que a autora faz propaganda iluminista na peça.

VALÈRE – Que crime vós cometestes? Ah! Vejo que sois muito bem-educado para um escravo e, sem dúvida, aquele que vos educou pagou um alto preço pelo presente que vos ofereceu.

ZAMOR – Senhor, não tenhais preconceito contra mim como os outros da vossa espécie. Eu tinha um mestre que me era querido, teria sacrificado minha vida para prolongar os seus dias. Mas o seu Supervisor era um monstro e eu o varri da face da terra. Ele amava Mirza, mas o seu amor foi rejeitado. Ele soube que ela me preferia e na sua fúria submeteu-me a tratamentos horríveis, mas o mais terrível foi que tentou fazer de mim o instrumento da sua vingança contra a minha querida Mirza. Horrorizado, rejeitei tal designação. Irritado com a minha desobediência, ele veio até mim com a espada desembainhada; evitei o golpe que ele direcionou a mim, desarmei-o e ele caiu morto aos meus pés. Só tive tempo de pegar Mirza e fugir com ela em um barco a remo.

SOPHIE – Como tenho pena dele, pobre desgraçado! Embora ele tenha cometido um assassinato, seu crime parece digno de perdão.

VALÈRE – O destino deles me interessa; eles me trouxeram de volta à vida, eles salvaram um ao outro: eu vos defenderei até o fim dos meus dias. Irei ver vosso governador pessoalmente. Se ele é francês, deve ser humano e generoso.[18]

ZAMOR – Sim, senhor, ele é francês e o melhor dos homens.

MIRZA – Ah! Se todos os colonos fossem como ele, seríamos menos infelizes.

ZAMOR – Eu pertencia a ele desde os oito anos; ele teve o prazer de me educar e amava-me como se eu fosse seu filho, pois ele nunca teve um, ou talvez tenha sido privado disso. Ele parece arrepender-se de algo. Às vezes ouvimo-lo suspirar; ele certamente está tentando esconder uma grande tristeza. Eu frequentemente já o apanhei derramando lágrimas. Ele ama sua esposa e ela retribui seu afeto generosamente. Se dependesse apenas dele eu seria perdoado, mas eles precisam dar o exemplo. Não há esperança de perdão para um escravo que levantou a mão contra seu supervisor.

SOPHIE (*para Valère*) – Não sei por que esse governador me intriga. O relato de suas dores oprime meu coração. [*para Zamor*] Ele é generoso, clemente: ele vos pode perdoar. Eu mesma iria me jogar aos pés dele, se pudéssemos deixar esta ilha. Qual é o nome dele?

ZAMOR – Seu nome é Senhor de Saint-Frémont.

SOPHIE – Ai de mim! O nome não me é conhecido. Mas não importa; ele é francês; vai ouvir-me e espero que eu possa convencê-lo. (*Para Valère*) Se houvesse a chance

[18] É interessante observar que a dramaturga faz uma propaganda positiva da identidade francesa, mas não deixa de fazer críticas aos governos (sejam monárquicos ou republicanos) e à organização social, econômica e política.

de chegarmos ao porto no barco que os salvou, não há perigo que eu não enfrentaria para defendê-los.

VALÈRE – Admiro-te, minha querida Sophie! Aprovo o teu plano: tudo o que precisamos é nos encaminhar para o governador deles. (*Para os escravos.*) Meus amigos, esta é uma pequena medida a fim de retribuir nossa obrigação para convosco. Ficaremos felizes se nossas orações e nossas lágrimas comoverem o vosso generoso mestre! Vamos embora, mas o que eu vejo? Escravos estão nos observando e vindo apressadamente em nossa direção. Eles trazem correntes.

SOPHIE – Infelizes, vós estais perdidos!

ZAMOR (*virando-se e vendo os escravos*) – Mirza, é o fim! Fomos descobertos.

CENA IX

OS PERSONAGENS ANTERIORES, O CAPITÃO DO MATO, ESCRAVOS.

Vários escravos descem das rochas.

O CAPITÃO DO MATO (*para Zamor*) – Vilão! Finalmente encontrei-te; não escaparás do teu castigo.

MIRZA – Deixem-me morrer antes dele!

ZAMOR – Oh, minha querida Mirza!

O CAPITÃO DO MATO – Acorrentem-nos!

VALÈRE – Senhor, escutai as nossas preces! O que fareis com esses escravos?

O CAPITÃO DO MATO – Um exemplo terrível.

SOPHIE – Estais levando-os para matá-los? Tereis de me matar primeiro para arrancá-los dos meus braços.

VALÈRE – O que estás fazendo? Querida, Sophie! Devemos confiar na clemência do governador.

O CAPITÃO DO MATO – Não vos iludais. O governador precisa dar o exemplo à Colônia. Não conheceis essa raça maldita[19], eles cortariam as nossas gargantas sem piedade se a voz da humanidade falasse em seu favor. É isso que deveis esperar dos escravos, mesmo daqueles que foram educados! Eles nasceram para serem selvagens, para serem domesticados como animais.[20]

---

[19] Aqui a dramaturga usa, especificamente, o termo raça: “cette maudite race”.

[20] A personagem é descrita originalmente como ‘índio’, apesar de estar desempenhando a função de um supervisor ao substituir o homem que foi morto; portanto, esse discurso carrega uma complexidade.

SOPHIE – Que preconceito terrível. A natureza não os tornou escravos; eles são humanos, como vós.

O CAPITÃO DO MATO – Que palavras são essas, senhora?

SOPHIE – As mesmas que dirigirei ao vosso governador. É por meio da gratidão que me preocupo com esses infelizes; eles entendem o valor da compaixão melhor do que vós e aquele, cujo lugar ocupastes, era sem dúvida um homem atroz.

ZAMOR – Ah! Senhora, pare de implorar a ele, a sua alma está endurecida e ele não tem humanidade. É sua tarefa mostrar esse rigor todos os dias. Estaria a faltar com o seu dever se não estivesse sempre à beira da crueldade.

O CAPITÃO DO MATO – Desgraçado!

ZAMOR – Não mais vos temo. Eu conheço o meu destino e devo me submeter a ele.

SOPHIE – São tão comoventes em seu infortúnio! Eu faria qualquer coisa para salvá-los!

VALÈRE (*para o capitão do mato*) – Leve-nos com eles, senhor. Vós facilitareis a nossa saída deste lugar. (*À parte.*) Espero poder convencer o governador.

O CAPITÃO DO MATO – Será um prazer, sobretudo porque é menos perigoso sair desta ilha do que chegar.

VALÈRE – Mas senhor, como conseguiu atracar aqui?

O CAPITÃO DO MATO – Arrisquei tudo pelo bem da Colônia, então não seria possível perdoá-los. Não somos mais os senhores dos nossos escravos. A vida do nosso governador pode estar em perigo; assim que essas duas miseráveis criaturas forem punidas, a calma voltará às plantações. (*Para os negros*.) Negros, disparem o canhão, avisem ao forte com um sinal anunciando que os criminosos foram presos.

ZAMOR – Venha Mirza, vamos morrer.

MIRZA – Ah, meu Deus! Eu causei tua morte.

ZAMOR – A boa ação que fizemos em resgatar estes estrangeiros lançará alguns encantos sobre nossos últimos momentos e, pelo menos, desfrutaremos da doçura de morrermos juntos.

Zamor e Mirza são levados embora; os outros personagens seguem-nos e todos embarcam. Um momento depois, o navio pode ser visto passando.

Fim do primeiro ato.

SEGUNDO ATO

A cena muda para mostrar a sala de estar de uma casa-grande[21] decorada em estilo indígena.

CENA I

AZOR, BETZI.

BETZI – Então, Azor, o que eles disseram sobre Mirza e Zamor? Eles estão sendo caçados em todos os lugares.

AZOR – Fala-se em matá-los na rocha da plantação; acho que os preparativos para sua punição estão em andamento. Eu estremeço por eles serem encontrados.

BETZI – Mas o governador pode perdoá-los. Ele é o mestre.

AZOR – Isso deve ser impossível porque ele ama Zamor e diz que nunca teve do que reclamar dele, mas toda a Colônia exige sua morte e ele não pode recusar sem se comprometer.

BETZI – Nosso governador não foi feito para ser um tirano.

AZOR – Ele é tão bom para nós! Todos os franceses são iguais, mas os nativos deste país são muito cruéis.

BETZI – Ouvi dizer que antigamente não éramos escravos.

AZOR – Tudo nos leva a crer. Ainda há regiões onde os negros são livres.

BETZI – Como eles devem ser felizes!

AZOR – Ah, somos dignos de pena!

BETZI – E ninguém vem em nossa defesa! Não temos permissão nem para rezar pelos nossos.

AZOR – Infelizmente, o pai e a mãe da pobre Mirza vão ter que presenciar a tortura da filha!

BETZI – Que barbárie!

AZOR – É assim que somos tratados.

BETZI – Mas, dize-me, Azor, por que Zamor matou o supervisor?

---

[21] O termo ‘casa-grande’ (que significa o centro do poder, a casa de uma família proprietária de terras, onde pessoas escravizadas trabalhavam) foi utilizado para traduzir a expressão "*un salon de Compagnie*", transpondo o cenário para o imaginário colonial brasileiro.

AZOR – Tenho a certeza de que foi por ciúme. Sabias que Zamor era amante de Mirza?

BETZI – Sim, eu soube por ti.

AZOR – O Supervisor também a amava.

BETZI – Mas isso não era motivo para Zamor matá-lo.

AZOR – Isso é verdade.

BETZI – Houve outros motivos.

AZOR – Pode até ser, mas não os conheço.

BETZI – Se pudéssemos providenciar a sua fuga, tenho certeza de que o senhor e a senhora de Saint-Frémont não ficariam zangados.

AZOR – Acredito que sim, mas quem os ajudasse correria um grande perigo.

BETZI – Sem dúvida, mas não haveria pena de morte.

AZOR – Talvez. Mesmo assim, sei que não correria esse risco.

BETZI – Devíamos pelo menos conversar com os amigos deles; eles poderiam conquistar outros escravos. Todos eles amam Zamor e Mirza.

AZOR – Falou-se em armar o regimento.

BETZI – Então toda esperança se foi.

AZOR – Pelo contrário, para o bem dos nossos camaradas, devemos encorajá-los a obedecer.

BETZI – Tens razão: faça-o se puderes porque eu jamais terei forças para isso.

CENA II

AZOR, BETZI, CORALINE.

CORALINE (*entra correndo*) – Oh, meus queridos camaradas, trago más notícias! Asseguro de que ouvimos o canhão anunciando a captura de Zamor e Mirza.

AZOR – Como assim Coraline, isso não é possível!

BETZI – Meu Deus!

CORALINE – Eu estava no porto quando anunciaram essa notícia infeliz. Vários colonos aguardavam impacientemente um navio que era visto à distância. Finalmente chegou ao porto e imediatamente todos os plantadores o cercaram e eu, trêmula, fugi. Pobre Mirza! Zamor infeliz! Os nossos tiranos não terão piedade deles.

AZOR – Oh! Certamente; logo estarão mortos.

BETZI – Sem serem ouvidos? Sem um julgamento?

CORALINE – Condenados! Somos proibidos de sermos inocentes ou de nos justificar.

AZOR – Quanta generosidade! Para coroar tudo, somos vendidos no mercado como gado.

BETZI – Um comércio de homens! Oh, céus! Que humanidade repugnante.

AZOR – É verdade: meu pai e eu fomos comprados na costa da Guiné.

CORALINE – Bem, bem, meu pobre Azor. Qualquer que seja o nosso deplorável destino, tenho o pressentimento de que nem sempre estaremos acorrentados, e talvez em pouco tempo...

AZOR – Pois bem! O que é que veremos? Será a nossa vez de sermos mestres?

CORALINE – Talvez; mas não, nós também seríamos bestiais. Veja, para ser bom não precisas ser o senhor nem o escravo.

AZOR – Nem o senhor, nem o escravo! Oh, oh! E o que queres que sejamos? Tu sabes, Coraline, que já não tens ideia do que estás a dizer? Embora nossos camaradas afirmem que tu sabes mais do que nós.

CORALINE – Vamos, vamos, meu pobre menino, se soubesses o que eu sei! Li em certo livro que para ser feliz basta ser livre e ser bom agricultor. Nos falta apenas a liberdade. Deixe-nos recebê-la e verás que não haverá mais senhores ou escravos.

AZOR – Não te entendo.

BETZI – Nem eu.

CORALINE – Meu Deus, sois tão bondosos! Dizei-me, Zamor não era livre? Isso não o fez querer deixar nosso bom mestre, certo? Todos faremos o mesmo! Se os mestres nos oferecerem a liberdade, nenhum escravo abandonará as oficinas. Indiferentemente, os mais selvagens entre nós se instruirão, reconhecerão as leis da humanidade e da justiça e nossos superiores encontrarão, em nossa fidelidade, em nosso zelo, a recompensa por essa compaixão.

AZOR – Falas como um homem! Acho que estou a ouvir o governador... É preciso ter uma boa mente para reter tudo o que os outros dizem! Mas aqui está a Senhora.

BETZI – Shhh, aqui está a senhora.

CORALINE – Não devemos dizer à senhora que tememos que Zamor seja levado. Ela ficaria muito angustiada.

AZOR – Oh! Sim.

CENA III

OS PERSONAGENS ANTERIORES, SRA. DE SAINT-FRÉMONT.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Meus amigos, preciso ficar sozinha. Deixem-me e só entrem quando eu chamar, a menos que tenhas alguma notícia para me dar.

Eles saem.

CENA IV

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*sozinha*) – Meu marido saiu para cuidar deste infeliz caso: ele foi para uma das plantações onde sua presença era exigida. Desde essa catástrofe, o espírito de revolta reinou nas mentes dos nossos escravos. Todos afirmam que Zamor é inocente e que ele só matou o Supervisor porque não tinha outra opção. Mas os colonos se uniram para exigir a morte de Zamor e Mirza, que estão sendo caçados por toda parte. O meu marido perdoaria Zamor de bom grado, apesar de ter proclamado sua sentença, assim como a da pobre Mirza, que deve perecer ao lado de seu amante. Infelizmente! A expectativa da sua punição me lança na mais profunda tristeza. Não nasci para ser feliz! Sou adorada pelo meu esposo em vão: meu amor não pode vencer a melancolia que o consome. Ele sofre há mais de dez anos e não consigo imaginar a causa da sua dor. É o único dos seus segredos que ele não compartilhou comigo. Quando ele voltar, terei de redobrar meus esforços para arrancá-lo dele. Mas eu consigo ouvi-lo.

CENA V

SRA. DE SAINT-FRÉMONT, SR. DE SAINT-FRÉMONT.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Pois bem! Meu amor, a tua presença dissipou a agitação?

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Todos os meus escravos voltaram às suas responsabilidades, mas pedem-me o perdão de Zamor. Este é um assunto muito delicado. (*À parte*.) Para piorar, acabo de receber notícias da França que dilaceram meu coração.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – O que estás a dizer, meu amor? Pareces que estás a censurar a si próprio. Ah, se essa culpa me diz respeito, perdoo tudo, desde que o teu coração ainda me pertença. Desvias o olhar; vejo as tuas lágrimas caindo. Ah! Meu amor, não confias mais em mim; estou o importunando; devo-me retirar.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Tu, me importunando! Nunca, nunca! Ah! Se eu fosse capaz de desviar-me das minhas responsabilidades, somente a tua bondade me terias

trazido de volta aos teus pés, e as tuas nobres virtudes me fariam ainda mais apaixonado pelos teus encantos.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Mas estás a esconder-me um problema. Admita-o. Os teus suspiros abafados me fazem suspeitar. A França era-lhe querida; é a tua pátria… talvez um amor…

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Pare, pare, querida esposa, e não reabras uma ferida que sarou por ti. Temo que isso possa magoá-la.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Se eu já fui querida por ti, deves-me uma prova.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Que provas me exiges?

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Que me reveles a causa da tua aflição.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – É isso que queres?

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Eu exijo isso; permita que este segredo que escondeste por tanto tempo seja perdoado graças a minha complacência.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Obedeço-lhe. Venho de uma província onde as leis injustas e desumanas privam os filhos mais novos da igualdade que a natureza dá aos nascidos do mesmo pai e da mesma mãe. Eu era o mais novo de sete filhos; os meus pais enviaram-me a corte para candidatar-me a um emprego, mas como eu poderia ter sucesso em um país onde a virtude é uma quimera e onde nada pode ser alcançado sem intriga e baixeza. No entanto, conheci ali um cavalheiro escocês que tinha vindo para lá com o mesmo propósito. Ele não era rico e tinha uma filha no convento: levou-me lá. Este encontro teve consequências desastrosas para nós dois. Depois de alguns meses, o pai partiu para o exército: recomendou-me visitar sua filha e até disse que eu poderia acompanhá-la quando ela quisesse sair. Este homem decente, este bom pai, não podia imaginar as consequências da sua imprudência. Ele foi morto em batalha. A sua filha ficou sozinha no mundo, sem família ou conhecidos. Ela via apenas a mim e parecia desejar apenas a minha presença. O amor fez-me culpado; poupe-me o resto. Jurei ser o teu marido; aí está o meu crime.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Mas, meu amor, tu mesmo decidiste abandoná-la?

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Quem, eu? Abandonar uma mulher tão interessante? Oh, a mais longa ausência não me teria feito esquecê-la. Eu não poderia casar-me com ela sem o consentimento da minha família. Ela tornou-se mãe de uma menina. A nossa relação foi descoberta; mandaram-me embora. Um certificado de capitão me foi obtido em um regimento que partia para a Índia e eu fui obrigado a embarcar. Não muito tempo depois, recebi a informação falsa de que Clarisse estava morta e que só me restava uma filha. Eu te via todos os dias; com o tempo, a tua presença atenuou a sensação que imagem de Clarisse ainda causava em meu coração. Eu pedi a tua mão, tu aceitaste e nos unimos. Mas, graças a um refinamento da barbárie, o pai cruel que havia me enganado fez-me saber que Clarisse ainda estava viva.

SRA. DE SAINT-FRÉM ONT – Ai de mim! A um preço tão trágico eu tenho a honra de ser a tua esposa! Meu amor, és mais infeliz do que culpado. A própria Clarisse o perdoaria se testemunhasse o teu remorso. Buscas mais vigorosas devem ser realizadas para que teus bens, e os meus, possam ser usados para redimi-lo diante dessas infelizes. Não tenho família além da tua. Vou fazer da tua filha, a minha sucessora, mas o teu coração é um tesouro que não está em meu poder ceder a outro.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Ah! Digna esposa, admiro as tuas virtudes. Ai de mim! Acho que apenas Clarisse poderia ter-se igualado a ti. Eu estava, portanto, destinado a encontrar, nas duas extremidades do mundo, as mulheres mais virtuosas e amáveis.[22]

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Mereces uma companhia digna de ti, mas meu amor, lembra-te que ao nos unirmos concordaste em levar o nome de meu pai cujo único desejo, ao dar-lhe seu nome, era ceder-lhe o lugar como seu filho adotivo. Deves escrever para a tua família e, especialmente, para os teus amigos mais fiéis. Que procurem de novo para que logo nos deem notícias dessas desafortunadas. Acredito, meu amor, que terei forças para deixá-lo ir em busca daquela a quem deste a vida. Já sinto que tenho fortes sentimentos maternos por ela; mas ao mesmo tempo eu tremo. Oh, meu amor, meu amor! Se eu tivesse que me separar de ti! Se Clarisse te arrancasse de meus braços! ... Os teus infortúnios, as tuas virtudes, os teus encantos... Ah! Perdoa, perdoa meu desespero! Perdoa-me querido esposo, não és capaz de abandonar-me, de fazer duas vítimas por uma.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Querida esposa! Oh, metade de mim! Cesse de partir este coração que já está tão aflito. Clarisse sem dúvida não está mais viva, pois por dois anos todos os fundos que enviei à França para ela e minha filha foram devolvidos para mim. Ninguém sabe o que aconteceu com elas. Mas alguém está chegando; conversemos mais tarde.

CENA VI

SR. E SRA. DE SAINT-FRÉMONT, UM JUIZ.

O JUIZ – Senhor, vim informá-lo de que os prisioneiros foram capturados.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – O quê! Tão cedo! O tempo poderia ter apagado seu crime.

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*emocionado*) – Sou obrigado a dar um exemplo terrível!

[22] A palavra ‘mulheres’ foi escolhida para designar a marca de gênero destacada na frase original em francês: “le sexe”.

O JUIZ – Lembrai-vos, senhor, da desgraça do vosso sogro. Ele foi obrigado a desistir do cargo, pois o havia exercido com muita bondade.

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*à parte*) – Infeliz Zamor, tu vais morrer! Eu te criei desde a tua infância apenas para ver-te um dia ser arrastado para a morte. (*Em voz alta*) Os meus cuidados se tornaram prejudiciais para ele! Se eu o tivesse deixado com suas maneiras selvagens, talvez ele não tivesse cometido esse crime. A sua alma estava livre de quaisquer inclinações viciosas. A honestidade e a virtude o distinguiram no seio da escravidão. Criado para ser simples e trabalhador, ele nunca esqueceu sua origem, apesar da educação que recebeu. Eu ficaria muito feliz em poder ajudá-lo. Como um simples trabalhador, talvez eu pudesse ter mitigado sua prisão, mas, como governador, sou forçado a entregá-lo aos rigores da lei.

O JUIZ – É vital que executemos imediatamente a sentença, especialmente porque dois europeus incitaram uma revolta geral entre os escravos. Eles retrataram vosso supervisor como um monstro. Os escravos ouviram avidamente esses discursos sediciosos e todos prometeram desobedecer às ordens que lhes foram dadas.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Quem são esses estrangeiros?

O JUIZ – Eles são franceses e foram encontrados na praia onde os criminosos se refugiaram. Eles afirmam que Zamor salvou suas vidas.

SR. DE SAINT-FRÉMONT - Ai de mim! Esses infelizes franceses, certamente, naufragaram, e a gratidão produziu esse zelo indiscreto.

O JUIZ – Como vedes, senhor governador, não há tempo a perder se quiserdes evitar a ruína total das nossas plantações. É uma situação desesperadora.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Infelizmente, não tive a sorte de ter nascido na vossa região, mas os infelizes dominam as almas compassivas! Não é vossa culpa se os costumes do vosso país vos familiarizaram aos tratamentos duros exercidos impiedosamente contra homens cuja única defesa é a sua timidez e cujo trabalho, mal remunerado, aumenta as nossas riquezas e ao mesmo tempo aumenta o poder que temos sobre eles. Os tiranos os superam em mil para um. Soberanos fazem seu povo feliz; sob um bom mestre, todo cidadão é livre, mas neste país é preciso ser bárbaro, apesar de si mesmo. Eh! Como não refletir assim, quando a voz da humanidade clama do fundo do meu coração: 'Seja compassivo, seja sensível aos gritos dos miseráveis'. Sei que minha opinião deve desagradar-vos; A Europa, entretanto, está se dando ao trabalho de a justificar, e ouso esperar que em breve não haverá mais escravos. Oh! Louis! Oh! Amado monarca, se eu pudesse, neste exato momento, chamar a tua atenção para a situação desses fugitivos inocentes! Ao perdoá-los, tu restituirias a liberdade a homens que por muito tempo foram ignorados[23]. [Para o

[23] A personagem usa a segunda pessoa do singular como pronome de tratamento para se referir ao rei Louis XVI.

Juiz]. Mas não importa: vós quereis um exemplo, e será feito, apesar dos negros assegurarem que Zamor é inocente.

O JUIZ – Acreditais neles?

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Eles não podem influenciar-me porque eu conheço as virtudes de Zamor melhor do que eles. Quereis que ele morra sem ser ouvido? Eu consinto com pesar; não podereis acusar-me de ter traído os interesses da Colônia.

O JUIZ – É o vosso dever, governador, neste caso em que, como vedes, estamos sob ameaça de uma revolta geral. Devem ser dadas ordens para armar as tropas.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Sequi-me; veremos o que deve ser feito.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Meu querido, vejo que vais se lamentar.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – A minha presença é necessária para restaurar a ordem e a disciplina.

O juiz e Sr. de Saint-Frémont saem.

CENA VII

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*sozinha*) – Como tenho pena desses desgraçados! Está feito! Eles vão morrer. Que tristeza para meu marido. Mas uma tristeza maior me agita de novo. Qualquer pessoa que carregue o nome de uma francesa me assusta. Se fosse Clarisse? Oh! Mulher infeliz, qual seria o meu destino? Eu conheço as virtudes do meu esposo, mas sou sua mulher. Não, não; devo parar de me atormentar! Clarisse, em sua miséria, tem mais direitos sobre sua alma. Devo esconder a minha agitação.

CENA VIII

SRA. DE SAINT-FRÉMONT, BETZI.

Betzi entra correndo.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Quais são as novidades Betzi?

BETZI (*em estado de agravamento*) – O Senhor Governador não está aqui?

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Não, acabou de sair. Fale comigo!

BETZI – Ah! Permita-me voltar aos meus sentidos... Estávamos no terraço, de tempos em tempos, olhávamos tristemente para a plantação. De longe vimos o pai de Mirza

chegando com outros escravos. Entre eles estava uma mulher desconhecida com cabelo desgrenhado e a tristeza estampada no seu rosto. Os seus olhos estavam fixos no chão e, embora andasse rápido, sua mente parecia estar em outro lugar. Quando ela se aproximou de nós, perguntou-me pela Senhora de Saint-Frémont. Contou-nos que Zamor a salvou da fúria do mar e acrescentou: "Vou morrer aos pés do governador se não conseguir que Zamor seja perdoado". Ela deseja implorar pela vossa ajuda. Aqui está ela.

CENA IX

OS PERSONAGENS ANTERIORES, SOPHIE SEGUIDA POR TODOS OS ESCRAVOS.

SOPHIE (*atirando-se aos pés da Sra. de Saint-Frémont*) – Senhora, estou a vossos pés. Tende pena de uma estrangeira infeliz que deve tudo a Zamor e cuja única esperança é a vossa bondade.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*à parte*) – Ah! Eu respiro novamente. (*Em voz alta, ajudando Sophie a se levantar*) Levantai-vos, senhora, eu prometo fazer tudo o que estiver ao meu alcance. (*À parte.*) Não posso expressar o quanto a vossa juventude e a vossa sensibilidade tocam o meu coração. (*Para Sophie*) Comovente estrangeira, farei tudo o que puder para conseguir o perdão que exigis do meu marido. Acredite em mim, eu compartilho da vossa tristeza. Eu entendo a força do sentimento que tendes por esse casal infeliz.

SOPHIE – Sem a ajuda de Zamor, que é tão intrépido quanto humano, eu teria me afogado nas ondas. Devo a ele o prazer de vos ver. O que ele fez por mim lhe assegura em meu coração os direitos da natureza; mas esses direitos não me tornam injusta e o testemunho que eles [Zamor e Mirza] vos deram das suas qualidades faz ver que eles seriam incapazes de cometer um crime premeditado. Quanta humanidade, que zelo em nos resgatar! O destino que lhe persegue deve encher-lhe de medo ao invés de compaixão, mas longe de se esconder, Zamor enfrentou todos os perigos. Ajuizai, senhora, se um mortal pode ser culpado por agir tão humanamente; o seu crime foi involuntário e a justiça determina que ele seja absolvido e declarado inocente.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*aos escravos*) – Meus amigos, devemos ir juntar-nos aos colonos e implorar que Zamor e Mirza sejam perdoados. Não temos tempo a perder. (*Para Sophie*) Desejo conhecer-vos melhor. Sois francesa; talvez pudésseis..., mas o tempo nos é caro. Retornai para junto desses desafortunados.. Escravos, acompanhai seus passos.

SOPHIE (*emocionada*) – Ah, senhora, quanta generosidade de uma só vez! Ai de mim! Se ao menos eu pudesse mostrar minha gratidão como gostaria. (*Ela beija suas*

mãos) Em breve meu esposo virá cumprir seu dever para convosco. Querido Valère, tenho boas notícias para ti! (*Ela sai com os escravos*).

CENA X

SRA. DE SAINT-FRÉMONT, BETZI, CORALINE.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*à parte*) – Percebo semelhanças nos traços dessa jovem desconhecida... Que quimera!... (*em voz alta*) E vós, Coraline, chamais o secretário do Senhor de Saint-Frémont.

CORALINE – Oh! Minha senhora, não tendes conhecimento dos acontecimentos: ele acaba de mandar fechar todos os portões por ordem do governador. Tudo está em perigo de pegar fogo... Ouça, senhora... eles estão tocando o alarme... os sinos estão soando... (*Tambores podem ser ouvidos à distância*).

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*assustada, indo para o fundo do palco*) – O que será de mim? Mulher infeliz! O que meu marido está a fazer?

BETZI – Tenho medo pelos meus amigos.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*atormentada*) – Meu Deus, meu marido pode estar em perigo! Vou voando para salvá-lo...

CORALINE – Não vos preocupeis, minha senhora, não há o que temer pelo governador. Ele está à frente do regimento. Mas mesmo se ele estivesse no meio do tumulto, todos os escravos respeitariam seus dias. Ele é muito querido para que alguém queira fazer-lhe mal. Os escravos estão zangados apenas com alguns proprietários: eles os culpam pela condenação de Zamor e Mirza; asseguram que sem eles não seriam condenados.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*agitada*) – O quê? Eles vão ser condenados à morte!

CORALINE – Ai de mim! Em breve meus pobres amigos não existirão mais.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*ansiosamente*) – Não, minhas amigas, eles não vão perecer. Meu marido ficará comovido com as minhas lágrimas, com o desespero dessa mulher desconhecida que, talvez melhor do que eu, saberá como comovê-lo. O seu coração não precisa ser solicitado a fazer o bem; ele pode assumir tudo sozinho. (*À parte*.) E se essa francesa lhe desse informações sobre a sua filha! Bom Deus! Eles devem tudo a essas vítimas que estão sendo arrastadas para o suplício. (*Em voz alta*) Vamos, Betzi, meu marido deve ser encontrado e avisado..., mas neste momento, como poderei explicar? Terei que vê-lo pessoalmente. Onde ele está agora?

CORALINE – Não sei precisamente em qual regimento ele se encontra: todo o exército está disperso. Diz-se somente que o Sr. de Saint-Frémont está restaurando a calma

e repondo a ordem por onde passa. Será muito difícil encontrá-lo neste momento. Temos que ir para a plantação, se ainda não for tarde. Mas todas as estradas estão destruídas ou interditadas. Impossível imaginar que tantos danos pudessem ser causados em tão pouco tempo.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Não importa. Não temo o perigo nem a fadiga quando se trata de salvar a vida daqueles dois infelizes.

Fim do segundo ato.

TERCEIRO ATO

O teatro representa um lugar selvagem onde se veem duas colinas pontiagudas cercadas por arbustos que se estendem até onde a vista alcança. De um lado existe um rochedo íngreme cujo cume é uma plataforma e cuja base é perpendicular à borda do proscênio. O rochedo é acessado pela lateral de uma das colinas para que o público possa ver todas as personagens chegando. Veem-se algumas cabanas com pessoas negras dispersas por todos os lados e apercebe-se ao fundo o nascer do sol, formando um belo horizonte.

CENA I

VALÈRE, ZAMOR, MIRZA.

VALÈRE – Aqui estais livre! Estarei à frente dos seus camaradas. Em breve, minha esposa reaparecerá diante de nossos olhos. Sem dúvida, ela obteve o perdão do Sr. de Saint-Frémont. Deixo-vos por um instante, mas não vos perco de vista.

CENA II

ZAMOR, MIRZA.

ZAMOR – Quão deplorável é o nosso destino, querida Mirza! Pode tornar-se ainda mais terrível, pois temo que o zelo desse francês para salvar-nos coloque a ele e a sua esposa em perigo. Que ideia avassaladora!

MIRZA – Isso também me assombra: mas talvez a sua digna esposa tenha convencido o nosso governador, não nos deixemos abater antes do seu retorno.

ZAMOR – Abençoo a minha morte porque morro contigo; mas como é cruel perder a vida como um homem culpado! Fui julgado e o nosso bom mestre acredita, é isso que me desespera.

MIRZA - Quero ver o Sr. Governador pessoalmente. Este último desejo deve-me ser concedido. Jogar-me-ei aos seus pés e irei revelar tudo a ele.

ZAMOR – Ai de mim, o que dirás a ele?

MIRZA – O farei ter conhecimento da crueldade do Supervisor e do seu amor feroz.

ZAMOR – A tua ternura por mim te cega; queres acusar-te a ti própria para me tornares inocente. Se desprezas a vida a este preço, como podes imaginar que eu seria tão mesquinho ao ponto de querer continuar vivo às custas dos teus dias? Não, minha querida Mirza, não podes haver felicidade para mim nesta terra se eu não estiver compartilhando contigo.

MIRZA - Eu sinto o mesmo, não posso mais viver sem te ver.

ZAMOR – Quão doce seria para nós estendermos nossos dias juntos! Este lugar faz-me lembrar o nosso primeiro encontro. Foi aqui que o tirano morreu; é aqui que nossa jornada terminará. A natureza parece, por aqui, estar em desacordo consigo mesma. Ela costumava parecer alegre para nós: não perdeu nenhum dos seus encantos, mas agora nos mostra a imagem da nossa felicidade do passado e o destino horrível de que seremos vítimas. Ah, Mirza, como é cruel morrer quando se ama!

MIRZA – Estou muito sensibilizada! Não me aflijas mais. Sinto minha coragem enfraquecendo. Mas aquele gentil francês está voltando; o que ele vai nos dizer?

CENA III

ZAMOR, MIRZA, VALÈRE.

VALÈRE – Ah, meus benfeitores! Tendes de ser salvos. Aproveitai estes momentos preciosos que vossos camaradas estão vos proporcionando. Eles estão bloqueando as estradas, respondei ao seu zelo e coragem; eles estão se arriscando por vós, fugi para outra região. É possível que minha esposa não obtenha o vosso perdão. Várias tropas de soldados podem ser vistas se aproximando: tendes tempo para fugir por esta colina. Ide viver nas florestas, os vossos companheiros estão de peito aberto.

MIRZA - Este francês tem razão. Vem, segue-me. Ele nos ama; aproveitemos dos conselhos dele. Foge comigo, querido Zamor; não temas voltar a viver nas profundezas da floresta; mal te recordas das nossas leis, e em breve a tua querida Mirza retraçará a doce imagem delas!

ZAMOR - Muito bem, eu me rendo. É apenas por ti que aprecio a vida. (*Abraça Valère*) Adeus, o mais generoso dos homens!

MIRZA – Infelizmente, tenho de vos deixar sem ter o prazer de me jogar aos pés da vossa esposa!

VALÈRE - Ela vai compartilhar do vosso pesar, não duvideis; mas fugi deste lugar fatal.

CENA IV

OS PERSONAGENS ANTERIORES, SOPHIE, ESCRAVOS.

SOPHIE (*jogando-se nos braços de Valère*) – Ah! Meu amor! Graças aos céus, essas vítimas não morrerão. A Senhora de Saint-Frémont prometeu-me seu perdão.

VALÈRE (*com alegria*) – Deus todo-poderoso, que ápice de felicidade!

ZAMOR – Ah! Reconheci nesse processo a beleza da vossa alma. (*Para Valère*) Estrangeiros generosos, que o céu conceda os vossos desejos! O Ser Supremo nunca abandona aqueles que buscam ser semelhantes em benevolência.

VALÈRE – Ah, a vossa sorte faz os nossos dias abençoados!

MIRZA – Como estamos felizes por ter socorrido estes franceses! Eles nos devem muito, mas devemos-lhes ainda mais.

SOPHIE – A Senhora de Saint-Frémont reuniu os vossos melhores amigos. Informei-a sobre a vossa inocência; ela está fazendo todo o esforço possível para salvar-vos. Eu não tive nenhum problema em deixá-la interessada em atuar em vosso favor; sua alma é tão linda, tão sensível à dor de quem sofre.

ZAMOR – Vosso estimado esposo é igual a ela em mérito e bondade.

SOPHIE - Não tive o prazer de conhecê-lo.

ZAMOR (*alarmado*) – O que eu vejo? Uma multidão de soldados chegando! Ah, está feito! Fostes enganada, francesa generosa, estamos perdidos.

SOPHIE - Não vos preocupeis, deveis saber que...

VALÈRE - Defendê-los-ei arriscando a minha vida. Ai de mim! Eles estavam prestes a fugir quando tu vieste tranquilizá-los. Vou descobrir, com o oficial no comando deste destacamento, qual é a sua missão.

Uma companhia de granadeiros e uma de soldados franceses se posicionam ao fundo do teatro, armados com espingardas em riste. Frente a eles se coloca uma tropa de escravos armados com arcos e flechas, liderados pelo Major, o Juiz e o Capitão do Mato do Senhor de Saint-Frèmont.

CENA V

OS PERSONAGENS ANTERIORES, O MAIOR, O JUIZ, O CAPITÃO DO MATO, OS SOLDADOS FRANCESES E DIVERSOS ESCRAVOS.

VALÈRE – Senhor, posso perguntar-vos o que vos traz aqui?

O MAJOR – Uma tarefa cruel. Eu vim cumprir a sentença de morte pronunciada contra esses infelizes.

SOPHIE (*preocupada*) – Vós ides matá-los?

O MAJOR – Sim, senhora.

VALÈRE – Não, esse terrível sacrifício não será executado.

SOPHIE – A Senhora de Saint-Frémont prometeu-me que eles seriam perdoados.

O JUIZ (*asperamente*) – Isso não está em seu poder. O próprio governador não poderia concedê-lo. Portanto, desisti de tentar obstinadamente salvá-los. Ireis tornar o seu tormento ainda mais terrível. (*Para o major*) Major, execute as ordens que vos foram dadas. (*Para os escravos*) E vós, levai os criminosos para o topo da rocha.

O CAPITÃO DO MATO – Erguei os vossos arcos!

VALÈRE - Parai!

Os escravos só ouvem Valère.

O JUIZ - Obedecei.

O Major sinaliza para os soldados; eles correm com as espingardas apontadas para o peito de todos os escravos, nenhum dos quais se move.

ZAMOR (*correndo na frente deles*) – O que fazeis vós? Só eu mereço morrer. O que meus pobres camaradas vos fizeram? Por que cortar-lhes as gargantas? Virai as vossas armas contra mim. (*Ele abre o paletó*) Aqui está o meu peito! Lavai a desobediência deles no meu sangue. A Colônia pede apenas pela minha morte. É necessário que tantas vítimas inocentes que não são cúmplices do meu crime morram?

MIRZA – Sou tão culpada quanto Zamor; não, não me separeis dele; por piedade, tire-me a vida; os meus dias estão ligados ao seu destino. Eu quero morrer primeiro.

VALÈRE (*ao juiz*) – Senhor, peço-vos que conceda a suspensão da execução. Posso vos assegurar que o perdão deles está sendo considerado.

O MAJOR – Não podemos assumir isso; vamos esperar pelo governador.

O JUIZ (*asperamente*) – Eu não ouço nada além de meu dever e da lei.

VALÈRE (*furiosamente*) – Bárbaro! Embora a tua posição endureça a alma, tu a degradas, fazendo-a ainda mais cruel do que as leis prescrevem.[24]

O JUIZ – Major, conduza este homem audacioso à cidadela.

O MAJOR – Ele é francês: prestará conta da sua conduta ao Sr. Governador, e neste caso, eu não tenho que acatar as vossas ordens.

O JUIZ – Execute, portanto, aquelas que vos foram dadas.

SOPHIE (*heroicamente*) – Essa crueldade excessiva dá-me coragem. (*Ela corre para se colocar entre Zamor e Mirza, pega os dois pela mão e se dirige ao Juiz*) Bárbaro! Ouse assassinar-me também; Eu não os deixarei; nada poderá arrancá-los dos meus braços.

VALÈRE (*emocionalmente*) – Oh! Minha cara Sophie! Este ato de coragem torna-te ainda mais querida ao meu coração.

O JUIZ (*para o major*) – Major, mande retirar esta mulher audaciosa: não estais a cumprir com o vosso dever.

O MAJOR (*indignado*) – Estais a exigir, mas sereis responsável pelas consequências. (*Para os soldados*) Separai estes estrangeiros dos escravos.

Sophie, com um grito agudo, abraça Zamor e Mirza contra o peito.

VALÈRE (*furioso, corre até Sophie*) – Se a menor violência for usada contra a minha esposa, eu não respeitarei mais nada. (*Para o juiz*) E tu, bárbaro, temas ser imolado pela minha justa fúria.

UM ESCRAVO – Mesmo que nos matem a todos, nós vos defenderemos.

Os escravos se alinham e formam um escudo ao redor deles [Zamor, Mirza, Sophie e Valère]. Os soldados e granadeiros se aproximam com as espingardas apontadas.

O MAJOR (*para os soldados*) – Soldados, parai. (*Para o Juiz*) Não fui enviado aqui para dirigir uma carnificina ou derramar sangue, mas para restaurar a ordem. O governador chegará em breve e sua prudência será o nosso melhor guia. (*Para os estrangeiros e os escravos.*) Ficai tranquilos; Não devo exercer nenhuma força; se eu quisesse, os vossos esforços seriam inúteis. (*Para Sophie*) E vós, senhora, podeis retirar-vos junto com esses infelizes; Aguardarei o governador.

Sophie, Zamor e Mirza saem com alguns escravos.

---

[24] Valère se dirige ao Juiz usando a segunda pessoa do singular; neste caso, o pronome de tratamento 'tu' denota desrespeito, diferentemente de quando ele fala com Sophie logo adiante.

CENA VI

VALÈRE, O MAJOR, O JUIZ, O CAPITÃO DO MATO, GRANADEIROS E SOLDADOS, ESCRAVOS.

VALÈRE (*para o major*) – Não posso abandonar a minha esposa neste estado. Farei esforços para persuadir o Sr. de Saint-Frémont. Não preciso vos recomendar clemência; ela deve reinar em vossa alma. Um guerreiro é sempre generoso.

O MAJOR - Confie em mim; retirai-vos e reapareçais quando chegar a hora.

Valère sai.

CENA VII

OS PERSONAGENS ANTERIORES, EXCETO VALÈRE.

O MAJOR (*ao Juiz*) – Senhor, sois fruto de muita severidade.

O JUIZ – A vossa moderação arruinou a colônia hoje.

O MAJOR – Dizei-o melhor: pode tê-la salvado. Só entendeis das vossas leis cruéis e eu, eu conheço a arte da guerra e da humanidade. Não estamos lutando contra os nossos inimigos, mas com os nossos escravos, ou melhor, nossos cultivadores. Segundo vós, para derrotá-los, teríamos que matá-los à espada, mas, nessas circunstâncias, a imprudência levar-nos-ia, sem dúvida, mais longe do que pensais.[25]

CENA VIII

OS PERSONAGENS ANTERIORES, SR. DE SAINT-FRÉMONT, VALÈRE, GRANADEIROS, SOLDADOS, ESCRAVOS.

O Sr. de Saint-Frémont entra por um lado e Valère pelo outro. Duas companhias de granadeiros e soldados escoltam vários escravos acorrentados.

VALÈRE (*ao Sr. de Saint-Frémont*) – Ah, senhor! Ouvi as nossas preces, sois francês, sereis justo.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Aprovo o vosso zelo; mas para esta região isso pode tornar-se indiscreto. Nós produzimos muita maldade por aqui. Acabo de testemunhar o ataque mais terrível exercido por um magistrado. Contra o meu caráter, tive que usar

[25] Nesta cena, a autora argumenta moderada e estrategicamente em nome do capital, embora, aparentemente, seu discurso esteja apelando para as questões humanas.

de violência para acabar com a crueldade dos escravos. Sei o quanto vós deveis a esses dois infelizes, mas não tendes o direito de defendê-los ou de mudar as leis e os costumes de um país.

VALÈRE – Tenho pelo menos o direito da gratidão que pertence a todas as boas almas; seja qual for a vossa simulação de severidade, meu coração apela ao vosso.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Parai de me implorar, custa-me muito recusar.

VALÈRE – A vossa digna esposa fez-nos ter esperança.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Ela mesma, senhor, está convencida da absoluta impossibilidade da vossa demanda.

VALÈRE – Se é um crime ter matado um monstro que fez tremer a natureza, esse crime, pelo menos, é desculpável. Zamor agiu em legítima defesa e essa defesa é um direito natural.

O JUIZ – Vós abusais da complacência do governador. Já vos dissemos. As leis os condenam como homicidas; podeis vós mudá-las?

VALÉRE – Mas poderíeis abrandá-las em favor de um crime involuntário.

O JUIZ – Estais no vosso juízo perfeito? Mitigar em favor de escravos! Nós não estamos na França, aqui precisamos dar exemplos.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Está feito, a sentença deve ser executada.

VALÈRE – Essas palavras congelam o meu sangue e o meu coração oprimido... Querida esposa, o que será de ti? Ah, senhor! Se vós conhecêsseis a sua sensibilidade, os seus infortúnios, vos sentiríeis comovido: ela depositara todas as esperanças em vossa bondade; até esperava que vós lhe daríeis informações sobre um parente, seu único apoio, de quem ela é privada desde a infância e que deve estar estabelecido em alguma parte deste continente.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Estai certo de que farei tudo ao meu alcance para ajudá-la, mas quanto aos criminosos, nada posso fazer por eles. Infeliz estrangeiro, ide consolá-la: estou interessado em conhecê-la. Se for necessário, enganai-a para que ela não presencie esta tortura terrível: dizei-lhe que esses infelizes serão interrogados, que devem ser deixados em paz, e que seu perdão talvez dependa desta sábia precaução.

VALÈRE (*chorando*) – Como somos dignos de pena! Eu não sobreviverei à perda deles. (*Ele sai*).

CENA IX

OS PERSONAGENS ANTERIORES, EXCETO VALÈRE.

SR. DE SAINT-FRÉMONT - Como esse francês me aflige! O seu lamento por esses infelizes aumenta o meu. Contudo, eles devem morrer, apesar de minhas inclinações para a clemência... (*Refletindo*) Zamor salvou essa estrangeira; ela é francesa e, se devo acreditar no seu esposo, está procurando um parente nesta região. Teria ele receio de se explicar? A sua dor, a sua busca, a sua miséria... seus infortúnios, e se ela fosse... Para onde a natureza me levará! E por que ficar surpreso? A aventura dessa estrangeira é tão semelhante à da minha filha... que meu coração devastado gostaria de encontrar minha filha nela. É o destino dos infelizes nutrir-se de esperança e encontrar consolo nas menores coincidências.

O JUIZ – Major, avançai com os soldados. (Para o Capitão do Mato) Supervisor, escoltai os escravos e os alinhai como de costume.

O Capitão do Mato sai com os escravos armados enquanto outro grupo chega e se lança aos pés do Sr. de Saint-Frémont.

CENA X

OS PERSONAGENS ANTERIORES, EXCETO O CAPITÃO DO MATO.

Os escravos armados são substituídos por escravos desarmados.

UM ESCRAVO (*ajoelhado*) – Senhor, não estávamos entre os rebeldes. Permiti-nos pedir o perdão dos nossos camaradas! Para salvar suas vidas, sujeitar-nos-emos aos mais terríveis castigos. Aumentai o nosso trabalho doloroso, diminuí a nossa comida; suportaremos esta punição com coragem. Meu senhor, vós amoleceis, eu vejo as vossas lágrimas caindo.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Meus filhos, meus amigos, o que estais a propor! (*Para o Juiz*) O que quereis que eu responda com este ato de heroísmo? Ah! Céus! Eles mostram uma grandeza de caráter, e ousamos tratá-los como os mais baixos da humanidade! Homens civilizados! Vós que acreditais serem superiores aos escravos! Do opróbrio e do estado mais vil, a equidade e a coragem os elevam em um instante ao nível dos mortais mais generosos. Tendes a prova diante de vossos olhos.

O JUIZ – Eles conhecem bem o vosso coração; mas não podeis ceder aos vossos sentimentos sem comprometer a vossa dignidade. Eu os conheço melhor do que vós; eles prometem tudo neste momento; além disso, esses criminosos não estão mais em vosso poder, eles foram entregues ao rigor da lei.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Pois bem! Eu os abandonarei. Ai de min, aqui estão eles! Onde posso esconder-me? Quão cruel é este dever!

CENA XI

OS PERSONAGENS ANTERIORES, O CAPITÃO DO MATO, ZAMOR, MIRZA, ESCRAVOS.

Os escravos estão armados.

ZAMOR – Não há mais esperança; os nossos benfeitores estão rodeados de soldados. Abrace-me pela última vez, minha querida Mirza!

MIRZA – Abençoo o meu destino, pois o mesmo suplício nos une. (*Para um velho e uma velha escrava*) Adeus, queridos autores dos meus dias; não chores mais pela tua pobre Mirza, ela não é mais digna de pena. (*Para as escravas*) Adeus, minhas companheiras.

ZAMOR – Escravos, colonos, ouvi-me; eu matei um homem, mereço morrer; não vos aflijais com o meu castigo, é necessário para o bem da Colônia. Mirza é inocente, mas ela aprecia a sua morte. (*Para os escravos, em particular*) E vós, meus queridos amigos, ouvi-me no meu último momento. Deixo esta vida, morro inocente; mas temei tornar-vos culpados por defender-me; temei acima de tudo esse espírito de facção, e nunca vos entregueis a excessos para escapar da escravidão; temei quebrar os vossos grilhões com demasiada violência; aguardai tudo do tempo e da justiça divina; ocupai nossos lugares ao lado do Sr. Governador e sua respeitável esposa. Retribuí-os com vosso zelo e com vosso apego por tudo o que lhes devo. Infelizmente! Não poderei cumprir as minhas obrigações para com eles. Afeiçoai-vos a esse bom mestre, a esse bom pai, com uma ternura filial, como sempre fiz. Eu morreria feliz se pudesse crer que ao menos ele vai sentir a minha falta! (*Ele se joga a seus pés*) Oh! Meu querido mestre, é-me permitido ainda vos nomear assim?

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*com profunda dor*) – Estas palavras apertam-me o coração. Infeliz! O que fizeste? Sim, eu não te culpo, o dever fatal que tenho que assumir causa-me dor o suficiente.[26]

ZAMOR (*inclina-se e beija-lhe os pés*) – Ah, meu querido mestre! A morte já não é mais terrível para mim. Vós ainda me estimai, eu morro feliz. (*Ele segura-lhe as mãos*) Deixai-me beijar as vossas mãos pela última vez!

[26] Zamor trata o governador na segunda pessoa do plural, denotando respeito e formalidade. Já o Sr. de Saint-Frémont devolve o tratamento na segunda pessoa do singular, significando intimidade, hierarquia e/ou superioridade.

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*emocionada*) – Deixa-me, deixa-me, estás partindo o meu coração.

ZAMOR (*aos escravos armados*) – Meus amigos, cumpram o vosso dever.

Ele pega Mirza nos braços e sobe com ela na rocha, onde se ajoelham. Os escravos ajustam suas flechas.

CENA XII

OS PERSONAGENS ANTERIORES, SRA. DE SAINT-FRÉMONT, ESCRAVOS, GRANADEIROS E SOLDADOS FRANCESES.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Parai, escravos, e respeitai a esposa do vosso governador. (*Para o marido*) Misericórdia, meu amor, misericórdia!

CENA XIII E ÚLTIMA

OS PERSONAGENS ANTERIORES, VALÈRE, SOPHIE.

SOPHIE (*para Valère*) – Estás a reter-me em vão. Eu absolutamente quero vê-los. Cruel! Enganaste-me! (*À Sra. de Saint-Frémont*) Ah, senhora, minhas forças estão a me abandonar. (*Ela cai nos braços dos escravos*).

SRA. DE SAINT-FRÉMONT (*ao marido*) – Meu amor, vês o desespero dessa francesa; não te podes sentir comovido?

SOPHIE (*aproximando-se e atirando-se aos pés do Sr. de Saint-Frémont*) – Oh, senhor! Eu morrerei de tristeza aos vossos pés se não concederdes o perdão. Ele está no vosso coração e depende do vosso poder. Ah, se eu não posso obtê-lo, o que me importa a vida! Eu perdi tudo. Privada de uma mãe e da minha fortuna, abandonada por um pai desde os meus cinco anos, consolo-me em salvar estas duas vítimas que vos são queridas...

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*aparte, na maior agitação*) – Quantas lembranças... estes traços... a sua idade... (*Para Sophie*) Ah, senhora! Respondai a minha ânsia, posso perguntar-vos o nome daquela que vos colocou ao mundo?

SOPHIE (*apoiando-se em Valère*) – Ai de mim!

VALÈRE – Oh, minha querida Sophie!

SR. DE SAINT-FRÉMON (*mais avidamente*) – Sophie... (*À parte*) O nome dela é Sophie. (*Em voz alta*) Que nome pronunciastes? Falai, respondei-me, eu imploro, senhora, quem foi a vossa mãe?

SOPHIE (*à parte*) – Que perturbação o agita?... Quanto mais o examino... (*Em voz alta*). A infeliz Clarisse de Saint-Fort foi minha mãe.

SR. DE SAINT-FRÉMONT - Ah! Minha filha, reconhece-me. A natureza não me enganou. Reconhece a voz de um pai que há muito tempo está separado de ti e da tua mãe.[27]

SOPHIE – Ah! Meu pai! Minhas forças se esvaem. (*Ela cai nos braços dos soldados*).

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Oh, minha filha! Oh, meu sangue!

SOPHIE – O que eu ouvi? Sim, sim, é ele ... Seus traços permaneceram gravados na minha alma... Que felicidade reencontrar-me de novo nos vossos braços! Não consigo explicar-vos todos os sentimentos que estão a me agitar. Mas esses infelizes, oh, meu pai, o destino deles está nas vossas mãos. Sem a ajuda deles, a vossa filha teria morrido. Concedei à natureza a graça final que ela vos exige. Plantadores, escravos, ajoelhem-se diante do mais generoso dos homens; é aos pés da virtude que se encontra a clemência.

Todos se ajoelham, exceto o Juiz e os soldados.

OS ESCRAVOS – Meu Senhor!

OS PLANTADORES – Senhor Governador!

SR. DE SAINT-FRÉMONT - O que exigis de mim?

TODOS – O perdão deles.

SR. DE SAINT-FRÉMONT (*emocionado*) – Meus filhos, minha esposa, meus amigos, eu vos concedo o perdão.

TODOS – Que felicidade!

Granadeiros e soldados dobram os joelhos e se levantam imediatamente.

O MAJOR – Bravos guerreiros, não vos envergonheis deste gesto sensível; a coragem os purifica e não os avilta.

MIRZA – Deus todo-poderoso! Mudastes o nosso destino infeliz; fazei-nos muito felizes; a vossa justiça nunca deixa de se manifestar.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Meus amigos, dou-vos a vossa liberdade e cuidarei da vossa fortuna.

---

[27] Nessa fala, o Sr. de Saint-Frémont se refere a Sophie na segunda pessoa do singular, usando o pronome de tratamento “tu”.

ZAMOR – Não, meu mestre; guardai as vossas bênçãos. O bem mais precioso para o nosso coração é podermos viver ao vosso lado e de tudo que vos é mais caro.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Que assim seja! Reencontrei a minha filha, tenho-a nos meus braços! Um destino cruel finalmente deixou de perseguir-me! Oh, minha querida Sophie, como tenho medo de saber sobre o cruel destino da tua mãe!

SOPHIE – Infelizmente, minha pobre mãe não já vive! Mas, meu pai, como é bom vos ver! (*Para Valère*) Querido Valère!

VALÈRE – Compartilho da tua felicidade.

SRA. DE SAINT-FRÉMONT – Minha filha, não vejais em mim senão uma terna mãe. Vosso pai conhece as minhas intenções, e em breve sabereis por vós mesma. Ocupemo-nos apenas do casamento de Zamor e Mirza.

MIRZA – Vivemos para nos amarmos. Seremos felizes para sempre, para todo o sempre.

ZAMOR – Sim minha querida Mirza, sim, seremos felizes para sempre.

SR. DE SAINT-FRÉMONT – Meus amigos, acabo de vos conceder o vosso perdão. Oxalá eu pudesse libertar todos os vossos semelhantes, ou pelo menos aliviar o destino deles! Escravos, ouvi-me: se algum dia o vosso destino mudar, não percais de vista o amor pelo bem comum que até agora vos era estranho. Sabeis que o homem, na sua liberdade, precisa ainda se submeter a leis sábias e humanas e, não vos deixeis levar por excessos condenáveis, esperai tudo de um governo esclarecido e benevolente. Avancemos meus amigos, meus filhos, vamos celebrar o feliz presságio desta doce liberdade.

FIM

POSFÁCIO

REFLEXÕES SOBRE OS HOMENS NEGROS.[28]

Réflexions sur les hommes nègres, 1788.[29]

A humanidade negra[30] sempre despertou o meu interesse em razão do seu destino deplorável. A minha compreensão começava a se desenvolver numa idade em que as crianças não pensam, quando as características de uma mulher negra, que eu vi pela primeira vez, levaram-me a refletir e a fazer perguntas sobre a sua cor.

Aqueles a quem eu pude interrogar não satisfizeram a minha curiosidade ou o meu raciocínio. Eles tratavam essas pessoas como brutos, como seres que o céu havia condenado, mas, enquanto a minha idade avançava, pude observar claramente que foram a força e o preconceito que os condenaram a essa horrível escravidão, que a natureza não tomou parte nisso e que os interesses injustos e poderosos dos brancos fizeram tudo.

Há muito tempo convencida dessa verdade e da sua terrível situação, tratei da sua história na primeira obra dramática que surgiu da minha imaginação. Vários homens se interessaram pelo seu destino, eles trabalharam para atenuá-lo; mas ninguém pensou em representá-los no palco com os seus trajes e a sua cor, como eu teria feito, se a *Comédie-Française* não se opusesse a isso.

Mirza conservou a sua linguagem natural; nada era mais brando. Considero que ela acrescentou valor a esse drama, e essa também foi a opinião de todos os sábios, com a exceção dos atores [comediantes]. Não nos preocupemos mais com a minha peça tal como foi recebida. Apresento-a ao público.

Voltemos ao terrível destino dos negros; quando iremos nos ocupar para mudá-lo, ou pelo menos para suavizá-lo? Não sei nada sobre a política dos governos, mas eles são justos, e nunca o direito natural esteve mais em evidência. Eles lançam um

---

[28] Esta tradução adotou a linguagem formal contemporânea e não o português formal literário ou arcaico, uma vez que existem outras traduções desse ensaio para o português, como a de Leandro Cardoso Marques da Silva para o livro *Avante, Mulheres! Declaração dos Direitos das Mulheres e outros textos*, publicado pela editora Edipro (De Gouges, 2020).

[29] O ensaio *Réflexions sur les hommes nègres* foi publicado no terceiro volume da coletânea Œuvres de Madame de Gouges em 1788, junto à primeira impressão de *Zamore et Mirza ou L'Heureux naufrage*. A publicação saiu antes da estreia da peça, em 28 de dezembro de 1789, produzida e apresentada pela *Comédie-Française* no antigo Théâtre de la Nation (atual Théâtre de l'Odéon). Essa dramaturgia foi republicada com o título *L'Esclavage des noirs ou L'Heureux naufrage*, em 1792.

[30] A expressão "*l'espèce d'hommes nègres"* poderia ser traduzida como 'a espécie dos homens negros'.

olhar favorável a todos os piores abusos. O homem em todos os lugares é igual. Reis justos não querem escravos; eles sabem que têm súditos leais; e a França não abandonará os infelizes que sofrem mil mortes por uma, desde quando o interesse e a ambição pessoais colonizaram as ilhas mais desconhecidas. Os europeus, ávidos de sangue e por daquele metal que a cupidez chamou de ouro, mudaram a natureza nestas regiões felizes. O pai repudia o filho, o filho sacrifica o pai, os irmãos brigam entre si e os derrotados são vendidos como gado no mercado. O que estou a dizer? Tornou-se um comércio nos quatro cantos do mundo.

Um comércio de homens!... Deus Todo-Poderoso! E a natureza não estremece! Se eles são animais, nós também não somos? E em que os brancos diferem dessa raça? Está na cor... Por que a loira sem graça não quer ceder à morena que parece uma mulata? Essa tentação é tão marcante quanto do negro em relação ao mulato. A cor da humanidade é matizada, como todos os animais que a natureza produziu, assim como as plantas e os minerais. Por que o dia não compete com a noite ou o sol com a lua e as estrelas do firmamento? Tudo é variado, essa é a beleza da natureza. Por que então destruir a sua obra?

O homem não é sua mais bela obra de arte? O otomano usa os brancos da mesma forma que nós usamos os negros: nós não lhe tratamos como bárbaro ou como desumano, e exercemos a mesma crueldade com homens cuja única resistência é a sua submissão.

Mas, uma vez terminada essa submissão, o que é que produz o despotismo bárbaro dos senhores de engenho das Ilhas das Índias? Todos os tipos de revoltas, carnificinas que só aumentam com o poder das tropas, envenenamentos e tudo o que o homem pode fazer quando se rebela. Não é atroz que os europeus, tendo adquirido habitações [plantações] consideráveis graças à sua indústria, espanquem de manhã à noite esses infelizes que, no entanto, continuariam a cultivar os seus campos férteis se tivessem mais liberdade e brandura?

A sua condição já não é a mais cruel, seu trabalho doloroso o suficiente, sem que eles sejam submetidos às punições mais horríveis pelo menor erro? Discutam a mudança da sua condição, proponham novos meios de atenuá-la, sem se preocupar que esse tipo de homem faça mau uso dessa liberdade total ou subordinada.

Não entendo nada de política. Prevê-se que a liberdade geral tornaria os homens negros tão essenciais como os brancos; que uma vez que se tornassem senhores do seu próprio destino, seriam senhores das suas vontades: poderiam criar

seus filhos perto deles. Trabalhariam com mais exatidão e mais ardor. O espírito da dissidência não os atormentaria mais; o direito de progredir como os outros torná-los-á mais sábios e compassivos. Não terão mais que temer conspirações funestas. Serão agricultores livres nas suas próprias terras como os trabalhadores da Europa. Eles não deixarão seus campos para vir para nações estrangeiras.

A liberdade dos negros faria alguns desertores, mas muito menos do que entre os habitantes dos campos franceses. Os jovens aldeões mal adquirem maturidade, força e coragem, logo partem para a capital para assumir o nobre emprego de lacaio ou crocheteiros[31]. Há cem servos para cada posição, enquanto nossos campos estão com falta de agricultores.

Esta liberdade multiplica um número infinito de desempregados, de miseráveis, maus sujeitos de todos os tipos. Um limite sábio e salutar deve ser colocado em todos os povos, essa é a arte dos soberanos e dos estados republicanos.

O meu conhecimento inato poderia permitir-me encontrar um método seguro, mas vou prevenir-me por não o apresentar. Eu teria que ser mais instruída e mais esclarecida no que diz respeito à política dos governos. Já o disse, não sei de nada e submeto as minhas observações ao acaso, boas ou más. O destino desses infelizes deve interessar-me mais do que a qualquer pessoa, pois já faz cinco anos que concebi um drama baseado na sua deplorável história.

Tenho apenas um conselho a dar aos atores da *Comédie-Française*, e é a única graça que vos pedireis em minha vida: adotar tanto a cor quanto a vestimenta dos negros. Nunca houve uma época mais favorável e espero que a representação deste drama produza o efeito que se pode esperar em favor dessas vítimas da ambição.

O figurino acrescenta pelo menos metade do efeito desta peça. Ele comoverá tanto a pena quanto o coração dos nossos melhores autores. O meu objetivo será cumprido, a minha ambição satisfeita, e a *Comédie* se elevará em vez de se degradar pela cor.

Sem dúvida, minha felicidade seria enorme se eu visse a produção da minha peça, tal como desejo. A posteridade exigiria um quadro tocante desse pequeno esboço. Artistas interessados em usar os seus pincéis em seu favor poderiam ser

---

[31] A autora usa o termo *crocheteur*, que significa uma pessoa que carrega fardos (*portefaix*) ou, em outro sentido, alguém que arromba fechaduras. Essa palavra deriva de *crocheter* (ação de abrir com um gancho ou usar um *crochet*). Definição via dicionário Larousse. Disponível em: <Définitions : crocheteur - Dictionnaire de français Larousse>.

considerados como os fundadores da humanidade mais sábia e mais útil, e estou certa, de antemão, que o seu apoio a este drama insuficiente favoreceria o tema.

Produzam a minha peça, senhoras e senhores [da *Comédie-Française*], já há muito tempo aguardo pela sua vez. Aqui está ela impressa, como queriam; mas todas as nações que estão comigo demandam que a represente, estou convencida de que não vão contradizer-me. Esta sensibilidade que, em qualquer outra pessoa, cheiraria a amor-próprio, é apenas o efeito produzido em meu coração por todo o clamor público em favor dos negros. O leitor que me apreciar corretamente estará convencido dessa verdade.

Por fim, transmito estes últimos conselhos, custaram-me muito caro e creio que a este preço posso oferecê-los. Adeus, senhoras e senhores; depois das minhas observações, representem a minha peça como julgarem melhor, não estarei nos ensaios. Entrego todos os meus direitos ao meu filho; que ele faça bom uso deles e se preserve de tornar-se um autor da *Comédie-Française*. Se ele acreditar em mim, nunca mais rabiscará um papel com literatura.[32]

[32] O texto não termina aqui. De Gouges ainda argumenta sobre uma discussão que teve com alguns atores e atrizes da *Comédie-Française*. A autora reclamou formalmente que sua peça estava sendo boicotada e atrasada para o favorecimento de outras montagens, dentre elas a peça *La Maison de Molière*, de Louis-Sébastien Mercier: uma homenagem ao dramaturgo considerado patrono da *Comédie-Française*. No entanto, esse episódio serviu para os comediantes deturparem a razão da sua reclamação. Como isso não está necessariamente relacionado ao tema deste ensaio, optei por cortar a parte final, tais quais outras traduções (como a publicação em inglês por Clarissa Palmer).

SALVAÇÃO DA FRANÇA,
OU
TIRANO DESTRONADO

La France sauvée ou Le Tyran détrôné.

Drama em cinco atos e em prosa.

OLYMPE DE GOUGES, 1792.

PEÇA INÉDITA E INACABADA
Encontrada no escritório da autora na ocasião da sua prisão em julho de 1793.

Tradução de Brisa Rodrigues.[33]
Rio de Janeiro: PPGAC/Unirio, 2024.

[33] Esta tradução da peça *La France sauvée ou Le Tyran détrôné* para o português é parte integrante da tese *Atuação Ativista: o corpo bandeira em performance no teatro protofeminista de Olympe de Gouges*, defendida por Brisa Rodrigues em 15 de setembro de 2025, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PERSONAGENS[34]

LOUIS XVI, Rei dos franceses.
MARIE-ANTOINETTE, Rainha dos franceses, e esposa de Louis XVI.
MADAME ÉLISABETH.
A PRINCESA DE LAMBALLE.
A PRINCESA DE TARENTE, cúmplice de Maria Antonieta.
LA PORTE, Superintendente da lista civil.
PÉTION, Prefeito de Paris.
UMA DEPUTAÇÃO DOS COMISSÁRIOS DA ASSEMBLÉIA NACIONAL.
O DELFIM.
DAMAS DE COMPANHIA DA RAINHA.
PÁGINAS.
CLERMONTONNERRE.
BACMAN
OS CAVALEIROS DO PUNHAL.
GUARDAS NACIONAIS.
SUÍÇOS.

A cena se passa no Palácio das Tulherias.

O Teatro representa um quarto ricamente ornamentado. De um lado do palco está localizado um pianoforte e, do outro, uma exuberante escrivaninha. No fundo do teatro estão retratos do Imperador, irmão da rainha, e da Imperatriz, a mãe da rainha.[35]

[34] As personagens representam figuras históricas que atuaram durante a Revolução Francesa. Além das relacionadas originalmente por De Gouges, também surgem outras não listadas formalmente no decorrer da peça.

[35] A mãe de Marie-Antoinette é Marie-Thérèse, Imperatriz da Áustria, e o irmão, Leopold II, foi Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Arquiduque da Áustria e Rei da Hungria a partir de 1790. A presença desses retratos em cena poderia ser interpretada como um gesto de sarcasmo ou crítica à rainha consorte; contudo, ao analisar os documentos do processo e julgamento de Olympe de Gouges, compreende-se que o efeito foi oposto. Esta peça consta como uma das provas que sustentaram a condenação da dramaturga, guilhotinada em novembro de 1793.

PRIMEIRO ATO

CENA I

BARNAVE, MADAME ÉLISABETH.

MADAME ÉLISABETH (*ansiosamente)* – Barnave! Sois vós?[36]

BARNAVE – Eu mesmo, senhora.

MADAME ÉLISABETH – Acreditava que tivestes partido para Coblence. Vós devíeis ir juntar-vos aos meus irmãos, havíeis tomado licença do rei e da rainha, preocupa-me que esse atraso prejudique a confiança que soubestes inspirar-lhes.

BARNAVE – Ai de mim!...

MADAME ÉLISABETH. – Suspirai! Tendes medo de ser preso?

BARNAVE – Queiram os deuses que eu só precise temer a prisão: um poder mais absoluto que o do Estado retém-me em Paris, apesar de mim mesmo. Gostaria de fugir, mas a cada passo encontro um precipício.

MADAME ÉLISABETH – É verdade que estamos bastante infelizes, e ainda mais porque os nossos amigos perderam-se por nós. Vós, Barnave, especialmente, porque o vosso inesperado regresso salvou-nos do cadafalso para o qual os facciosos membros da Assembleia Nacional quiseram-nos conduzir.

BARNAVE – Viagem fatal para Varenne! Eu a vi, senhora, e eu já não mais vi a causa da minha nação.

MADAME ÉLISABETH – Estais servindo-a, mesmo na traição, Barnave. Não lamenteis porque sois inocente. E longe de sentir-me ofendida por esse amor ilegal, eu reconheço a homenagem.

BARNAVE (*jogando-se aos seus pés*) – Oh! Divina princesa! O quê!? Permita-me gabar-me por ter despertado o vosso interesse, e a imensa distância que nos separa não será um obstáculo para os meus sentimentos?

MADAME ÉLISABETH (*levantando-o*) – Barnave, levantai-vos! Se fôssemos vistos... Eu não posso mais negar. Eu vos amo, mas, após essa confissão, não espereis que eu falhe com o meu dever, jamais. Só posso unir-me a um rei, cidadão. Podeis reivindicar o meu coração em silêncio, mas nunca sereis meu marido.

---

[36] Optei por traduzir os pronomes de tratamento do francês para o equivalente no português formal literário ou arcaico: *tu*, indicando informalidade, e *vous*, indicando formalidade ou plural, assim como em português: “tu” (segunda pessoa do singular) e “vós” (segunda pessoa do plural e tratamento de respeito).

BARNAVE (*relutante*) – Por que um preconceito bárbaro, uma lei tirânica, se contraporia à nossa felicidade? Compreendei, senhora, que um representante do povo, um Barnave, é tão digno como os reis que citastes. Difiro deles apenas neste espírito da política, da traição. Eu os imitei para vos conquistar. O que mais eu precisaria para vos merecer?

MADAME ÉLISABETH – O sangue real!

BARNAVE - Considerai que eu redimi esse sangue por meio daquele que eu derramei. A América ainda fumega desse sangue que vós me reprovais. Cruel, quando eu, talvez sozinho, conservei o trono do vosso irmão, desaprovastes o meu nascimento? Esquecestes que talvez dependesse apenas de mim para que se abolisse a realeza na França? Como podeis ter esquecido as súplicas do vosso irmão e da rainha aos meus pés, esquecestes mesmo das vossas orações? “Barnave”, dissestes-me com aquela voz doce e celestial, “sede o nosso Deus tutelar, salvai-nos”. Naquele momento eu poderia ter pretendido a vossa mão. Acreditais que hoje sou menos digno? E a revisão da Constituição, não é obra minha? E as constantes agitações na França e na América, não me dão o direito de vos conquistar?

MADAME ÉLISABETH (à *parte*) – Essa nobre audácia me encanta e é digna de mim. (*Em voz alta*) Ah, Barnave, por que o destino vos colocou em uma classe tão obscura... Mas alguém está chegando. Eu não devia vos entreter, senão com o que está sendo preparado, e só vos falo de mim. Enrubesço-me com a minha fraqueza. Adeus, deixo-vos, eu vejo a rainha, evitarei a presença dela, o nosso amor não serve aos seus interesses... (*Ela sai*).

BARNAVE (*seguindo-a*) – Não vos deixarei, preciso obtê-la. Oh, minha princesa! A ambição e o amor são para todos os homens.

CENA II

MARIE-ANTOINETTE (*cabelo solto, vestido da manhã*) – Como a incerteza é terrível! A morte ou a vitória, eis as minhas últimas palavras. A tempestade está formada, a tormenta está sobre a minha cabeça. Não importa, a alternativa a que me vejo reduzida não me dá mais tempo para evitar a explosão. (*Ela reflete*)... A crise será terrível... (*Vagueia*) Afastemos toda a piedade do meu peito. Meu marido, meus filhos, afastai-vos de meus olhos para vos salvar. Meus dias estão expostos e para que serve uma vida constantemente ameaçada, de que serve um reinado escravizado pela vulgaridade! E tu, rei temeroso, o mais pusilânime dos homens, vê qual é o fruto dessa covardia a que chamas virtude! Já se fala em suspender o teu poder; em breve serás destronado. O que direi, uma prisão horrível, talvez o cadafalso, será a justa recompensa que merece um rei que não reinou. Mas eu não sou a tua esposa em vão; a filha de Marie-Thérèse não terá subido ao trono da França para dele descer como uma vil escrava. É o crime do mais forte que deverá prevalecer neste momento. Atrairei para o meu partido tanto os cidadãos vendidos quanto os crédulos. (*Ela muda de atitude e consulta o relógio*) Que tardem em vir... São apenas seis horas... Aquele que calcula a sua fortuna na velocidade de algumas horas experimente séculos de sofrimentos... Vejamos nossa força... Dez mil homens da

Guarda Nacional, cerca de mil e quinhentos homens da artilharia... Dois mil [Guardas] Suíços... Esses valem quatro mil. Dez mil Cavaleiros do Punhal. Não conto muito com eles, são covardes e não podem enganar-me, mas são numerosos. Ah, se ao menos pudéssemos ter conquistado os suburbanos[37]. Aquele autor de folhas medíocres tinha-me prometido. Mas... Contar com esse tipo de promessa... Esses fazedores de cartazes e todos aqueles rabiscadores de papéis não valem um Marat ou um Robespierre. Sob a linguagem ilusória do patriotismo, eles derrubam tudo em nome do povo, eles estão aparentemente a serviço da propaganda e nunca os líderes das facções serviram melhor à causa dos reis. Eles conduzem dois partidos rapidamente em direção ao mesmo objetivo. Eu gosto desses homens empreendedores, eles possuem a difícil arte de enganar profundamente os seres humanos fracos. Eles pressentiram desde o início que, para me servirem, deveriam fazer um caminho oposto. Calonne[38], aplaude-te, esta é a tua obra e tua recompensa será proporcional aos teus esforços.

CENA III

UM OFICIAL DO PALÁCIO, A PRINCESA DE LAMBALLE, MARIE-ANTOINETTE.

O OFICIAL – Senhora Princesa de Lamballe.

A RAINHA (*correndo para a frente*) – Oh, minha mais fiel amiga. Eu ia mesmo mandar chamar-vos. Vistes a Princesa de Tarente esta manhã? O que é que ela vos disse e o que ela fez? Então, eu posso verdadeiramente contar com a Guarda Nacional, não vos enganastes uma à outra?

A PRINCESA DE LAMBALLE – Tenhais mais confiança naqueles que vivem para servir os vossos interesses. As opiniões estão divididas, a causa do rei prevalecerá sobre a do povo.

A RAINHA – Vós acreditais mesmo nisso?

A PRINCESA DE LAMBALLE – Estou convencida (*ela mostra uma carta*). Lê-a.

A RAINHA (*pegando a carta e apoiando a mão no coração*) – Deixe-me ver... (*Ela lê*) Senhora, finalmente chegou a hora de Vossas Majestades saírem desta situação angustiante em que vos encontrais nos últimos quatro anos. Todos os exércitos foram informados desse caso que está sendo preparado para acontecer entre os dias nove e dez (*esta noite*)... (*Ela continua*)... Os habitantes das cidades fronteiriças e das principais cidades do interior do reino aspiram abrir as suas portas aos estrangeiros a qualquer momento. Com os Jacobinos derrotados, somos os senhores da nação. Hoje, à meia-noite, Marat e Robespierre incitarão as suas facções, os suburbanos se levantarão e descerão armados para o palácio. O ponto de convergência dos monarquistas está formado, os números são formidáveis, conta-se com pelo menos cinquenta mil homens bem armados, equipados com munições para fuzilar todos os jacobinos do universo. Senhora, deveis prevenir a rainha, é preciso

[37] Em francês: *faubourgs*, termo derivado do latim que significa “fora da cidade”.
[38] Charles Alexandre de Calonne (1734–1802) foi controlador-geral das Finanças do Estado durante o reinado de Louis XVI.

dizer-lhe para aterrorizar o rei, para que ele convoque o prefeito de Paris para comparecer no palácio às dez horas. O alarme soará à meia-noite. Eu organizei toda a força pública para esta noite, o sangue vai escorrer. Amanhã, os rebeldes e os filósofos não existirão mais. Não assinarei a minha carta, conheceis-me. (*Fim da carta*)... Enfim, posso respirar! Pela primeira vez desde essa odiosa Revolução... Continuemos, precisamos renovar a nossa coragem.

A PRINCESA DE LAMBALLE – O que mais poderíeis temer? Tudo está ao vosso serviço, até o ódio. Os franceses encontram-se em uma tal confusão de opiniões, que não podem ir mais longe com a extravagância dessa pretensa liberdade. Neste momento, eles estão exauridos e muito felizes em se curvarem ao poder do seu antigo soberano. Logo vê-lo-eis aos vossos pés novamente, agradecendo-vos, abençoando as vossas virtudes e a vossa coragem.

A RAINHA – Que eles regressem aos seus deveres, isso é tudo o que eu exijo. O que é que me importa o seu amor frívolo e a sua devoção caprichosa? O povo é feito para os ferros. Os reis para os prazeres do mundo. Entretanto, não vos escondereis as minhas preocupações, os reis são como o povo; muitas vezes são brinquedos que o destino tem prazer em perseguir. Receio, com justa razão, que a sorte esteja entediada. Eu não me iludo. Conheço os meus direitos, eles são tão extensos quanto os erros dos homens. É propagando-os que os tronos se fortalecem. A educação abala-os, a filosofia destrói-os, preocupo-me com toda essa doutrina sedutora.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Eu não mais reconheço Antoinette, a mulher cuja firmeza e inteligência impressionam o universo. O caráter nada frívolo dos franceses é tão desconhecido para ela que ela se desespera com a sua reação?

A RAINHA – Como vós dissestes, eu me desespero e apesar disso lisonjeio-me... Mas veja, a Princesa de Tarente.

A PRINCESA DE LAMBALLE – A alegria brilha nos seus olhos.

A RAINHA (à *parte*) – Se eu fosse julgar pelo ar forçado dos meus cortesãos, não me restaria mais nada a desejar.

CENA IV

A PRINCESA DE TARENTE, A RAINHA, A PRINCESA DE LAMBALLE.

A PRINCESA DE TARENTE – Tudo vai melhorar, senhora, não mais duvideis do compromisso e da fidelidade dos vossos súditos: voltareis a reinar sobre outros tempos, outros costumes. Outrora era graças a um amor respeitoso! Atualmente é pelo medo e pelo terror. Os cidadãos tímidos, a quem chamamos: os trêmulos, temem o poder abusivo que essa facção perturbadora arrogou para si. A propaganda dos jacobinos comanda com despotismo, espalhando o terror e a discórdia. Ela serve bem aos vossos interesses.

A RAINHA – Eu sei disso: mas não sabeis também que nesta sociedade perversa encontram-se filósofos orgulhosos e rigorosos, cidadãos insolentes que

menosprezam os reis e tendem para a república? Se eles vencerem, não haverá mais monarquia, não haverá mais esperança.

A PRINCESA DE TARENTE (*interrompendo-a*) – Eles serão os primeiros a serem assassinados. Nessa seita existem vários partidos. Os bandidos dominam os filósofos. Esses que eles chamam de bons cidadãos não têm entre si nenhum ponto de convergência.

A RAINHA – Isso ainda pode formar-se no meio de uma tempestade. Tenho tudo a temer, conheço os desafios dos reis.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Temeríeis o destino dos Tarquins?

A RAINHA – Sim, porque deve ser dito. Eles são suficientemente grandes para nos perseguir. Que vergonha!

A PRINCESA DE TARENTE – Oh! Não creiais que sejam tão generosos, se os bandidos vencerem o rei estará acabado, ele morrerá no cadafalso como Charles I.

A RAINHA – Ah! Se pelo menos eu pudesse livrar a cabeça dos meus filhos! Se antes da minha morte e do seu infeliz pai, eu pudesse confiá-los a mãos fiéis que os conduzisse ao seio da minha família. Os Tarquins não deixaram herdeiros. Os filhos de Charles I agitaram a Inglaterra durante séculos. O que é que estou dizendo? Eles propagaram o amor pela monarquia, cada um defendia o seu rei e até esses republicanos, os Robespierres, os Marats sentem a necessidade do poder absoluto. O trono ou o cadafalso, eis a esperança dos ambiciosos.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Por que nutrir-se desse pressentimento sinistro? Tudo vos garante um retrocesso de mentalidade. Observai-vos ainda que até os partidários da Revolução abandonaram os seus partidos e que todos esses assumiram a defesa da monarquia.

A RAINHA – Estais a falar sobre a Constituição, é isso que chamais de amor à monarquia?

A PRINCESA DE TARENTE – A rainha tem razão. Esses homens são mais temíveis do que os facciosos! Da Constituição à República é apenas um passo. (*Para a Princesa de Lamballe*) Não tivestes esta triste experiência por vós mesma? Vistes esta mulher que através de seus escritos persegue os facciosos, os reis e com uma coragem estoica enfrenta todos os punhais. Ouvistes as palavras audaciosas de um republicano? Todos os verdadeiros constitucionalistas são iguais, querem um poder executivo, mas querem um poder arbitrário, ainda que submetidos à lei e à soberania da nação.

A RAINHA – A respeito dessa mulher... Não é possível vinculá-la a nós? Eu vos encarreguei de descobrir...

A PRINCESA DE LAMBALLE (*interrompendo-a*) – O que podeis esperar de uma mulher confusa, com uma cabeça exaltada, que não escuta os conselhos de ninguém, que diz tudo, que imprime tudo e com quem não se pode contar de forma alguma?

A RAINHA (*reflexiva*) – Oh! Eu não odeio... Esses espíritos servem-nos melhor do que vós pensais. Vede como o seu *Pacto Nacional* concorda significativamente conosco, produz reconciliação, e se essa reconciliação se mantivesse por apenas quinze dias, teria sido o fim dos jacobinos e desses pretensos filósofos. Esses espíritos benignos, acreditai em mim, servem melhor à causa dos reis do que a coisa público que eles acreditam defender. Eu não sei... Mas gostaria de ver essa mulher.

CENA V

UM CRIADO, AS PRECADENTES.

O CRIADO (*para a rainha*) – Senhora, perdoe-me, as circunstâncias e o meu zelo forçam-me a compartilhar o que se passa no palácio. Uma mulher que não tem o tom nem a linguagem de uma facciosa demanda falar convosco. Ela garante que é por vossos próprios interesses que deseja falar-vos. Seu discurso é repleto de sabedoria. Ela atrai a atenção dos ouvintes, e se me é permitido contar-vos o que está sendo dito na galeria, senhora, devíeis ouvi-la.

A RAINHA (*olhando para as Princesas de Lamballe e de Tarente*) – O que me aconselhais? Posso receber essa mulher? (*Para o criado*) Disseram-lhe o nome dela?

O VALET – Não, senhora, dizem apenas que ela é uma boa patriota.

A RAINHA – O que é que ela pode ter a me dizer? Portanto, deem-me as vossas opiniões.

A PRINCESA DE TARENTE – Senhora, sois a rainha e sabeis que a etiqueta vos proíbe todas as reuniões com plebeus. O plano dos assassinos, suas tentativas, por tudo isso é vosso dever não receber esta desconhecida; entretanto ela tem que ser ouvida e eu fá-lo-ei, se o ordenardes...

A PRINCESA DE LAMBALLE – Não, vou encarregar-me de recebê-la, suspeito de quem seja essa personagem. É a mesma mulher de que falávamos e que há muito tempo desejo conhecer.

A RAINHA (*ansiosamente*) – Faça-a entrar.

A PRINCESA DE LAMBALLE – (*Para o criado*) Pare... (*Para a rainha*) Perdoe-me, não podeis vê-la ou ouvi-la sem comprometer a vossa dignidade, eu imploro, escondei-vos neste gabinete; escutareis facilmente a nossa conversa. Vós descobrireis por si mesma, senhora, que tal mentalidade é inútil aos vossos interesses.

A RAINHA – Eu aceito o vosso conselho.

CENA VI

A RAINHA ENTRA NO GABINETE COM A PRINCESA DE TARENTE, *o criado sai.*

A PRINCESA DE LAMBALLE (*sozinha*) – Eu não me engano, esta é a mesma mulher que se apresentou na minha casa para a festa do Prefeito de Étampes. Espero que a rainha seja punida por sua curiosidade. Os princípios dela estão tão afastados das suas máximas!... (*Olhando para o gabinete*) Mas vós o quisestes, ficareis satisfeita.

CENA VII

A PRINCESA DE LAMBALLE, OLYMPE DE GOUGES.

A PRINCESA (à *parte*) – É ela mesma, aquela mulher audaciosa. Vamos humilhar o seu orgulho: sentemo-nos.

OLYMPE (*surpresa, aproxima-se desdenhosamente da princesa, examinando-a com um ar de pena, elevando os ombros e sorrindo*) – Sentar-me-ei (*ela apanha uma cadeira e se senta apoiando o cotovelo no pianoforte*).

A PRINCESA DE LAMBALLE (*levantando-se com raiva*) – Que audácia! (*Para Olympe*) Esquecei-vos de que estais nos aposentos da rainha e que esta falta de respeito vos pode custar caro?

OLYMPE (*gargalha e permanece sentada*) – Que grande aventura, eu não a trocaria por um império, vai render-me uma cena cômica que correrá por toda Paris.

A PRINCESA DE LAMBALLE – De novo...

OLYMPE – Por que não, vós divertis-me infinitamente e confesso francamente que, mesmo com o coração apertado diante das calamidades públicas decorrentes das insaciáveis depravações que a corte acumulou por tanto tempo, não pensei que fosse rir-me tanto com uma das suas heroínas. A sério, senhora, vós estais recriminando-me por sentar-me enquanto me destes o exemplo?

A PRINCESA DE LAMBALLE – Meu título, meu nascimento...

OLYMPE – Fantasia vã, o título e o nascimento não deveriam dar-vos, em qualquer tempo, o direito de ofender alguém impunemente. Grande Deus, em que época vós permitistes esses excessos, essa superstição, essa loucura, essa extravagância? (*Levantando-se*) Mas paremos por aí, não vim querendo tirar-vos as vossas fantasias, isso seria impossível, e certamente não sinto que tenho coragem suficiente para tentar. Mas, sois amiga da rainha; há muito tempo conduzem-na para um precipício que se abre a seus pés. Tanta perfídia; perdê-la-eis e produzireis crimes de um tipo nunca visto na terra. Sei que a corte está maquinando uma conspiração; pelo menos é o que se suspeita.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Acreditais nisso?

OLYMPE – Acredito que os senhores são capazes de tudo. O que vós, cortesãos, não faríeis para satisfazer a vossa ambição cega? Todos os vossos esforços serão inúteis, a massa de bons cidadãos deseja liberdade e igualdade. Todos os senhores irão perecer; nenhuma força, nenhuma autoridade poderá alterar esta resolução. A razão, a justiça e a natureza são para a soberania nacional; não sois nada, nada vos digo... Entretanto, ainda depende de vós, vis cortesãos, salvar esse trono de sangue, essa monarquia fantasmagórica que impõe séculos de ignorância, censurando o povo e tiranizando os mais belos direitos humanos! Enfim, ainda há tempo para prevenir um terrível massacre. Não estais me escutando... Céus... Então é verdade: a linguagem da virtude não é a dos cortesãos, mas, não penseis que a timidez ou o medo fizeram-me dar esse passo. Eu persigo os facciosos em todos os sentidos. Abomino os tiranos, mas para destruí-los não quero usar a arma dos assassinos. Não quero que a minha nação seja manchada pelo sangue, mesmo dos culpados. Eu sei que a corte tem o mesmo objetivo que esses assassinos, que sob a máscara do patriotismo enganam os bons cidadãos. Quero esclarecer à minha Nação e ao monarca, se é possível que ele seja digno de ser o rei dos franceses. Esse é o objetivo desta iniciativa.

CENAVIII

AS PRECEDENTES.

A PRINCESA DE LAMBALLE (*para o seu criado*) – Acompanhai esta senhora.

OLYMPE – Para os aposentos da rainha. Pela primeira vez ela ouvirá a verdade. Eu vejo muito interesse em evitar que isso chegue aos ouvidos dela.

A PRINCESA DE LAMBALLE (à *parte, mordendo a ponta dos dedos*) – Que suplício!... Mas deixe-me fingir. (Em *voz alta*) A rainha, senhora, não pode ser vista. Eu não deixarei de comunicar-lhe a vossa diligência, ela será informada, podeis estar certa disso.

OLYMPE – Vós lhe reportareis o relato exato da minha conversação, senhora?

A PRINCESA DE LAMBALLE – Sim, senhora, será como se ela mesma tivesse ouvido.

OLYMPE – Fazei-me este favor, senhora.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Podeis contar com isso, senhora.

OLYMPE – Queireis vós ter a bondade, senhora, de entregar-lhe este cartaz, que deveria ter sido publicado há alguns dias e que ainda não o foi, tal é o crédito dado aos mal-intencionados neste momento.

A PRINCESA DE LAMBALLE (*zombando*) – A rainha não recebe nada, senhora, mas estou surpresa com vossa aversão aos facciosos! A vossa linguagem, os vossos escritos os justificam bastante.

OLYMPE – Dizei melhor! Eu os desmascaro, e é isso que vos desespera. Sei que eles me detestam tanto quanto os cortesãos, mas não me importa o ódio deles e o vosso. Faço tudo pela minha pátria, arrisco a minha vida, eu sei, mas como é belo perdê-la por uma boa causa. Se alguma de nós morrer pelas mãos de assassinos, a posteridade aprovará ou vingará a nossa morte. Eis a única diferença que eu encontro entre nós duas. Possa o destino que nos ameaça a ambas pesar apenas sobre mim, e lembrai-vos de uma facciosa como eu... Adeus (*ela sai com orgulho*).

O CRIADO (*surpreso*) – Que audácia!

OLYMPE (*com desprezo*) – Baixai os olhos, criado rastejante de uma escrava.

CENA IX

A RAINHA *e* A PRINCESA DE TARENTE *saindo do gabinete*, A PRINCESA DE LAMBALLE.

A RAINHA – Que mulher! Todo o meu sangue congelou nas minhas veias!

A PRINCESA DE LAMBALLE – O quê!? Senhora, pareceis comovida. Vós, que nenhum perigo poderíeis assustar, fostes influenciada pelo discurso de uma cabeça exaltada? Oh! Por favor, não vos permitais cair em um momento que necessitais de todas as vossas forças.

A PRINCESA DE TARENTE – Uma fanática do patriotismo, uma tonta que se expõe por si mesma querendo nos dar lições! Admiro a paciência da Princesa de Lamballe. Se eu estivesse no lugar dela, teria mandado o meu pessoal reprimir a sua impertinência.

A RAINHA (*preocupada*) – Essa tonta, essa fanática, essa mulher audaciosa talvez tenha razão.

A PRINCESA DE LAMBALLE – Acreditais nela?

A RAINHA – Não sei; mas se eu estivesse no lugar dela, possivelmente, pensaria o mesmo e admito que a vejo de uma forma bem diferente da vossa. Sem dúvida, se ela tivesse servido aos meus interesses, ela os teria defendido até a morte.

A Princesa de Lamballe e a Princesa de Tarente fazem cara feia.

A PRINCESA DE LAMBALLE – O quê! Humilharmo-nos?

A RAINHA (*interrompendo-a*) – Sim! Vós deveis alimentar-lhes a loucura, elogiar-lhes o civismo, a filosofia. Esses pretensos filósofos são tão bestiais, o seu patriotismo é tão bizarro, tão sujeito a mudanças, como vós podeis ver. Achais que me custou menos lisonjear, encorajar, todos aqueles que me rodeavam? Vistes aqueles orgulhosos seguidores da guarda parisiense vomitar injúrias contra mim à distância? Mal eles se aproximavam de mim, tornavam-se flexíveis e submissos, em seguida,

nós os ouvíamos elogiando-me, compadecendo-se de mim por toda parte e assumindo a minha defesa. Enfim, esse feliz regresso à maioria me é devido, pois, por mais ouro e prata que fosse semeado, nada prevaleceu sobre os corações como a minha benevolência: minhas amigas, permitam-me dizer-vos que, para as mentes cortesãs, sabeis pouco da arte de seduzir humanos fracos. Quando se está na desgraça, é necessário curvar-se aos rigores do destino para triunfar um dia.

A PRINCESA DE TARENTE – Sem dúvida a respeito desses que assinam a Revolução, mas uma mulher, uma cabeça diabólica, cuja única ambição é criar problemas em todas as partes, e que é detestada por todos.

A RAINHA – É por isso que a temo mais. A sua filosofia austera mata os nossos interesses e talvez possa influenciar a opinião pública a não mais querer uma monarquia; é preciso habilidade para mudar as mentalidades. Eu sei que só se pode seduzi-los despertando a sua piedade. Sem dúvida, é uma grande desgraça ter que se humilhar a tal ponto, mas é preciso saber como controlar o orgulho, imolar o amor-próprio e sacrificar tudo pela ambição.

CENA X

AS PRECEDENTES, O PRÍNCIPE REAL, MADAME REAL, MADAME ÉLISABETH.

O PRÍNCIPE REAL (*pulando*) – “Viva a Nação! Viva a Nação!” Minha irmã, porque é que não gritas como eu, “Viva a Nação”? Mamãe, não é verdade que devemos gritar “Viva a Nação”?

A RAINHA (*com um sorriso forçado*) – Sim, meu filho, devemos sempre gritar “Viva a Nação”. (*Sussurrando*) Não vamos destruir a sua inocência, ele diverte as pessoas com seus gritos; só é preciso uma criança para incentivar o povo.

MADAME REAL – Mas mamãe, ele perturba os meus ouvidos o dia todo!

O PRÍNCIPE REAL (*com raiva*) – Minha irmã, sois uma aristocrata, eu sei bem, e disseram-me que eu sou um patriota, então para vos enfurecer vou cantar “*Ça ira*” e “*La Carmagnole*” também, e o hino “*La Marseillaise*”[39], que vai matar todos os tiranos da terra. É novo em folha, mamãe, ninguém sabe ainda... Um granadeiro veio ensinar-me baixinho. Vou cantá-lo, mamãe, e depois cantarei para o papai, o rei.

A RAINHA (*dissimulando*) – Vamos lá, meu filho. (*À parte*) Vou fazer de conta e saberei que canção é essa!

O PRÍNCIPE REAL – Eu não sei tudo. Mas a melodia começa assim...

MADAME ÉLISABETH – Dizei de qualquer maneira!

O Príncipe Real canta o primeiro verso do hino La Marseillaise.

---

[39] *L'hymne des Marseillais*.

A RAINHA – Já é o bastante, meu filho. Basta!

CENA XI

AS PRECEDENTES, O REI, VÁRIAS PÁGINAS, UM OFICIAL DO PALÁCIO.

O OFICIAL – O rei!

O PRÍNCIPE REAL (*correndo em direção ao rei*) – Ah, meu papai, ouviste-me? Essa é bonita, não é? É tão linda quanto 'La Carmagnole'.

O REI (*tocando sua mão*) – O quê? (*Para os outros*) O que é que ele quer dizer?

O PRÍNCIPE REAL – O hino *La Marseillaise*, ainda não conheces? Mas vais adorar, eu te asseguro. Tu não és um tirano, mas tomas cuidado com a minha irmã e com todas essas mulheres. Elas são todas aristocratas. Elas cortarão as nossas cabeças. Mas tu és um bom rei, e eu, eu não sou mau, tu sabes bem... Estás a chorar... Mas eu não fiz nada! Será que me matarão também? Eu amo a nação! Oh! Estou tão satisfeito com meu uniforme da Guarda Nacional. Aqui, olha para mim, papai rei. Vê como eu faço os exercícios.

O REI – Meu filho! Meu querido filho, a tua alegria dilacera minh'alma. Ele é feliz e eu sou um pai extremamente infeliz, sou um rei ainda mais infeliz. (*Em estado de sofrimento*) Minha mulher, minha filha, minha irmã, meu filho! O que posso fazer para vos salvar?

O PRÍNCIPE REAL – Meu Deus, então, o que está acontecendo? Fazes-me sentir pena de ti.

A RAINHA (*com firmeza*) – Observai-vos! Estais deixando todos nós entristecidos.

O REI (*tranquilizando-se*) – Não é nada, meu filho, dá-me um abraço. Vai para o teu quarto, eu irei juntar-me a ti para brincarmos juntos.

O PRÍNCIPE REAL – Não, eu não quero deixar-te; se vierem pegar-te, vão querer fazer-te mal e não vão fazer-te mal se eu estiver contigo. Todo mundo sabe que eu sou um patriota e nós só amamos os patriotas, tu sabes bem.

O REI – Ai de mim!...

A RAINHA – Saí, meus filhos, ide para os vossos aposentos. (*Para o oficial do palácio*) Acompanhai o delfim! Segui-o, minha filha!

MADAME REAL – Mamãe!

A RAINHA – Obedecei!

O PRÍNCIPE REAL – Eu prefiro ir-me embora sozinho. Ela me deixa muito irritado, e vós sempre me mandais ir embora. Não sei o que estais a dizer, nem o que estais a

fazer. Mas sei muito bem que vós não amais a nação tanto quanto eu, e tenho certeza de que sois a razão pela qual eu jamais serei rei. No entanto, é tão bom ser rei quando se é um bom cidadão. Oh! Eu sei bem, eu... Oh, meu Deus, estais a fazer cara feia! Vou-me embora bem rápido (*Ele sai com a Madame Real*).

CENA XII

AS PRECEDENTES, CLERMONTONNERRE, UM OFICIAL DO PALÁCIO

O OFICIAL– Senhor de ClermonTonnerre!

O REI – O que é que ele veio nos contar?

CLERMONTONNERRE (*audaciosamente*) – Senhor, o momento da vingança se aproxima, voltareis a subir no trono dos vossos ancestrais.

O REI (*preocupado*) – Este trono vai custar-me caro...

A RAINHA – O que estais a dizer? É assim que encorajais os vossos súditos fiéis? Rei do mais antigo dos impérios, quando deixareis de pôr a vossos pés este cetro que ainda está nas vossas mãos? E por que é que não sou eu no vosso lugar? Meus amigos, vós o estais vendo e ouvindo! No momento do triunfo ele cava o seu próprio precipício!

CLERMONTONNERRE – Senhor, não há mais tempo para recuar, os suburbanos estão se levantando. Esta noite eles virão ao vosso palácio, esta noite eles virão vos assassinar. Metade das forças armadas está convosco. O estado-maior é-vos inteiramente devotado. Dez mil nobres já estão nas imediações do palácio, eles estão à espera do sinal. Vencer ou morrer, Senhor, este é o lema de todos os partidos neste momento. Sois menos resoluto do que os vossos inimigos? Hesitais!... Uma nuvem sombria paira sobre as vossas feições... (*Jogando-se a seus pés*.) Oh! Meu rei, abri os olhos para o abismo que está prestes a engolir-vos. Fortalecei o vosso trono que está prestes a desmoronar! Salvai a vossa esposa, os vossos filhos! Expio os meus erros aos vossos pés. Redimo-me dos meus erros traindo uma nação pérfida pelo meu rei!

A RAINHA (*com ternura*) – Estais entendendo? Podeis acreditar! (*Ela joga-se a seus pés*.) Oh, meu marido, meu amigo, salvai os vossos filhos, a vossa coroa e sacrificai apenas a mim.

O REI (*com ternura*) – Vós! Minha esposa!

MADAME ÉLISABETH (*pondo-se de joelhos*) – Meu irmão, meu querido irmão, deixai-vos guiar por aqueles que só vos desejam o bem.

A PRINCESA DE LAMBALLE (*ajoelhada*) – Oh! Meu rei, morrerei por vós!

A PRINCESA DE TARENTE – Enfrentarei todos os perigos para vos defender, meu rei!

O REI (*na maior aflição*) – Bem, eu concordo com tudo!

CLERMONTONNERRE (*levantando-se com vivacidade e andando para o fundo do teatro*) – Cavaleiros da mais antiga nobreza, vinde cercar o vosso rei!

CENA XIII

AS PRECEDENTES, *um número considerável de* CAVALEIROS DO PUNHAL.

O REI (*em estado de sofrimento*) – Deus, eu serei instrumento e cúmplice dos piores assassinatos! Não, eu não consigo enfrentar. Todos vós estais a enganar-me, e o meu coração não me engana jamais. (*Para sua esposa*) Eu sempre cedo às vossas súplicas, e nada me favorece!

A RAINHA (*em fúria*) – Não há mais tempo para recuar, eu estou exausta e em choque com vossa conduta! Vosso caráter tão instável, tão incompreensível como a Revolução leva-nos de armadilha em armadilha, e enquanto os nossos amigos se arriscam para nos abrir um caminho favorável, a vossa fraqueza, ou melhor, a vossa covardia, nos impõe uma barreira aterrorizante! Pai cruel e marido pérfido, nada mais vos falta senão entregardes, vós mesmo, vossa esposa e vossos filhos às mãos dos vossos algozes. (*Fingindo sair*) Fazei-os abrir as portas ou eu mesma vou...

O REI (*parando-a*) – Senhora, parai, não tereis motivo para reclamar de mim, se eu morrer, se me levarem e me destruírem. Vossos interesses são os meus e pelo menos eu os terei obedecido. Peço-vos desculpas, o que mais quereis?

A RAINHA (*dissimulando*) – Sinto todo o valor dos vossos sacrifícios, mas acreditai que eu só quero o vosso bem e o dos nossos filhos, e a glória dessa ilustre nobreza que abdica das suas fortunas e das suas vidas para nos socorrer.

O REI (*com mais firmeza*) – Vosso zelo me encanta, mas o que eles podem fazer para nos defender? Eles não estão armados.

TODOS DE UMA VEZ (*sacam um punhal do cinto e uma pistola*) – Viva o rei e a nossa rainha.

O rei, assustado, recua contra a rainha e desvia a cabeça.

CLERMONTONNERRE – Tranquilizai-vos, senhor, eles não são os vossos assassinos!

O REI (*um pouco emocionado*) – Eu não esperava, vos admito... e a surpresa causou-me perturbação... Mas entre estes combatentes, não é Barnave que eu vejo?

BARNAVE (*saindo das fileiras*) – Sim, senhor, sou eu! No momento de partir para ir juntar-me aos vossos irmãos, descobri que Vossa Majestade e a vossa nobre família estavam cercados por assassinos, e que esta noite o palácio seria sitiado e incendiado. Eu corri, eu voei, para estar ao lado do meu rei! Ah, que surpresa agradável! Eu o vi rodeado pelos vossos súditos mais fiéis. Fui admitido no meio dessa nobreza belicosa. Se um sangue ilustre não corre nas minhas veias, pelo

menos os meus ancestrais transmitiram-me a coragem e amor aos nossos reis. Representante de um grande povo, primeiro orador do mundo, fiel súdito de meu rei, talvez eu mereça uma recompensa digna da causa que sirvo hoje!

O REI – Barnave, lembrar-me-ei dos serviços que me prestastes.

A RAINHA – Acreditais que honras, recompensas...

BARNAVE (*interrompendo-a olhando com ternura para Madame Élisabeth*) – Peço-vos apenas uma, ela é-me querida no meu coração.

MADAME ÉLISABETH (à *parte, corando*) – Eu tremo....

A RAINHA (*considerando Madame Élisabeth*) – Minha irmã[40], ah, que vergonha!

CLERMONTONNERRE (*sussurrando para a rainha*) – Senhora, lembrai-vos de que o prefeito de Paris deve ser chamado ao palácio para conversar com rei esta noite, às dez horas!

A RAINHA (*sussurrando*) – Eu vou cuidar disso!

CLERMONTONNERRE – Eu me encarrego do resto.

A RAINHA (*considerando Madame Élisabeth e percebendo que seus interesses são mais prementes para ela do que a vergonha de sua irmã; para o rei*) – Senhor, acompanhai-me aos meus aposentos, preciso falar convosco... (*Para os Cavaleiros do Punhal*) Deixo-os por um momento, senhores, e acreditais, vós estareis eternamente presentes na minha memória. (*Para ClermonTonnerre*) E vós, amigo fiel, sempre sirvais ao vosso rei, sabeis como ele vos é grato (*ela sai olhando para Barnave com um ar de desprezo).*

CLERMONTONNERRE (*para os Cavaleiros*) – Únicos apoiadores da monarquia, amigos do rei, segui-me, vamos nos preparar para o combate.

CENA XIV

BARNAVE, MADAME ÉLISABETH.

BARNAVE (*parando Madame Élisabeth*) – Vós me abandonais, mulher cruel, e sem me dizer uma palavra sobre o nosso plano!

MADAME ÉLISABETH – Ah, Barnave, o que é que fizestes, a rainha sabe tudo.

BARNAVE (*surpreso*) – O que estais a dizer, senhora, e quem poderia ter-lhe contado?

MADAME ÉLISABETH – Vós!

---

[40] Em francês: *sœur* significa ‘irmã’. No entanto, Madame Élisabeth é irmã de Louis XVI; o termo para cunhada é *belle-sœur*.

BARNAVE – Eu?

MADAME ÉLISABETH – Vós, somente vós, eu vos digo!

BARNAVE (*surpreso*) – Como?

MADAME ÉLISABETH – O vosso olhar, a vossa linguagem, do que mais precisa a mulher mais habilidosa do seu sexo? Não percebestes o ar de desprezo que ela vos lançou ao sair?

BARNAVE – Eu só tinha olhos para vós, o que nos importa a opinião dela, já que só poderei vos conquistar por vossa própria vontade. Se a minha princesa, aproveitando a perturbação desta noite, concordar em seguir-me, eu serei o mais feliz dos mortais. Longe da corte das facções, levaríamos uma vida pacífica juntos.

MADAME ÉLISABETH – Oh, Barnave! Temo que a nossa felicidade seja uma mera visão, um sonho enganoso, e que, ao despertar, vejamos um espetáculo terrível! Não importa, o vosso encanto me agrada. Qualquer que seja o orgulho do sangue que me deu a vida, eu conheci o amor, eu conheci um conquistador. Devo ceder à vossa paixão. Obedeço a meus sentimentos e seguirei o meu esposo!

BARNAVE (*apaixonado*) – Oh, minha princesa! Dizei-me a hora e o lugar...

MADAME ÉLISABETH (*parando-o*) – Quando o sino ressoar, aqui, à meia-noite, mesmo no meio do tumulto, encontrarei uma maneira de vos seguir!

BARNAVE – Filha dos nossos reis! Eu vos resgatarei, mesmo no meio das chamas! Precisamente à meia-noite, rodeado pelos meus amigos, levarei a minha princesa embora!

MADAME ÉLISABETH – Adeus, que esta desordem que me aterroriza vingue o meu irmão e sirva ao nosso amor!

BARNAVE (*com orgulho*) – Não duvideis, o vosso desejo será concedido!

CENA XV

BARNAVE (*sozinho*) – Feliz Barnave! Feliz viagem para Varennes! Finalmente cheguei ao meu lugar, caminharei ao lado dos reis; Louis XVI retornará ao trono do despotismo, não poderá mais exercer contra mim o rigor de um preconceito iníquo! Conservarei a sua coroa e como recompensa me casarei com a sua irmã. Casar-me-ei clandestinamente, é verdade, mas as circunstâncias obrigam-me a fazê-lo e, em breve, convocado a voltar à sua corte, poderei punir os meus inimigos. Não percamos tempo! Preparemo-nos para tão grande empreendimento.

Fim do primeiro ato.

SEGUNDO ATO

O teatro representa a noite.

CENA I

CLERMONTONNERRE, LA PORTE, O COMANDANTE DA DIVISÃO[41], CHARTON, O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA.

LA PORTE – É com prazer, Messieurs, que vos vejo reunidos no palácio dos nossos reis para defender o mais virtuoso dos monarcas. Mas a vossa coragem não será suficiente. Tendes certeza dos vossos homens?

BACMAN, MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Senhor de La Porte, a prata e a aguardente dobram a coragem de um soldado! Posso responder pelos meus Guardas Suíços.

LA PORTE (*para o Comandante da Divisão*) – E vós, senhor?

O COMANDANTE DA DIVISÃO – A Guarda Nacional não é conquistada desta forma. A maioria acredita que está defendendo a pátria ao apoiar a constituição e o rei. Essa linguagem foi a única que pude usar para seduzir os cidadãos. Três divisões estão a subir para o palácio esta noite.

CHARTON – E os outros três ficarão parados!

LA PORTE – É como se eles estivessem nos servindo.

CLERMONTONNERRE – A neutralidade de uma força importante nestas circunstâncias nos é favorável. Venceremos! Todo o palácio está armado até os dentes!

LA PORTE – Graças aos meus cuidados.

CLERMONTONNERRE – Senhor de La Porte, diga “graças à Assembleia Constituinte”. O que teríamos feito sem a lista civil? É com o ouro que se fazem as revoluções e contrarrevoluções.

LA PORTE (*com bonomia*) – Absolutamente, é justo! (*Para o Major Bacman*) Ordenei que fizessem mil e duzentos kits para os guardas suíços e os falsos guardas suíços que não dormiram ontem à noite. Mandei preparar o jantar para os vossos dez mil homens.

---

[41] Em 1792, a Guarda Nacional era dividida em seis legiões; dessa forma, a nomenclatura mais precisa seria Comandante da Legião. Todavia, a dramaturga usa *Le Chef de Division*, que era o termo utilizado anteriormente, a partir de 1789.

CHARTON – Poupai o vinho, mas quando estourar não se esqueça da aguardente e da pólvora.

CLERMONTONNERRE – A rainha tardou em chegar... Mas aqui está ela.

CENA II

AS PRECEDENTES, A PRINCESA DE LAMBALLE, A RAINHA.

A RAINHA (com uma carte na mão, *entregando-a ao oficial do palácio*) – Voai até a casa do Prefeito de Paris e não o deixeis enquanto ele não obedecer às ordens do rei. (*Avançando ao proscênio*) Ele virá e nós descobriremos com que direito ele revoga os decretos de uma Constituição da qual diz ser apóstolo! Além disso, se ele derrubar e destruir a sua própria obra, não vou recriminá-lo, mas se nós morreremos, ele deve morrer conosco! Há dúvidas de que ele virá?

O COMANDANTE DA DIVISÃO – Se ele não tem nada do que se censurar, não hesitará.

A RAINHA – Acreditais que ele é irrepreensível? Pensais que ele serve à nação com pureza e desinteresse? A sua ambição não é comum. Se ele nos desafiar, não será fruto do seu desprezo pela dignidade, mas do seu amor pelo “sangue supremo”! Esta será a prova mais evidente de que ele quer os nossos cadáveres para se revestir deles. Um líder de um partido pode não ter ambição?... Eu conheço-o, a sua natureza não me escapa! Ele é um hipócrita que finge ser sensível e patriota. Ele virá e aparentará ter pena do rei. Ele tentará dar-lhe novos conselhos sobre o perigo que o ameaça; então sairá imediatamente para ele mesmo armar a mão dos assassinos. Assim, estou de acordo com a opinião do senhor ClermonTonnerre: uma vez que o tenhamos no palácio, devemos impedi-lo de sair; se a população for mais forte do que nós, eles não ousarão exercer alguma tentativa para nos matar enquanto estivermos com o seu magistrado, em todos os aspectos, esse homem é tão necessário para nós quanto as forças armadas.

CENA III

AS PRECEDENTES, O OFICIAL DO PALÁCIO

A RAINHA (*surpresa*)– Tão cedo?

O OFICIAL – Senhora, o Prefeito chegava ao palácio no momento em que eu saía para ir a sua casa. Após de ler a carta do rei, disse-me estar encantado por antecipar os desejos de Sua Majestade e que não o abandonaria enquanto a calma não fosse restaurada. Ele está detido com o Comandante da Divisão, e se Vossa Majestade o ouvisse...

A RAINHA (*interrompendo-o*) – É o bastante! Céus, será que estou enganada e infeliz

por achar que esse rebelde é um homem honesto? Não, para nós ele é incapaz de sê-lo. Quanto ao resto, de que serve a sua virtude ou a sua impostura! Cavaleiros da França, eu só tenho esperanças em vós, devemos nos retirar da posição cruel a que fomos reduzidos, essa terrível alternativa é cem vezes mais cruel do que a morte!

OS CAVALEIROS (*todos juntos*) – Nós juramos!
CLERMONTONNERRE – Senhora, permita-nos executar! A estrela do dia terá iluminado a terra com os seus primeiros raios e nós não existiremos mais, ou triunfareis, e a estrela da monarquia estenderá os seus braços quase caídos.

A RAINHA (*considerando os Cavaleiros do Punhal com paixão*) – A glória de servir aos reis pertence somente à nobreza. Ao longo do tempo, eles derramaram o seu sangue pela Majestade do trono. Sem trono, não haveria nobreza! Sem rei, não haveria nobreza! Hoje, um interesse comum nos liga uns aos outros, mais do que nunca. A sorte está lançada! A contrarrevolução ou a morte! Vou entrar, quero ouvir a conversa do Prefeito de Paris. Senhor de La Porte, segui-me.

CENA IV

CLERMONTONNERRE, O COMANDANTE DA DIVISÃO, O MAJOR DOS GUARDAS SUÍÇOS, UMA MULTIDÃO DE CAVALEIROS DA PUNHAL, GRANADEIROS (*Todos entram pelo lado oposto àquele por onde a rainha saiu*).

UM CAVALEIRO DO *PUNHAL* (*para ClermonTonnerre, o Major dos guardas suíços e o Comandante da Divisão*) – Senhores, aqui está o Prefeito de Paris! (*Puxando a sua adaga*) Devemos golpeá-lo? Nós estamos todos prontos!

CLERMONTONNERRE – Ainda não é o momento; quando o rei sair dos seus aposentos, dir-vos-ei o que deve ser feito!

UM GRANADEIRO (à *parte*) – O que eu vi, o que eu ouvi? Enganaram-me, enganaram-me!

O SEGUNDO GRANADEIRO (*percebendo o problema, sussurrando*) – Camarada, eu também fui enganado. Estamos em uma caverna e devemos encontrar um meio de escapar[42]. Devemos salvar o magistrado do povo a qualquer preço, seja ele qual for! Finge estar passando mal, pois já estás alterado. (Em *voz alta, para o Comandante da Divisão, fingindo estar bêbado*) Meu general, aqui está o meu camarada, a quem o vinho do nosso bom rei subiu à cabeça. Ele precisa de algumas horas de repouso e eu, para companhia, irei conduzi-lo, se vós o ordenardes.

O COMANDANTE DA DIVISÃO – Ide! Deveríeis ter-vos prevenido antes de ficardes nesse estado.

O SEGUNDO GRANADEIRO (*fingindo estar um pouco embriagado*) – Tendes razão, meu General, mas o nosso bom rei e a nossa boa rainha ofereceram-nos um vinho

[42] Talvez seja uma referência à *Alegoria da Caverna*, de Platão.

tão bom que não conseguimos resistir. E nós, em agradecimento, vamos capacitar-nos para melhor servir Vossas Majestades e os vossos planos.

Eles saem segurando-se pelos braços, cambaleando de um lado para o outro, como bêbados; recuam para o fundo do Teatro para permitir que o Prefeito de Paris passe. Eles levantam as mãos para o céu ao vê-lo, e fazem sinais que surpreendem o Prefeito. Eles ameaçam os outros ao saírem.

O PREFEITO (*do fundo do Teatro, vendo os Granadeiros saírem*) – O que é que esses dois granadeiros querem dizer com esse sinal? (*Considerando os Cavaleiros do Punhal*) Qual é o significado desse movimento que reina no palácio? Avisaram-me, mas eu não quis acreditar... A maioria dessas figuras são-me desconhecidas... Deixai-me ir até o rei! (*Ele entra pelos fundos do Teatro*).

CLERMONTONNERRE (*parando-o*) – Meu antigo colega e magistrado do povo, deveis-nos alguns esclarecimentos sobre essas manifestações populares.

O PREFEITO (com *severidade*) – Senhor, eu que gostaria de perguntar-vos!

O MAJOR DOS GUARDA SUÍÇO – Estais a levar a impostura um pouco longe.

O PREFEITO (*surpreso*) – Estas palavras estão sendo dirigidas a mim?

O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Sim, a vós!

O PREFEITO – Em resposta a tudo, basta dizer que a minha conduta desmente essa calúnia.

O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Por que, senhor, não evitastes esta manifestação popular que atenta contra a pessoa do rei?

O PREFEITO – Quem nunca exerceu o mal tem dificuldade em perceber o mal nos outros; entretanto, começo a notar como é fácil enganar os mais confiantes e clarividentes.

O MAJOR DA GUARDA SUÍÇA – Somente hoje vós apercebeis-vos disso? E o ataque ao palácio no dia vinte de junho, não o alertou para o vosso dever?

O PREFEITO – Eu poderia dispensar-me de vos responder, Major, mas estou à vontade para me explicar inteiramente. Conheço todos os deveres que a minha posição me impõe. Eu entendo que a tarefa é terrível e difícil de cumprir. Um povo que conseguiu quebrar os seus grilhões não quer mais ser escravizado sob o jugo dos tiranos. Esse povo é movido por sensações divinas. O amor à liberdade o faz cair nas armadilhas preparadas por todos os conspiradores da corte; alguns cidadãos vis, mais ambiciosos do que úteis, correm para o mesmo objetivo da corte, sim, da corte; pela última vez, vim para instruir o rei! Se ainda houver tempo, vou arrancá-lo do precipício que vós pavimentastes para conduzi-lo, ou morrerei com ele. Aí está a vossa obra e a minha conduta.

O COMANDANTE DA DIVISÃO – Nós solicitamos-vos, senhor, e posso anunciar-vos

que toda a Guarda Nacional jurou manter a constituição, defender o rei e executar as leis!

O PREFEITO – Vim autorizar-vos a fazê-lo, mas declaro-vos que não darei ordem para disparar contra o povo, a menos que tenha recebido da Assembleia Nacional e do rei! O dia vinte, pelo qual me acusam, é uma garantia segura de que a brandura faz mais bem do que o rigor!

CLERMONTONNERRE – O quê!? E se o povo chegasse ao palácio durante a noite, totalmente armado?...

O PREFEITO (*interrompendo-o*) – Nesse caso desesperador, repeliríamos a força com força, mas lisonjeio-me de que a minha voz prevaleceria sobre a massa de bons cidadãos, e que eles não cortariam as gargantas dos seus irmãos, seus amigos, sem saber como nem o porquê.

UM CAVALEIRO DO PUNHA – Evasão vazia; acreditais que seremos enganados por todos os vossos subterfúgios? Não deixareis o palácio como entrastes! Deveis morrer no vosso posto ao lado do rei, como nós, para defendê-lo.

O PREFEITO – Estou preparado para isso, mas não pensem que farei uma carnificina terrível neste palácio, se o povo se apresentar aos portões esta noite. Vou falar com eles e espero reconquistá-los, mas se atirarem para cima, arrancarei a minha écharpe e colocar-me-ei à frente deles.

UM CAVALEIRO DO PUNHAL – Que audácia!

Todos eles fazem um movimento para sacar os seus punhais.

CLERMONTONNERRE – Estou aborrecido por serdes o Prefeito de Paris e por ver que ainda apoia uma causa que todas as pessoas honestas abandonaram há muito tempo! E qual é a vossa esperança, senão a mais amarga ingratidão? Do Capitólio à Rocha Tarpeia é apenas um passo, sabeis disso! Aí está a recompensa do povo!

O PREFEITO – Quem me dera Deus não ter nada a temer senão este tratamento! Mas os punhais da corte não me permitem ter esperança em um final tão glorioso.

CLERMONTONNERRE – Tendes medo de estar entre os vossos inimigos? Somos todos bons cidadãos e penso que ...

DRAMATURGIA INACABADA.

OLYMPE, CETTE MÈRE ET CETTE FILLE, OU ESSA MÃE E ESTA FILHA.

Versões em português e francês.
Versions en portugais et en français.

Brisa Rodrigues.

(2025)

OLYMPE, OU ESSA MÃE E ESTA FILHA.

Experimentação dramatúrgica com textos de Olympe de Gouges.

***

Olympe está sentada na plateia do teatro enquanto o público entra. A sala está suficientemente iluminada. Um holofote incide sobre a dramaturga que está em cena. Ela usa uma saia na cor branco-antiga, longa, volumosa e acinturada, com bolsos falsos, quase imperceptíveis, e pode estar com os seios nus. A dramaturga olha fixamente para uma mesa disposta no palco, como quem assiste a uma peça de teatro. Em cima dessa mesa, há um brioche à tête. Quando o público estiver devidamente acomodado, toda a luz da sala começa a baixar, incluindo o holofote sobre a dramaturga. A luz levemente tremulante que está sobre o brioche pisca cada vez mais rápida e descompassada. De uma luz fraca, passa para uma luz avassaladora; a luz forte volta a ser uma luz fraca.

Olympe acende uma lanterna, que preferencialmente vem de um aparelho celular, usada para auxiliá-la a se deslocar entre as pessoas da plateia, até subir no palco. A luz da lanterna se movimenta como uma luz de vaga-lume. Ela desliga a lanterna, olha para a tela do celular, guarda o aparelho discretamente nos bolsos da saia e não lhe dá muita importância. Esse movimento pode ser como um passe de mágica, de modo que leve o público a se perguntar: onde ele foi parar? Então, ela se coloca junto à mesa, pega o brioche com as duas mãos, mostrando-o para o público e levantando-o lentamente até a altura do peito. Enquanto uma das mãos segura o brioche, a outra mão desliza no espaço e prepara o bote para arrancar a cabeça agressivamente. Essa cena pode estar sendo gravada e projetada ao vivo. O quadro está fechado no brioche e não mostra o rosto de Olympe, limitando-se ao seu pescoço. Ela devolve o brioche para a mesa, leva a cabeça até a boca e mastiga um pequeno pedaço. Em seguida,

a dramaturga tenta colocá-la de volta no corpo, mas esta cai como uma cabeça guilhotinada.

As luzes se apagam.

Música alta, pesada, ruidosa.
Uma mulher grita.

Pode haver uma instalação de "luzes vaga-lume" em algum canto do palco.
Pequenos feixes de luz iluminam partes de uma "dança-luta-dança".

As luzes se apagam.
A dança continua com os sons da respiração da performer.

Quando a luz volta, a mesa está disposta na vertical, mostrando o tampo e um espaço vazio para uma cabeça, semelhante a uma guilhotina. Quase imóvel, encarando a plateia, Olympe segura uma bandeja-tampo de madeira com alguns brioches à tête, incluindo aquele que foi decepado. Os pãezinhos podem estar escondidos nos bolsos da saia, sendo preferível que o público ainda não saiba desse recurso.

Olympe – Le tribunal fait partie de la vie. (*ela repete pausadamente*) Le tribunal fait partie de la vie.

Uma luz ofuscante e repentina ilumina a sala do teatro, revelando a plateia. Olympe desce uma escada que compõe o cenário e tem um pequeno tablado que funciona como uma extensão do palco. Ela oferece os brioches para uma pessoa, depois para outra, e entrega a bandeja, indicando que o pão deve ser compartilhado. A dramaturga sobe a escada e se coloca nesse espaço entre o público e o palco. Ao fundo, vê-se a guilhotina.

A COMÉDIA

Olympe – Eu não sou homem nem mulher. Sou um animal anfíbio. Sou um viajante aéreo. Tenho a coragem e as fraquezas de uma e a coragem e as fraquezas do outro. Sou orgulhosa, simples, leal e sensível. Meu nome evoca algo celestial. (*ela respira*) Aqui estou eu, mais uma vez, empoleirada numa árvore, saltando de galho em galho, ora alto, ora baixo; observando uma coisa e depois outra na superfície da terra... Flutuo ao sabor dos ventos. Eu sei como me perder na imensidão. Já não consigo ver à frente, nem atrás de mim e, talvez, nem mesmo debaixo do meu nariz. Vanglorio-me e desacredito sem motivo nem razão. Quero fazer tudo e não faço nada. (*ela pensa*) Eu gostaria de poder brincar com tudo isso se minha sensibilidade não estivesse ferida. Não se ri do que é desprezível. Aceito que também não se fale sobre isso. Mas devo alertar as autoras que terão a coragem de se candidatar à *Comédie-Française* e que não terão força para desistir, como eu desisti. Esses dias, me disseram: "Quando você estiver mais calma, não pensará como agora". E eu respondi: Aprendam, senhores, que o amor-próprio em mulheres como eu substitui todas as vantagens que vocês ainda conservam sobre nós. Nesse momento, pouco me importa

o que possam fazer contra mim; vou me permitir dizer o que penso, sem rancor, sem humor e convencida de que o público não poderá deixar de aplaudir.

Ela faz uma pequena pausa, como se esperasse os aplausos, mas sem esperar.

Olympe – Estou vivendo este momento terrível em que a escritora mais consciente da sua competência treme com a chegada do dia que decidirá sua ruína ou sua glória. O mais vil dos seres humanos é festejado, amado e respeitado se sua obra faz sucesso. O mais honesto, que fracassa, experimenta uma espécie de desonra, um ridículo tão grande que até seus amigos o abandonam. Esse é o destino daqueles que seguem a carreira teatral. Aqui estou eu, subindo com a mesma rapidez com que talvez desça. Oh, público severo! Oh, público indulgente! Perdoe minhas exclamações. É a esse tribunal que submeto meu drama. Tenho a mania de escrever, tenho a mania de publicar, mas não quero subir ao palco sem antes compartilhar meus medos. Aqui está a carta que eu escrevi para a *Comédie*.

Ela sobe no palco, procura um lugar para se posicionar, olha para o teto, para as coxias, olha para o chão procurando uma marca, olha para a plateia e sai de cena, deixando o espaço vazio por algum tempo e, em seguida, volta ao palco falando.

Olympe – Eu não tive a oportunidade de frequentar a escola. E, como já disse, eu não sei nada. Portanto, não reivindicarei o título de autora, apesar de já ter apresentado duas peças de teatro que foram muito bem recebidas pelo público. Sou mulher e autora. Estou em atividade. Meu primeiro impulso é semelhante a uma tempestade. Mas, assim que a explosão acaba, permaneço em profunda calma, tal como acontece com todas as pessoas vivas e sensíveis. A peça que apresento hoje é, sem dúvida, a mais bem pensada. Na verdade, levei mais de vinte e quatro horas para escrever (*ela prepara uma apresentação*) “O Filósofo Corrigido ou O Suposto Corno”... (*ela pensa*) Que época! Que moral, ousar dar à luz ao Suposto Corno! “Esse título é horrível e indigno de ser usado por uma mulher”, dirão eles. E eu respondo: na literatura, uma mulher não se limita ao seu sexo. Mas o decoro e o respeito que tenho pelas mulheres me levam a pedir que leiam a peça antes de se revoltarem contra o título. Quanto aos puritanos, eu jamais conseguirei o seu apoio e, por causa de um título, estarei perdida para sempre na mente deles. Os homens que não acreditam na virtude das mulheres vão fazer uma guerra por eu revelar o suposto corno. Mas garanto que, a menos que eu tenha sonhado, desde os dezesseis anos, essa aventura sempre esteve presente na minha imaginação. Inclusive, foi tema de um julgamento muito famoso. Portanto, vocês não podem me acusar de inverossimilhança. Posso citar várias obras e alguns eventos de nossos dias causados por erros semelhantes. (*ela respira*) Os melhores atores são os da sociedade.

A dramaturga vai até a mesa-guilhotina e, da sua saia, tira uma bandeja-tampo esculpida com a cabeça de uma mulher e encaixa no espaço vazio, enquanto recita um trecho da peça Escola de Mulheres, repetidamente, com deboche.

> “Mesmo que isso a aborreça, papel, pena e tinteiro, deve tirar da cabeça.
> Em seu lar, só o marido deve escrever tudo o que lá se escreve”.
> (Molière, 1890, p. 55, tradução minha).

Olympe – Felizes eram os autores no tempo de Molière, quando era permitido levar ao palco o que hoje não é mais permitido. E eu, a ignorante, ouso criticar esse preconceito absurdo. Já disse e repito: não devo nada ao conhecimento dos homens. Eu sou a minha obra e, quando componho, só há tinta, papel e penas sobre a mesa. Sei que seria mais fácil não compor com minha própria imaginação, copiando as ideias dos outros. Mas pretendo ser original. Sim, sem dúvida; e ninguém pode contestar, pois devo isso à minha ignorância. (*ela sorri*) Gosto de me gabar disso abertamente. (*ela se transfigura*) Meu projeto é arriscado, essa iniciativa é ousada; mas, mesmo se eu fosse forçada a reconhecer meus erros e minha impotência, ainda assim falaria... As mulheres que, antes de mim, tiveram a coragem de escrever para o teatro, ofereceram-me um exemplo terrível dos perigos que meu sexo corre na carreira dramática. As falhas dos homens são facilmente desculpadas. Mas eles não querem nem mesmo que uma mulher se exponha ao sucesso. Eu tenho ambições como todos os homens.

Olympe dança até a exaustão.
Ela para, tenta controlar a respiração ofegante.
Tenta falar, mas ainda está sem fôlego.

Olympe – (*ela fala*) Aqui está a carta que eu escrevi para a *Comédie*.

As luzes se apagam.

***

Nota: Este monólogo foi gerado em laboratório de criação dramatúrgica durante um intercâmbio em Paris (bolsa PDSE/CAPES). A presente proposta prevê o desdobramento futuro da obra com a inserção de novos movimentos: Por ora, o primeiro foi intitulado *A Comédia*; o segundo, *O Dramaturgo*; e o terceiro, *A Tragédia*.

OLYMPE, CETTE MÈRE ET CETTE FILLE, OU ESSA MÃE E ESTA FILHA.

Versões em português e francês.
Versions en portugais et en français.

Brisa Rodrigues.

(2025)

OLYMPE, OU CETTE MÈRE ET CETTE FILLE.

Expérimentation dramaturgique avec des textes d'Olympe de Gouges.

***

Olympe est assise dans la salle de théâtre pendant que le public entre. La salle est suffisamment éclairée. Un projecteur illumine la dramaturge qui est sur scène. Elle porte une jupe longue, ample et cintrée, de couleur blanc antique, avec de fausses poches presque imperceptibles, et ses seins sont peut-être nus. La dramaturge regarde fixement une table disposée sur la scène, comme si elle assistait à une pièce de théâtre. Sur cette table se trouve une brioche à tête. Lorsque le public est bien installé, toutes les lumières de la salle commencent à s'éteindre, y compris le projecteur braqué sur la dramaturge. La lumière légèrement vacillante qui éclaire la brioche clignote de plus en plus vite et de manière irrégulière. D'une lumière faible, elle passe à une lumière aveuglante, puis redevient faible.
Olympe allume une lampe torche, provenant de préférence d'un téléphone portable, qui lui sert à se déplacer parmi les spectateurs jusqu'à ce qu'elle monte sur scène. La lumière de la lampe torche se déplace comme une luciole. Elle éteint la lampe torche, regarde l'écran de son téléphone portable, range discrètement l'appareil dans les poches de sa jupe et n'y prête pas beaucoup d'attention. Ce mouvement peut être comme un tour de magie, de sorte que le public se demande : où est-il passé ? Elle se place alors près de la table, prend la brioche à deux mains, la montre au public et la soulève lentement à hauteur de poitrine. Tandis qu'une main tient la brioche, l'autre glisse dans l'espace et se prépare à en arracher agressivement la tête. Cette scène peut être enregistrée et projetée en direct. Le cadre est serré sur la brioche et ne montre pas le visage d'Olympe, se limitant à son cou. Elle repose la brioche sur la table, porte la tête à sa bouche et en mâche un petit morceau. Ensuite, la dramaturge tente de la remettre sur le corps, mais celle-ci tombe comme une tête guillotinée.

Musique forte, lourde, bruyante.
Une femme crie.

Il peut y avoir une installation de « lumières lucioles » dans un coin de la scène.
De petits faisceaux lumineux éclairent des parties d'une «danse-combat-danse ».

Les lumières s'éteignent.
La danse se poursuit avec les sons de la respiration de la performeuse.

Lorsque la lumière revient, la table est disposée à la verticale, montrant son plateau et un espace vide pour une tête, semblable à une guillotine. Presque immobile, face au public, Olympe tient un plateau en bois avec quelques brioches à tête, dont celle qui a été décapitée. Les petits pains peuvent être cachés dans les poches de la jupe, mais il est préférable que le public ne soit pas encore au courant de cette astuce.

Olympe – Le tribunal fait partie de la vie. (*elle répète lentement*) Le tribunal fait partie de la vie.

Une lumière aveuglante et soudaine illumine la salle de théâtre, révélant le public. Olympe descend un escalier qui compose le décor et comporte une petite estrade qui sert d'extension à la scène. Elle offre les brioches à une personne, puis à une autre, et tend le plateau à quelqu'un, indiquant que le pain doit être partagé. La dramaturge monte l'escalier et se place dans cet espace entre le public et la scène. Au fond, on aperçoit la guillotine.

LA COMÉDIE

Olympe – Je ne suis ni homme ni femme. [...] Je suis un animal amphibie. [...] Je suis un voyageur aérien. [...] J'ai le courage et les faiblesses de l'une, et le courage et les faiblesses de l'autre. [...] Je suis fière, simple, loyale et sensible. Mon nom évoque quelque chose de céleste. (*elle respire*) [...] Me voilà encore une fois, perchée sur un arbre, voltigeant de branche en branche, tantôt en haut, tantôt en bas, parcourant d'objets en objets la surface de la terre. Je plane au gré des vents et je sais me perdre dans les immensités. Je ne vois plus, ni derrière moi, ni devant moi, ni sous mon nez peut-être, je vante, je discrédite sans raison, sans motif. Je veux tout entreprendre et je ne fais rien. (*elle pense*) [...] Je voudrais pouvoir plaisanter de tout ceci si ma délicatesse n'était point blessée. On ne rit point de ce qui est méprisable. Je conviens qu'on n'en parle pas non plus. Mais je dois instruire les auteurs qui auront le courage de prétendre à la Comédie-Française et qui n'auront pas la force d'y renoncer comme moi. On me disait ces jours derniers : “Lorsque vous serez plus calme, vous ne penserez pas de même”. Et j'ai répondu : Apprenez, Messieurs, que l'amour-propre chez les femmes telles que moi tient lieu de tous les avantages que vous conservez sur nous. Me souciant fort peu actuellement de ce qu’ils peuvent entreprendre contre moi, je me permettrai de leur dire ma façon de penser, sans colère et sans humeur, étant persuadée que le public ne pourra s'empêcher d'applaudir.

Elle marque une petite pause, comme si elle attendait les applaudissements, mais sans les attendre.

Olympe – Je touche au moment terrible où l'écrivain le plus prévenu de son mérite frémit à l'approche du jour qui doit décider de sa honte ou de sa gloire. Le plus vil des humains est fêté, chéri, considéré, si son ouvrage a du succès. Le plus honnête qui échoue, éprouve une espèce de déshonneur, un tel ridicule que ses amis même l'abandonnent. Voilà le sort de ceux qui courent la carrière du théâtre. M'y voilà moi-même montée avec autant de rapidité que j'en descendrai peut-être. Ô public sévère ! Ô public indulgent ! Pardonnez-moi ces exclamations. C'est à vous, tribunal, que je soumets mon drame. J'ai la manie d'écrire. J'ai la manie de publier, mais je ne veux pas monter sur scène sans partager mes craintes. Voici la lettre que j'avais écrite à la Comédie.

Elle monte sur scène, cherche un endroit où se placer, regarde le plafond, les coulisses, regarde le sol à la recherche d'un repère, regarde le public et quitte la scène, laissant l'espace vide pendant un certain temps et ensuite elle revient sur scène en parlant.

Olympe – Je n'ai pas eu la chance d'aller à l'école. Et, comme je l'ai déjà dit, je ne sais rien. Je ne revendiquerai donc pas le titre d'auteure, quoique j'aie déjà présenté deux pièces de théâtre qui ont été bien accueillies par le public. [...] Je suis femme et auteur. J'en ai toute l'activité. Mon premier mouvement est semblable à une tempête. Mais dès que l'explosion est faite, je reste dans un calme profond ; tel est l'effet qu'éprouvent toutes les personnes vives et sensibles. [...] La pièce que je présente aujourd'hui au public est sans doute plus réfléchie. À la vérité j'y ai mis plus de vingt-quatre heures [...]. (*elle prépare une présentation)* "*Le Philosophe corrigé ou Le Cocu supposé*". (*elle pense*) Quel temps ! Quelles mœurs, pour oser mettre au jour Le Cocu Supposé! « Cet intitulé est affreux, dira-t-on, et indigne d'être employé par une femme », En littérature, une femme ne tient pas à son sexe. Mais le respect que j'ai pour les femmes m'engage à prier de lire cette pièce avant de se révolter contre le titre. Quant aux prudes, je ne pourrai jamais obtenir leur suffrage et, pour un intitulé, me voilà pour jamais perdue dans leur esprit. À l'égard des hommes qui ne croient pas à la vertu des femmes, ils me feront une guerre d'avoir pu trouver *Le Cocu supposé*. Si la comédie peint les mœurs de la société, il ne faut pas y mettre de monstres, m'ajoutera-t-on ? Mais j'assure qu'à moins que je ne l'aie rêvé, depuis l'âge de seize ans, cette aventure s'est toujours présentée à mon imagination. Elle a fourni matière à un procès très fameux. Ainsi, on ne peut me reprocher l'invraisemblance. Je citerai plusieurs ouvrages et quelques événements de nos jours causés par de semblables erreurs. Les meilleurs comédiens sont ceux de la société.

"Dans ses meubles, dût-elle en avoir de l'ennui,
Il ne faut écritoire, encre, papier ni plumes :
Le mari doit, dans les bonnes coutumes,
Écrire tout ce qui s'écrit chez lui".
(*Molière, 1890, p. 55.*)

Olympe – Heureux le temps de Molière, où l'on se permettait sur la scène ce qu'on ne se permettrait pas de nos jours; et moi, ignorante, j'ose fronder cet absurde préjugé.

Mais je suis l'élève de la nature. Je l'ai dit, je le répète, je ne dois rien aux connaissances des hommes. Je suis mon ouvrage, et lorsque je compose, il n'y a sur la table que de l'encre, du papier et des plumes. Je sais qu'il me serait facile de ne pas composer avec mon imagination, mais avec les idées d'autrui. Il serait bien téméraire à moi de dévoiler leur manège, si ce n'était pas une vérité si reconnue. Mais je prétends à l'originalité. Oui, sans doute ; et l'on ne peut me la disputer puisque c'est à mon ignorance que je la dois. (*elle sourit*) Je me plais à m'en vanter hautement. (*elle se transfigure)* Mon projet est périlleux, cette entreprise est hardie ; mais dussé-je être forcée moi-même à reconnaître mes erreurs et mon impuissance, je parlerai. Les femmes qui ont eu avant moi le courage de se faire jouer sur votre théâtre m'offrent un exemple effrayant des dangers que court mon sexe dans la carrière dramatique. On excuse volontiers les chutes fréquentes qu'y font les hommes. Mais on ne veut même pas qu'une femme s'expose à y réussir. J'ai de l'ambition comme tous les hommes.

Olympe danse jusqu'à l'épuisement.
Elle s'arrête, essaie de contrôler sa respiration haletante.
Elle essaie de parler, mais elle est encore à bout de souffle.

Olympe – (*elle parle*) Voici la lettre que j'avais écrite à la Comédie.

Les lumières s'éteignent.

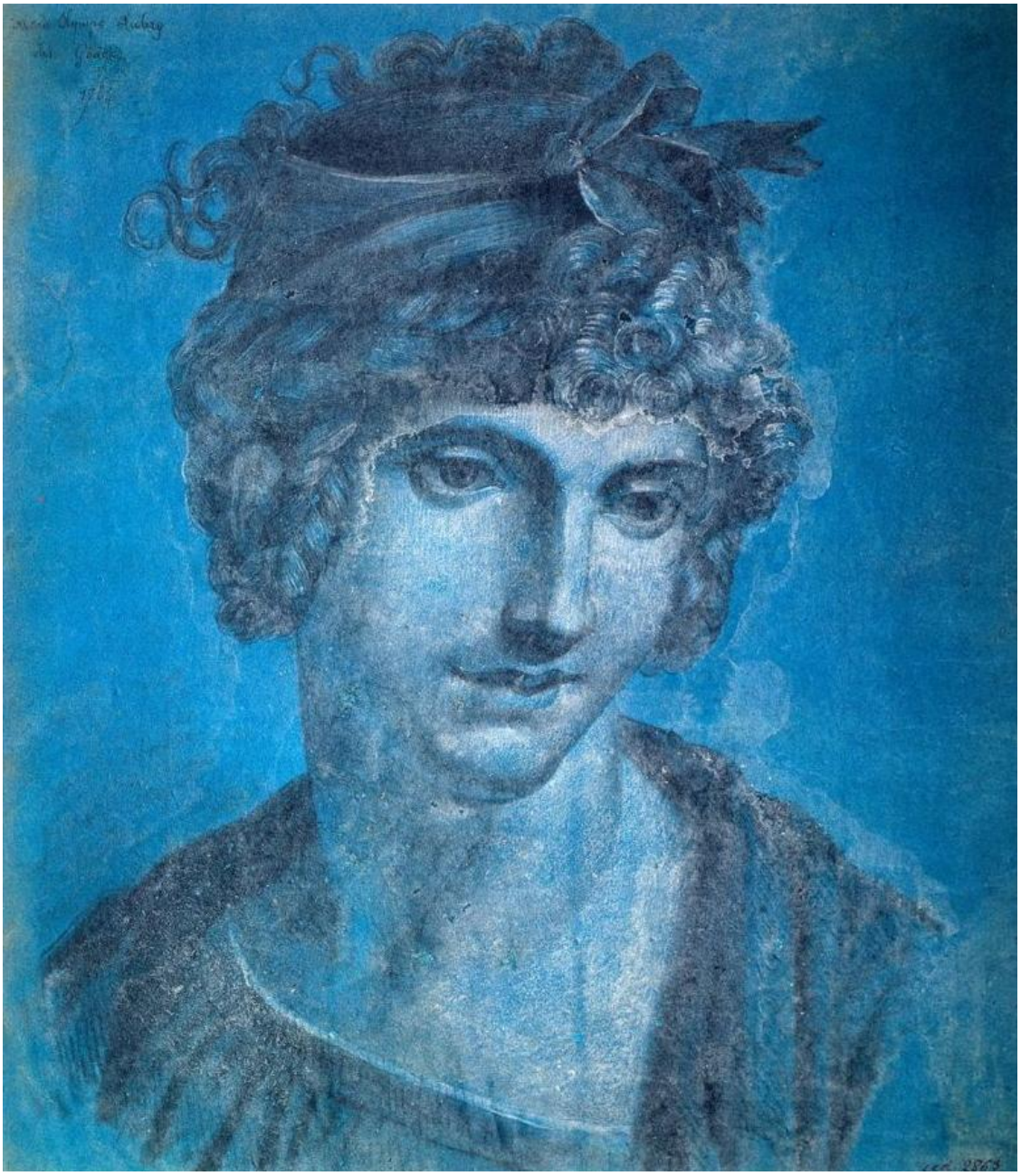
***

Note: Ce monologue a été conçu au sein d'un laboratoire de création dramaturgique lors d'un séjour de recherche à Paris (bourse PDSE/CAPES). Le projet prévoit le développement futur de l'œuvre par l'insertion de nouveaux mouvements : le premier, intitulé La Comédie ; le deuxième, Le Dramaturge ; et le troisième, La Tragédie.

ANEXO C

IMAGENS

Figura 18 – Retrato de Olympe de Gouges em 1784.



Fonte: BBC News Brasil, 2022.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *O corpo bandeira de Olympe de Gouges* (ver Figura 3, p. 31).

Figura 19 – Retrato de Olympe de Gouges em uma poltrona Louis XV.[1]

Fonte: Louvre, s.d.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *O corpo bandeira de Olympe de Gouges* (ver Figura 3, p. 31).

[1] Referência: *Olympe de Gouges - Elle s'était offerte pour défendre Louis XVI*.

Figura 20 – As mulheres de Paris marcham para Versalhes, de 1902.

Fonte: BBC News Brasil, 2022.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *O corpo bandeira de Olympe de Gouges* (ver Figura 3, p. 31).

Figura 21 – Busto de Olympe de Gouges para a Assembleia Nacional da França.[2]

Fonte: Linkedin, 2017.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *O corpo da história é a narrativa* (ver Figura 7, p. 112).

[2] Referência: *Olympe de Gouges, Buste en marbre réalisé par Fabrice Gloux et Jeanne Spehar pour l'Assemblée nationale, en 2016* (Gloux; Spehar, 2017).

Figura 22 – Retrato de Olympe de Gouges para o livro *Trois Femmes de la Révolution*.[3]

Fonte: BnF/Gallica, 2016.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *O corpo da história é a narrativa* (ver Figura 7, p. 112).

[3] (Lacour, 1900).

Figura 23 – Emblema da *Société des Amis des Noirs*.[4]

Fonte: OpenEdition Books, 2003.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *A escravidão dos negros* (ver Figura 10, p. 193).

O emblema da *Sociedade dos Amigos dos Negros* foi inspirado no medalhão criado por Josiah Wedgwood (1730–1795) para a *Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade*, fundada na Inglaterra em 1787. A imagem é controversa porque retrata uma pessoa negra em posição de submissão, acompanhada do lema: “Não sou eu teu irmão?”, uma estética voltada para despertar a empatia e a compaixão dos europeus. Inseri este elemento à colagem por ele traduzir as tensões presentes na peça *A escravidão dos negros*, de Olympe de Gouges, embora a dramaturga não exclua a revolta e as lutas por direitos dos povos escravizados.

[4] Referência: *Ne suis-je pas ton frère? Société des amis des noirs. Adresse a l'Assemblée nationale.*

Figura 24 – Retrato de Marie-Antoinette em uma poltrona.[5]

Fonte: BnF/Gallica, 2012.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *Tirano destronado* (ver figura 11 na pág. 253).

[5] *Marie-Antoinette, en pied, assise dans un fauteuil* (Le Brun, 1788).

Figura 25 – Retrato da princesa de Lamballe.[6]

Fonte: Google Arts & Culture, s.d.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *Tirano destronado* (ver figura 11 na pág. 253).

[6] Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan, Princesse de Lamballe (Simon, 1789).

Figura 26 – Retrato de Olympe de Gouges ou Julie Candeille.

Fonte: Editions René Viénet, 2003.

Esta ilustração é um dos recortes da colagem intitulada *Tirano destronado* (ver figura 11 na pág. 253).

Observação: Embora Joëlle Gardes-Tamine[7] utilize esta imagem na capa de *Olympe de Gouges: une vie comme un roman*, publicado em 2008 pela Éditions de l'Amandier, Olivier Blanc sustenta que o retrato pertence à atriz, escritora e musicista Julie Candeille (1767-1834). Ainda assim, optei por manter esta representação para ilustrar Olympe de Gouges em sua atividade de escrita.

[7] Joëlle Gardes-Tamine (1945-2017) foi uma doutora em linguística, nascida em Marselha (FR).

Figura 27 – Ilustração para a *Carta ao povo*.[8]

Fonte: BnF/Gallica, 2010.

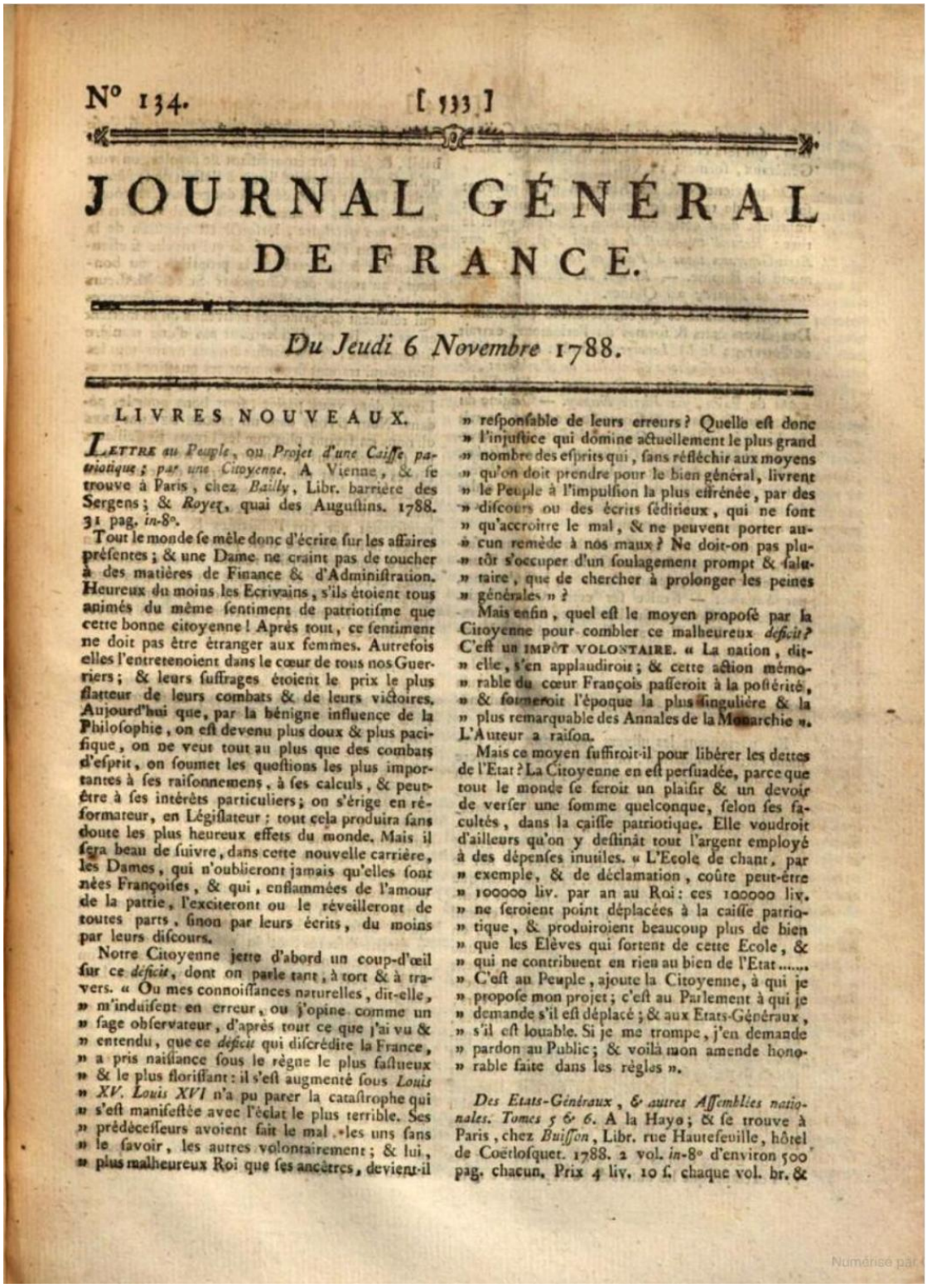
[8] (Frussotte, 1788).

Figura 28 – Ilustração para as *Observações patrióticas*.[9]

Fonte: BnF/Gallica, 2010.

[9] (Frussotte, 1790).

Figura 29 – *Journal général de France* cita o panfleto *Carta ao povo*.



Nº 134. [533]

JOURNAL GÉNÉRAL DE FRANCE.

Du Jeudi 6 Novembre 1788.

LIVRES NOUVEAUX.

Lettre au Peuple, ou Projet d'une Caisse patriotique; par une Citoyenne. A Vienne, & se trouve à Paris, chez *Bailly*, Libr. barrière des Sergens; & *Royez*, quai des Augustins. 1788. 31 pag. *in*-8°.

Tout le monde se mêle donc d'écrire sur les affaires présentes; & une Dame ne craint pas de toucher à des matières de Finance & d'Administration. Heureux du moins les Ecrivains, s'ils étoient tous animés du même sentiment de patriotisme que cette bonne citoyenne! Après tout, ce sentiment ne doit pas être étranger aux femmes. Autrefois elles l'entretenoient dans le cœur de tous nos Guerriers; & leurs suffrages étoient le prix le plus flatteur de leurs combats & de leurs victoires. Aujourd'hui que, par la bénigne influence de la Philosophie, on est devenu plus doux & plus pacifique, on ne veut tout au plus que des combats d'esprit, on soumet les questions les plus importantes à ses raisonnemens, à ses calculs, & peut-être à ses intérêts particuliers; on s'érige en réformateur, en Législateur: tout cela produira sans doute les plus heureux effets du monde. Mais il sera beau de suivre, dans cette nouvelle carrière, les Dames, qui n'oublieront jamais qu'elles sont nées Françoises, & qui, enflammées de l'amour de la patrie, l'exciteront ou le réveilleront de toutes parts, sinon par leurs écrits, du moins par leurs discours.

Notre Citoyenne jette d'abord un coup-d'œil sur ce *déficit*, dont on parle tant, à tort & à travers. « Ou mes connoissances naturelles, dit-elle, » m'induisent en erreur, ou j'opine comme un » sage observateur, d'après tout ce que j'ai vu & » entendu, que ce *déficit* qui discrédite la France, » a pris naissance sous le règne le plus fastueux » & le plus floriſſant: il s'est augmenté sous *Louis* » *XV*. *Louis XVI* n'a pu parer la catastrophe qui » s'est manifestée avec l'éclat le plus terrible. Ses » prédécesseurs avoient fait le mal, les uns sans » le savoir, les autres volontairement; & lui, » plus malheureux Roi que ses ancêtres, devient-il » responsable de leurs erreurs? Quelle est donc » l'injustice qui domine actuellement le plus grand » nombre des esprits qui, sans réfléchir aux moyens » qu'on doit prendre pour le bien général, livrent » le Peuple à l'impulsion la plus effrénée, par des » discours ou des écrits séditieux, qui ne font » qu'accroître le mal, & ne peuvent porter au- » cun remède à nos maux? Ne doit-on pas plu- » tôt s'occuper d'un soulagement prompt & salu- » taire, que de chercher à prolonger les peines » générales »?

Mais enfin, quel est le moyen proposé par la Citoyenne pour combler ce malheureux *déficit*? C'est un IMPÔT VOLONTAIRE. « La nation, dit- » elle, s'en applaudiroit; & cette action mémo- » rable du cœur François passeroit à la postérité, » & formeroit l'époque la plus singulière & la » plus remarquable des Annales de la Monarchie ». L'Auteur a raison.

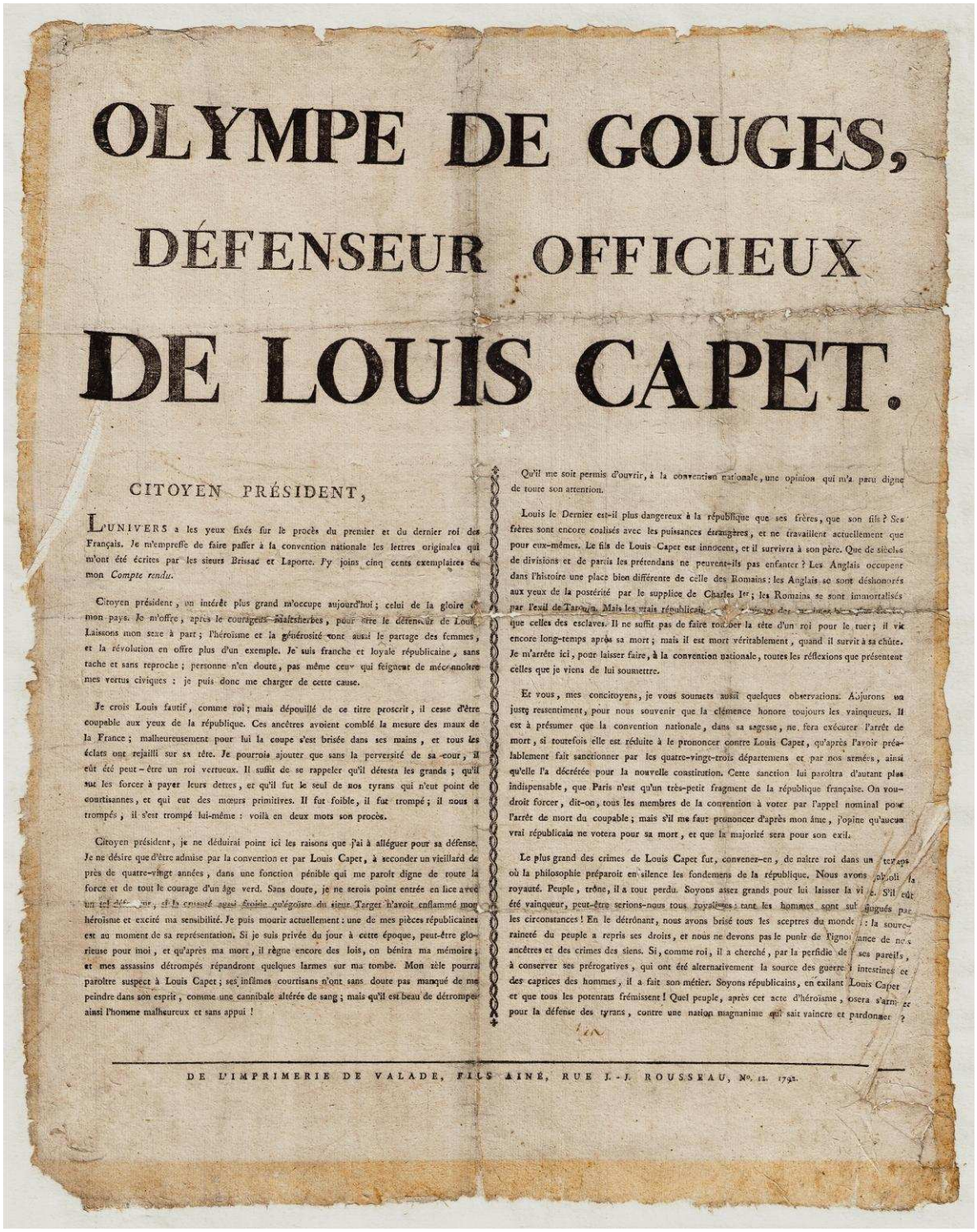
Mais ce moyen suffiroit-il pour libérer les dettes de l'Etat? La Citoyenne en est persuadée, parce que tout le monde se feroit un plaisir & un devoir de verser une somme quelconque, selon ses facultés, dans la caisse patriotique. Elle voudroit d'ailleurs qu'on y destinât tout l'argent employé à des dépenses inutiles. « L'Ecole de chant, par » exemple, & de déclamation, coûte peut-être » 100000 liv. par an au Roi: ces 100000 liv. » ne seroient point déplacées à la caisse patrio- » tique, & produiroient beaucoup plus de bien » que les Elèves qui sortent de cette Ecole, & » qui ne contribuent en rien au bien de l'Etat..... » C'est au Peuple, ajoute la Citoyenne, à qui je » propose mon projet; c'est au Parlement à qui je » demande s'il est déplacé; & aux Etats-Généraux, » s'il est louable. Si je me trompe, j'en demande » pardon au Public; & voilà mon amende hono- » rable faite dans les règles ».

Des Etats-Généraux, & autres Assemblies nationales. Tomes 5 & 6. A la Haye; & se trouve à Paris, chez *Buisson*, Libr. rue Hautefeuille, hôtel de Coëtlosquet. 1788. 2 vol. *in*-8° d'environ 500 pag. chacun. Prix 4 liv. 10 s. chaque vol. br. &

Numérisé par

Fonte: Google Livres, 2012.

Figura 30 – Cartaz: *Olympe de Gouges, defensora oficial de Louis Capet.*



OLYMPE DE GOUGES,

DÉFENSEUR OFFICIEUX

DE LOUIS CAPET.

CITOYEN PRÉSIDENT,

L'UNIVERS a les yeux fixés sur le procès du premier et du dernier roi des Français. Je m'empresse de faire passer à la convention nationale les lettres originales qui m'ont été écrites par les sieurs Brissac et Laporte. J'y joins cinq cents exemplaires de mon *Compte rendu*.

Citoyen président, un intérêt plus grand m'occupe aujourd'hui; celui de la gloire de mon pays. Je m'offre, après le courageux Malesherbes, pour être le défenseur de Louis. Laissons mon sexe à part; l'héroïsme et la générosité sont aussi le partage des femmes, et la révolution en offre plus d'un exemple. Je suis franche et loyale républicaine, sans tache et sans reproche; personne n'en doute, pas même ceux qui feignent de méconnoître mes vertus civiques : je puis donc me charger de cette cause.

Je crois Louis fautif, comme roi; mais dépouillé de ce titre proscrit, il cesse d'être coupable aux yeux de la république. Ces ancêtres avoient comblé la mesure des maux de la France; malheureusement pour lui la coupe s'est brisée dans ses mains, et tous les éclats ont rejailli sur sa tête. Je pourrois ajouter que sans la perversité de sa cour, il eût été peut-être un roi vertueux. Il suffit de se rappeler qu'il détesta les grands; qu'il sut les forcer à payer leurs dettes, et qu'il fut le seul de nos tyrans qui n'eut point de courtisannes, et qui eut des mœurs primitives. Il fut foible, il fut trompé; il nous a trompés, il s'est trompé lui-même : voilà en deux mots son procès.

Citoyen président, je ne déduirai point ici les raisons que j'ai à alléguer pour sa défense. Je ne désire que d'être admise par la convention et par Louis Capet, à seconder un vieillard de près de quatre-vingt années, dans une fonction pénible qui me paroît digne de toute la force et de tout le courage d'un âge verd. Sans doute, je ne serois point entrée en lice avec un tel défenseur, si la cruauté aussi froide qu'égoïste du sieur Target n'avoit enflammé mon héroïsme et excité ma sensibilité. Je puis mourir actuellement : une de mes pièces républicaines est au moment de sa représentation. Si je suis privée du jour à cette époque, peut-être glorieuse pour moi, et qu'après ma mort, il règne encore des lois, on bénira ma mémoire; et mes assassins détrompés répandront quelques larmes sur ma tombe. Mon zèle pourra paroître suspect à Louis Capet; ses infâmes courtisans n'ont sans doute pas manqué de me peindre dans son esprit, comme une cannibale altérée de sang; mais qu'il est beau de détromper ainsi l'homme malheureux et sans appui !

Qu'il me soit permis d'ouvrir, à la convention nationale, une opinion qui m'a paru digne de toute son attention.

Louis le Dernier est-il plus dangereux à la république que ses frères, que son fils? Ses frères sont encore coalisés avec les puissances étrangères, et ne travaillent actuellement que pour eux-mêmes. Le fils de Louis Capet est innocent, et il survivra à son père. Que de siècles de divisions et de partis les prétendans ne peuvent-ils pas enfanter? Les Anglais occupent dans l'histoire une place bien différente de celle des Romains : les Anglais se sont déshonorés aux yeux de la postérité par le supplice de Charles Ier; les Romains se sont immortalisés par l'exil de Tarquin. Mais les vrais républicains [illegible] que celles des esclaves. Il ne suffit pas de faire tomber la tête d'un roi pour le tuer; il vit encore long-temps après sa mort; mais il est mort véritablement, quand il survit à sa chûte. Je m'arrête ici, pour laisser faire, à la convention nationale, toutes les réflexions que présentent celles que je viens de lui soumettre.

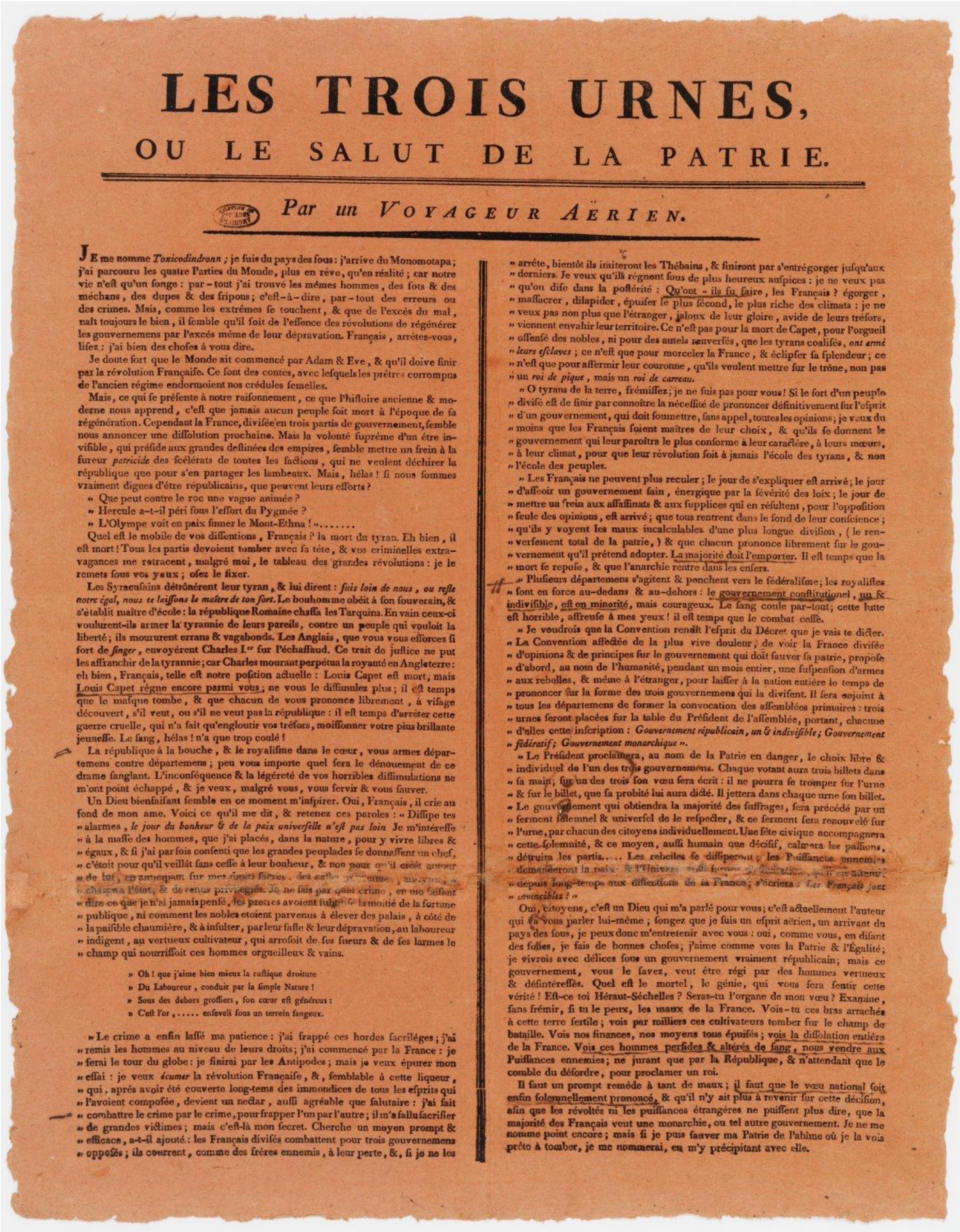
Et vous, mes concitoyens, je vous soumets aussi quelques observations. Abjurons un juste ressentiment, pour nous souvenir que la clémence honore toujours les vainqueurs. Il est à présumer que la convention nationale, dans sa sagesse, ne fera exécuter l'arrêt de mort, si toutefois elle est réduite à le prononcer contre Louis Capet, qu'après l'avoir préalablement fait sanctionner par les quatre-vingt-trois départemens et par nos armées, ainsi qu'elle l'a décrétée pour la nouvelle constitution. Cette sanction lui paroîtra d'autant plus indispensable, que Paris n'est qu'un très-petit fragment de la république française. On voudroit forcer, dit-on, tous les membres de la convention à voter par l'appel nominal pour l'arrêt de mort du coupable; mais s'il me faut prononcer d'après mon âme, j'opine qu'aucun vrai républicain ne votera pour sa mort, et que la majorité sera pour son exil.

Le plus grand des crimes de Louis Capet fut, convenez-en, de naître roi dans un temps où la philosophie préparoit en silence les fondemens de la république. Nous avons aboli la royauté. Peuple, trône, il a tout perdu. Soyons assez grands pour lui laisser la vie. S'il eût été vainqueur, peut-être serions-nous tous royalistes : tant les hommes sont subjugués par les circonstances! En le détrônant, nous avons brisé tous les sceptres du monde : la souveraineté du peuple a repris ses droits, et nous ne devons pas le punir de l'ignorance de nos ancêtres et des crimes des siens. Si, comme roi, il a cherché, par la perfidie de ses pareils, à conserver ses prérogatives, qui ont été alternativement la source des guerres intestines et des caprices des hommes, il a fait son métier. Soyons républicains, en exilant Louis Capet, et que tous les potentats frémissent! Quel peuple, après cet acte d'héroïsme, osera s'armer pour la défense des tyrans, contre une nation magnanime qui sait vaincre et pardonner?

DE L'IMPRIMERIE DE VALADE, FILS AINÉ, RUE J.-J. ROUSSEAU, No. 12. 1792.

Fonte: Radiofrance, 2021.

Figura 31 – Cartaz: *As três urnas, ou Salvação da pátria*.



LES TROIS URNES,

OU LE SALUT DE LA PATRIE.

Par un VOYAGEUR AËRIEN.

JE me nomme *Toxicodindronn* ; je fuis du pays des fous : j'arrive du Monomotapa ; j'ai parcouru les quatre Parties du Monde, plus en rêve, qu'en réalité ; car notre vie n'eſt qu'un fonge : par-tout j'ai trouvé les mêmes hommes, des fots & des méchans, des dupes & des fripons ; c'eſt-à-dire, par-tout des erreurs ou des crimes. Mais, comme les extrêmes fe touchent, & que de l'excès du mal, naît toujours le bien, il femble qu'il foit de l'effence des révolutions de régénérer les gouvernemens par l'excès même de leur dépravation. Français, arrêtez-vous, lifez : j'ai bien des chofes à vous dire.

Je doute fort que le Monde ait commencé par Adam & Eve, & qu'il doive finir par la révolution Françaife. Ce font des contes, avec lefquels les prêtres corrompus de l'ancien régime endormoient nos crédules femelles.

Mais, ce qui fe préfente à notre raifonnement, ce que l'hiſtoire ancienne & moderne nous apprend, c'eſt que jamais aucun peuple foit mort à l'époque de fa régénération. Cependant la France, divifée en trois partis de gouvernement, femble nous annoncer une diffolution prochaine. Mais la volonté fuprême d'un être invifible, qui préfide aux grandes deſtinées des empires, femble mettre un frein à la fureur *patricide* des fcélérats de toutes les factions, qui ne veulent déchirer la république que pour s'en partager les lambeaux. Mais, hélas ! fi nous fommes vraiment dignes d'être républicains, que peuvent leurs efforts ?

« Que peut contre le roc une vague animée ?
» Hercule a-t-il péri fous l'effort du Pygmée ?
» L'Olympe voit en paix fumer le Mont-Ethna ! »........

Quel eſt le mobile de vos diffentions, Français ? la mort du tyran. Eh bien, il eſt mort ! Tous les partis devoient tomber avec fa tête, & vos criminelles extravagances me retracent, malgré moi, le tableau des grandes révolutions : je le remets fous vos yeux ; ofez le fixer.

Les Syracufains détrônèrent leur tyran, & lui dirent : *fuis loin de nous, ou reſte notre égal, nous te laiffons le maître de ton fort.* Le bonhomme obéit à fon fouverain, & s'établit maître d'école : la république Romaine chaffa les Tarquins. En vain ceux-ci voulurent-ils armer la tyrannie de leurs pareils, contre un peuple qui vouloit la liberté ; ils moururent errans & vagabonds. Les Anglais, que vous vous efforcez fi fort de *finger*, envoyèrent Charles I.er fur l'échaffaud. Ce trait de juſtice ne put les affranchir de la tyrannie ; car Charles mourant perpétua la royauté en Angleterre : eh bien, Français, telle eſt notre poſition actuelle : Louis Capet eſt mort, mais Louis Capet règne encore parmi vous ; ne vous le diffimulez plus ; il eſt temps que le mafque tombe, & que chacun de vous prononce librement, à vifage découvert, s'il veut, ou s'il ne veut pas la république : il eſt temps d'arrêter cette guerre cruelle, qui n'a fait qu'engloutir vos tréfors, moiffonner votre plus brillante jeuneffe. Le fang, hélas ! n'a que trop coulé !

La république à la bouche, & le royaliſme dans le cœur, vous armez départemens contre départemens ; peu vous importe quel fera le dénouement de ce drame fanglant. L'inconféquence & la légèreté de vos horribles diffimulations ne m'ont point échappé, & je veux, malgré vous, vous fervir & vous fauver.

Un Dieu bienfaifant femble en ce moment m'infpirer. Oui, Français, il crie au fond de mon ame. Voici ce qu'il me dit, & retenez ces paroles : « Diffipe tes » alarmes, *le jour du bonheur & de la paix univerfelle n'eſt pas loin* Je m'intéreffe » à la maffe des hommes, que j'ai placés, dans la nature, pour y vivre libres & » égaux, & fi j'ai par fois confenti que les grandes peuplades fe donnaffent un chef, » c'étoit pour qu'il veillât fans ceffe à leur bonheur, & non pour qu'il créât autour » de lui, en anticipant fur mes droits facrés, des caſtes [illegible] » chargea l'état, & devenus privilégiés. Je ne fais par quel crime, en me faifant » dire ce que je n'ai jamais penfé, les prêtres avoient fubtilifé la moitié de la fortune » publique, ni comment les nobles etoient parvenus à élever des palais, à côté de » la paifible chaumière, & à infulter, par leur faſte & leur dépravation, au laboureur » indigent, au vertueux cultivateur, qui arrofoit de fes fueurs & de fes larmes le » champ qui nourriffoit ces hommes orgueilleux & vains.

» Oh ! que j'aime bien mieux la ruſtique droiture
» Du Laboureur, conduit par la fimple Nature !
» Sous des dehors groffiers, fon cœur eſt généreux :
» C'eſt l'or, ... enfeveli fous un terrein fangeux.

» Le crime a enfin laffé ma patience : j'ai frappé ces hordes facriléges ; j'ai » remis les hommes au niveau de leurs droits ; j'ai commencé par la France : je » ferai le tour du globe : je finirai par les Antipodes ; mais je veux épurer mon » effai : je veux *écumer* la révolution Françaife, &, femblable à cette liqueur, » qui, après avoir été couverte long-tems des immondices de tous les efprits qui » l'avoient compofée, devient un nectar, auffi agréable que falutaire : j'ai fait » combattre le crime par le crime, pour frapper l'un par l'autre ; il m'a fallu facrifier » de grandes victimes ; mais c'eſt-là mon fecret. Cherche un moyen prompt & » efficace, a-t-il ajouté : les Français divifés combattent pour trois gouvernemens » oppofés ; ils courrent, comme des frères ennemis, à leur perte, &, fi je ne les » arrête, bientôt ils imiteront les Thébains, & finiront par s'entrégorger jufqu'aux » derniers. Je veux qu'ils règnent fous de plus heureux aufpices : je ne veux pas » qu'on dife dans la poſtérité : Qu'ont-ils fu faire, les Français ? égorger, » maffacrer, dilapider, épuifer le plus fécond, le plus riche des climats : je ne » veux pas non plus que l'étranger, jaloux de leur gloire, avide de leurs tréfors, » viennent envahir leur territoire. Ce n'eſt pas pour la mort de Capet, pour l'orgueil » offenfé des nobles, ni pour des autels renverfés, que les tyrans coalifés, *ont armé* » *leurs efclaves* ; ce n'eſt que pour morceler la France, & éclipfer fa fplendeur ; ce » n'eſt que pour affermir leur couronne, qu'ils veulent mettre fur le trône, non pas » un *roi de pique*, mais un *roi de carreau.*

» O tyrans de la terre, frémiffez ; je ne fuis pas pour vous ! Si le fort d'un peuple » divifé eſt de finir par connoître la néceffité de prononcer définitivement fur l'efprit » d'un gouvernement, qui doit foumettre, fans appel, toutes les opinions ; je veux du » moins que les Français foient maîtres de leur choix, & qu'ils fe donnent le » gouvernement qui leur paroîtra le plus conforme à leur caractère, à leurs mœurs, » à leur climat, pour que leur révolution foit à jamais l'école des tyrans, & non » l'école des peuples.

» Les Français ne peuvent plus reculer ; le jour de s'expliquer eſt arrivé ; le jour » d'affeoir un gouvernement fain, énergique par la févérité des loix ; le jour de » mettre un frein aux affaffinats & aux fupplices qui en réfultent, pour l'oppofition » feule des opinions, eſt arrivé ; que tous rentrent dans le fond de leur confcience ; » qu'ils y voyent les maux incalculables d'une plus longue divifion, (le ren- » verfement total de la patrie,) & que chacun prononce librement fur le gou- » vernement qu'il prétend adopter. La majorité doit l'emporter. Il eſt temps que la » mort fe repofe, & que l'anarchie rentre dans les enfers.

» Plufieurs départemens s'agitent & penchent vers le fédéraliſme ; les royaliſtes » font en force au-dedans & au-dehors : le gouvernement conſtitutionel, un & indivifible, eſt en minorité, mais courageux. Le fang coule par-tout ; cette lutte eſt horrible, affreufe à mes yeux ! il eſt temps que le combat ceffe.

» Je voudrois que la Convention rendît l'efprit du Décret que je vais te dicter. » La Convention affectée de la plus vive douleur, de voir la France divifée » d'opinions & de principes fur le gouvernement qui doit fauver fa patrie, propofe » d'abord, au nom de l'humanité, pendant un mois entier, une fufpenfion d'armes » aux rebelles, & même à l'étranger, pour laiffer à la nation entière le temps de » prononcer fur la forme des trois gouvernemens qui la divifent. Il fera enjoint à » tous les départemens de former la convocation des affemblées primaires : trois » urnes feront placées fur la table du Préfident de l'affemblée, portant, chacune » d'elles cette infcription : *Gouvernement républicain, un & indivifible ; Gouvernement* » *fédératif ; Gouvernement monarchique* ».

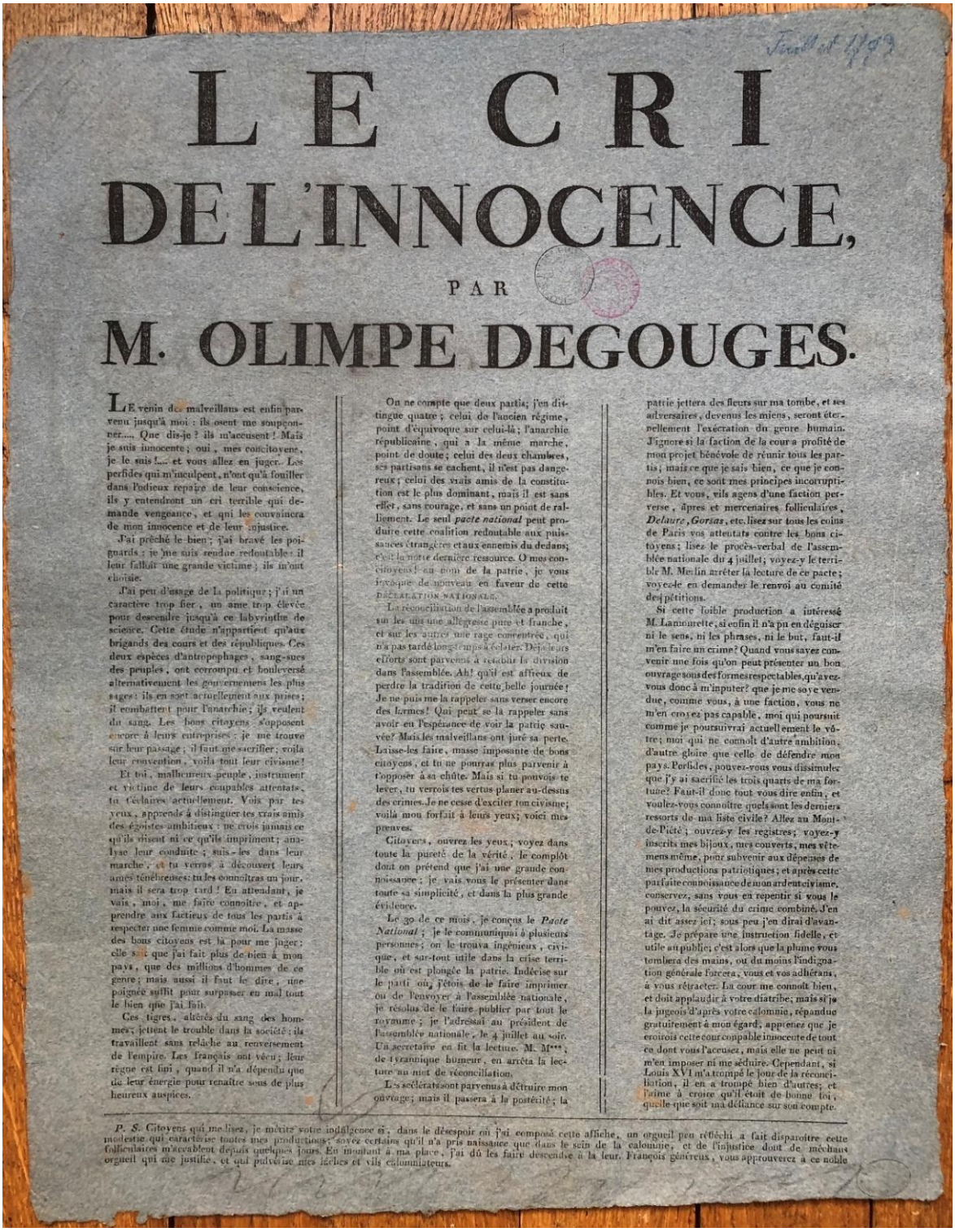
» Le Préfident proclamera, au nom de la Patrie en danger, le choix libre & » individuel de l'un des trois gouvernemens. Chaque votant aura trois billets dans » fa main ; fur un des trois fon vœu fera écrit : il ne pourra fe tromper fur l'urne » & fur le billet, que fa probité lui aura dicté. Il jettera dans chaque urne fon billet. » Le gouvernement qui obtiendra la majorité des fuffrages, fera précédé par un » ferment folemnel & univerfel de le refpecter, & ce ferment fera renouvelé fur » l'urne, par chacun des citoyens individuellement. Une fête civique accompagnera » cette folemnité, & ce moyen, auffi humain que décifif, calmera les paffions, » détruira les partis..... Les rebelles fe difperferont ; les Puiffances ennemies » demanderont la paix & l'Univers, [illegible] qu'il en attend » depuis long-temps aux diffentions de la France, s'écriera : *Les Français font* » *invincibles !* »

Oui, citoyens, c'eſt un Dieu qui m'a parlé pour vous ; c'eſt actuellement l'auteur qui va vous parler lui-même ; fongez que je fuis un efprit aërien, un arrivant du pays des fous, je peux donc m'entretenir avec vous : oui, comme vous, en difant des folies, je fais de bonnes chofes ; j'aime comme vous la Patrie & l'Égalité ; je vivrois avec délices fous un gouvernement vraiment républicain ; mais ce gouvernement, vous le favez, veut être régi par des hommes vertueux & défintéreffés. Quel eſt le mortel, le génie, qui vous fera fentir cette vérité ! Eſt-ce toi Hérault-Séchelles ? Seras-tu l'organe de mon vœu ? Examine, fans frémir, fi tu le peux, les maux de la France. Vois-tu ces bras arrachés à cette terre fertile ; vois par milliers ces cultivateurs tomber fur le champ de bataille. Vois nos finances, nos moyens tous épuifés ; vois la diffolution entière de la France. Vois ces hommes perfides & altérés de fang, nous vendre aux Puiffances ennemies ; ne jurant que par la République, & n'attendant que le comble du défordre, pour proclamer un roi.

Il faut un prompt remède à tant de maux ; il faut que le vœu national foit enfin folemnellement prononcé, & qu'il n'y ait plus à revenir fur cette décifion, afin que les révoltés ni les puiffances étrangères ne puiffent plus dire, que la majorité des Français veut une monarchie, ou tel autre gouvernement. Je ne me nomme point encore ; mais fi je puis fauver ma Patrie de l'abîme où je la vois prête à tomber, je me nommerai, en m'y précipitant avec elle.

Fonte: La Contemporaine, 2020.

Figura 32 – Cartaz: *O grito da inocência*.



LE CRI
DE L'INNOCENCE,
PAR
M. OLIMPE DEGOUGES.

Le venin des malveillans est enfin parvenu jusqu'à moi : ils osent me soupçonner..... Que dis-je ? ils m'accusent ! Mais je suis innocente ; oui, mes concitoyens, je le suis !... et vous allez en juger. Les perfides qui m'inculpent, n'ont qu'à fouiller dans l'odieux repaire de leur conscience, ils y entendront un cri terrible qui demande vengeance, et qui les convaincra de mon innocence et de leur injustice.

J'ai prêché le bien ; j'ai bravé les poignards ; je me suis rendue redoutable : il leur fallait une grande victime ; ils m'ont choisie.

J'ai peu d'usage de la politique ; j'ai un caractère trop fier, un ame trop élevée pour descendre jusqu'à ce labyrinthe de science. Cette étude n'appartient qu'aux brigands des cours et des républiques. Ces deux espèces d'antropophages, sang-sues des peuples, ont corrompu et bouleversé alternativement les gouvernemens les plus sages : ils en sont actuellement aux prises ; il combattent pour l'anarchie ; ils veulent du sang. Les bons citoyens s'opposent encore à leurs entreprises : je me trouve sur leur passage ; il faut me sacrifier ; voilà leur convention, voilà tout leur civisme !

Et toi, malheureux peuple, instrument et victime de leurs coupables attentats, tu t'éclaires actuellement. Vois par tes yeux, apprends à distinguer tes vrais amis des égoïstes ambitieux : ne crois jamais ce qu'ils disent ni ce qu'ils impriment ; analyse leur conduite ; suis-les dans leur marche, et tu verras à découvert leurs ames ténébreuses : tu les connoîtras un jour, mais il sera trop tard ! En attendant, je vais, moi, me faire connoître, et apprendre aux factieux de tous les partis à respecter une femme comme moi. La masse des bons citoyens est là pour me juger ; elle sait que j'ai fait plus de bien à mon pays, que des millions d'hommes de ce genre ; mais aussi il faut le dire, une poignée suffit pour surpasser en mal tout le bien que j'ai fait.

Ces tigres, altérés du sang des hommes ; jettent le trouble dans la société ; ils travaillent sans relâche au renversement de l'empire. Les Français ont vécu ; leur règne est fini, quand il n'a dépendu que de leur énergie pour renaître sous de plus heureux auspices.

On ne compte que deux partis ; j'en distingue quatre ; celui de l'ancien régime, point d'équivoque sur celui-là ; l'anarchie républicaine, qui a la même marche, point de doute ; celui des deux chambres, ses partisans se cachent, il n'est pas dangereux ; celui des vrais amis de la constitution est le plus dominant, mais il est sans effet, sans courage, et sans un point de ralliement. Le seul *pacte national* peut produire cette coalition redoutable aux puissances étrangères et aux ennemis du dedans ; c'est la notre dernière ressource. O mes concitoyens ! au nom de la patrie, je vous invoque de nouveau en faveur de cette DÉCLARATION NATIONALE.

La réconciliation de l'assemblée a produit sur les uns une allégresse pure et franche, et sur les autres une rage concentrée, qui n'a pas tardé long-temps à éclater. Déjà leurs efforts sont parvenus à rétablir la division dans l'assemblée. Ah ! qu'il est affreux de perdre la tradition de cette belle journée ! Je ne puis me la rappeler sans verser encore des larmes ! Qui peut se la rappeler sans avoir eu l'espérance de voir la patrie sauvée ? Mais les malveillans ont juré sa perte. Laisse-les faire, masse imposante de bons citoyens, et tu ne pourras plus parvenir à l'opposer à sa chûte. Mais si tu pouvois te lever, tu verrois tes vertus planer au-dessus des crimes. Je ne cesse d'exciter ton civisme ; voilà mon forfait à leurs yeux ; voici mes preuves.

Citoyens, ouvrez les yeux ; voyez dans toute la pureté de la vérité, le complôt dont on prétend que j'ai une grande connoissance ; je vais vous le présenter dans toute sa simplicité, et dans la plus grande évidence.

Le 30 de ce mois, je conçus le *Pacte National* ; je le communiquai à plusieurs personnes ; on le trouva ingénieux, civique, et sur-tout utile dans la crise terrible où est plongée la patrie. Indécise sur le parti où j'étois de le faire imprimer ou de l'envoyer à l'assemblée nationale, je résolus de le faire publier par tout le royaume ; je l'adressai au président de l'assemblée nationale, le 4 juillet au soir. Un secrétaire en fit la lecture. M. M***, de tyrannique humeur, en arrêta la lecture au mot de réconciliation.

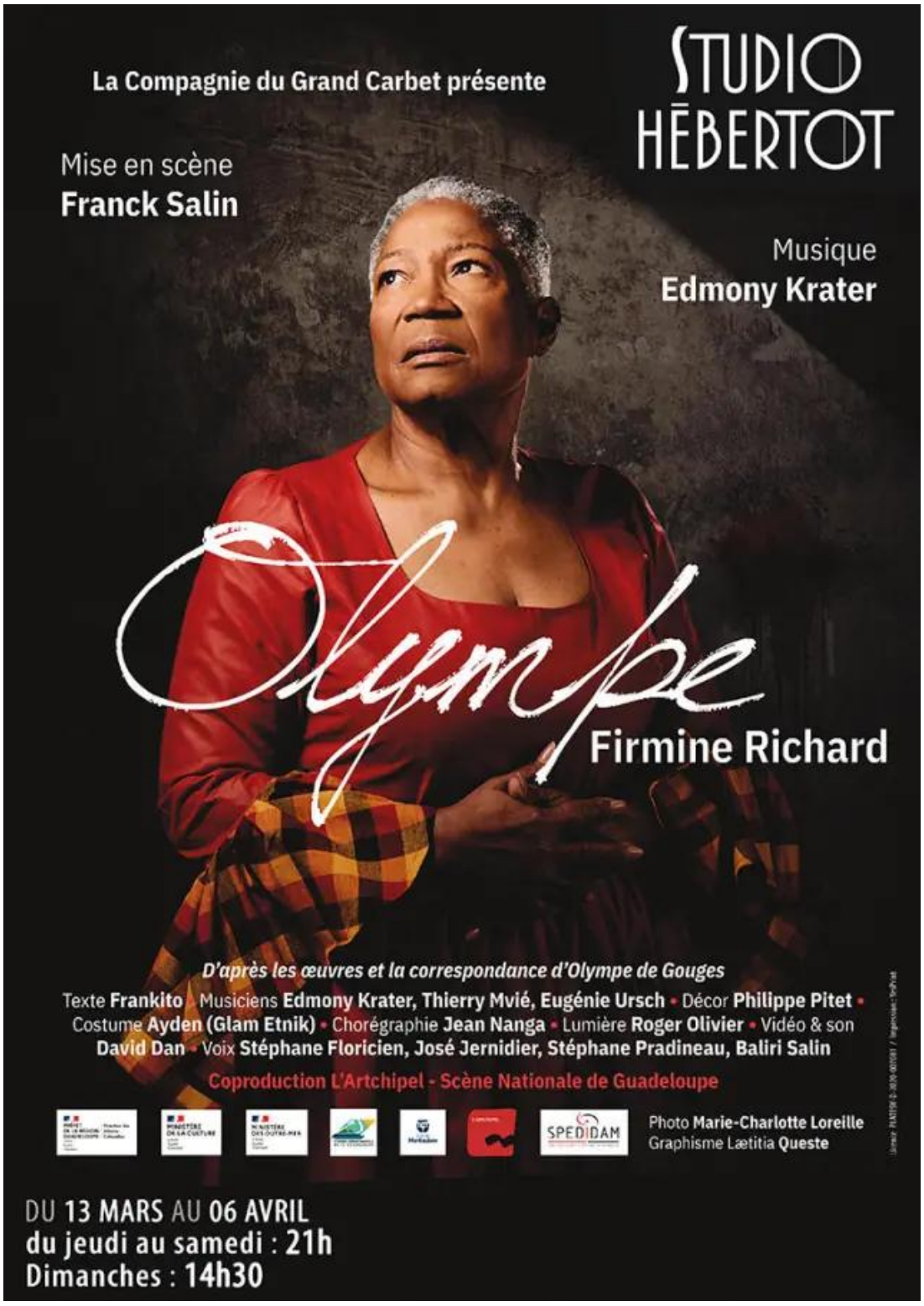
Les scélérats sont parvenus à détruire mon ouvrage ; mais il passera à la postérité ; la patrie jettera des fleurs sur ma tombe, et ses adversaires, devenus les miens, seront éternellement l'exécration du genre humain. J'ignore si la faction de la cour a profité de mon projet bénévole de réunir tous les partis ; mais ce que je sais bien, ce que je connois bien, ce sont mes principes incorruptibles. Et vous, vils agens d'une faction perverse, âpres et mercenaires folliculaires, *Delaure*, *Gorsas*, etc. lisez sur tous les coins de Paris vos attentats contre les bons citoyens ; lisez le procès-verbal de l'assemblée nationale du 4 juillet ; voyez-y le terrible M. Merlin arrêter la lecture de ce pacte ; voyez-le en demander le renvoi au comité des pétitions.

Si cette foible production a intéressé M. Lamourette, si enfin il n'a pu en déguiser ni le sens, ni les phrases, ni le but, faut-il m'en faire un crime ? Quand vous savez convenir une fois qu'on peut présenter un bon ouvrage sous des formes respectables, qu'avez-vous donc à m'inputer ? que je me soye vendue, comme vous, à une faction, vous ne m'en croyez pas capable, moi qui poursuit comme je poursuivrai actuellement le vôtre ; moi qui ne connoît d'autre ambition, d'autre gloire que celle de défendre mon pays. Perfides, pouvez-vous vous dissimuler que j'y ai sacrifié les trois quarts de ma fortune ? Faut-il donc tout vous dire enfin, et voulez-vous connoître quels sont les derniers ressorts de ma liste civile ? Allez au Mont-de-Piété ; ouvrez-y les registres ; voyez-y inscrits mes bijoux, mes couverts, mes vêtemens même, pour subvenir aux dépenses de mes productions patriotiques ; et après cette parfaite connoissance de mon ardent civisme, conservez, sans vous en repentir si vous le pouvez, la sécurité du crime combiné. J'en ai dit assez ici ; sous peu j'en dirai d'avantage. Je prépare une instruction fidelle, et utile au public ; c'est alors que la plume vous tombera des mains, ou du moins l'indignation générale forcera, vous et vos adhérans, à vous rétracter. La cour me connoît bien, et doit applaudir à votre diatribe ; mais si je la jugeois d'après votre calomnie, répandue gratuitement à mon égard, apprenez que je croirois cette cour coupable innocente de tout ce dont vous l'accusez, mais elle ne peut ni m'en imposer ni me séduire. Cependant, si Louis XVI m'a trompé le jour de la réconciliation, il en a trompé bien d'autres ; et j'aime à croire qu'il étoit de bonne foi, quelle que soit ma défiance sur son compte.

P. S. Citoyens qui me lisez, je mérite votre indulgence ci, dans le désespoir où j'ai composé cette affiche, un orgueil peu réfléchi a fait disparoître cette modestie qui caractérise toutes mes productions ; soyez certains qu'il n'a pris naissance que dans le sein de la calomnie, et de l'injustice dont de méchans folliculaires m'accablent depuis quelques jours. En montant à ma place, j'ai dû les faire descendre à la leur. François généreux, vous approuverez à ce noble orgueil qui me justifie, et qui pulvérise mes lâches et vils calomniateurs.

Fonte: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris no X, 2021.

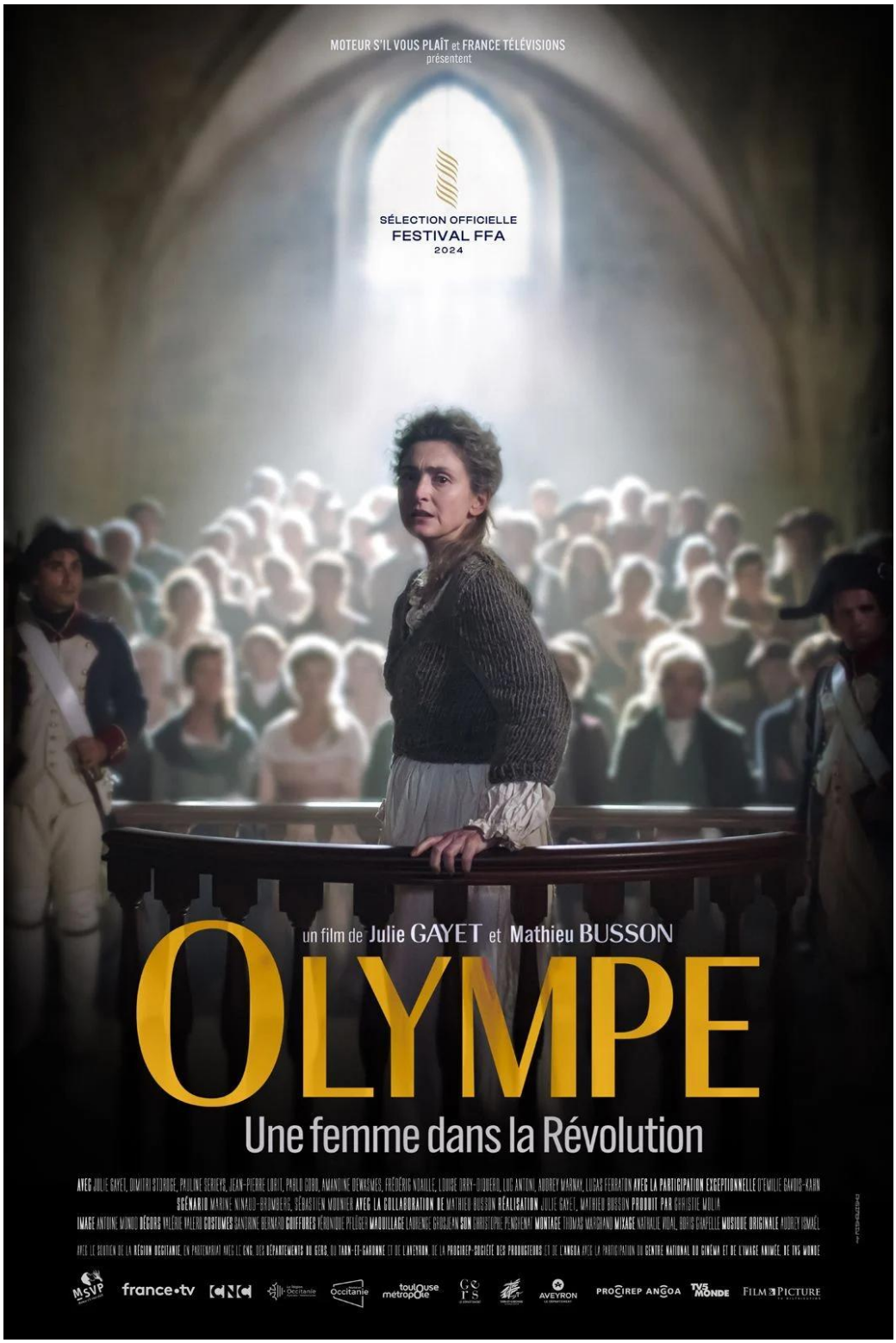
Figura 33 – Teatro: *Olympe*, monólogo de Firmine Richard.[10]



Fonte: Franceinfo, 2025.

[10] *Firmine Richard dans la peau d'Olympe de Gouges au théâtre : "Comme elle, il faut oser, quel que soit son âge"* (Gbadamassi, 2025).

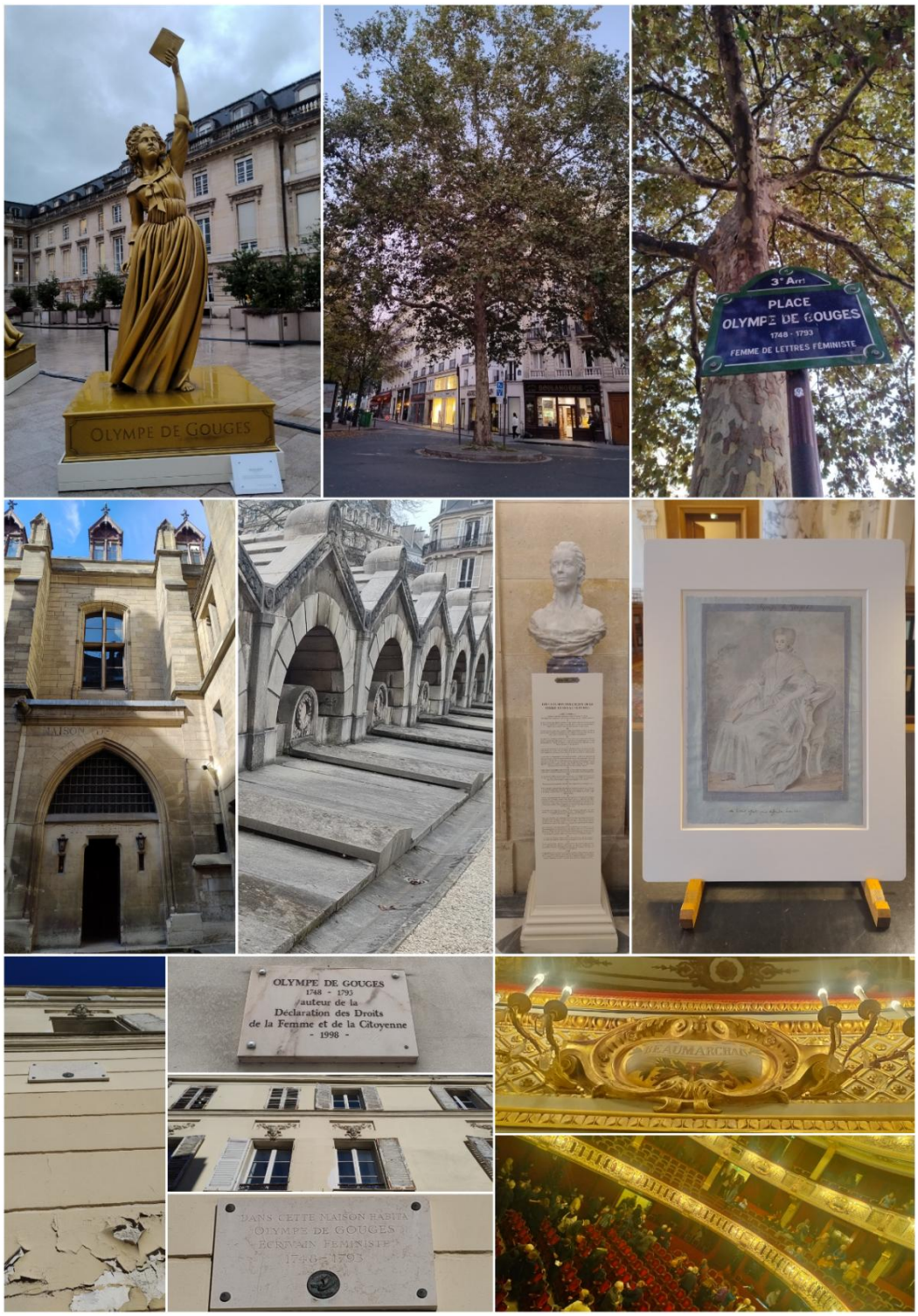
Figura 34 – Cinema: *Olympe, une femme dans la Révolution*, de Julie Gayet.[11]



Fonte: IMDb, 2025.

[11] (Gayet; Busson, 2025).

Figura 35 – Montagem: Pesquisa de campo em Paris.



Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

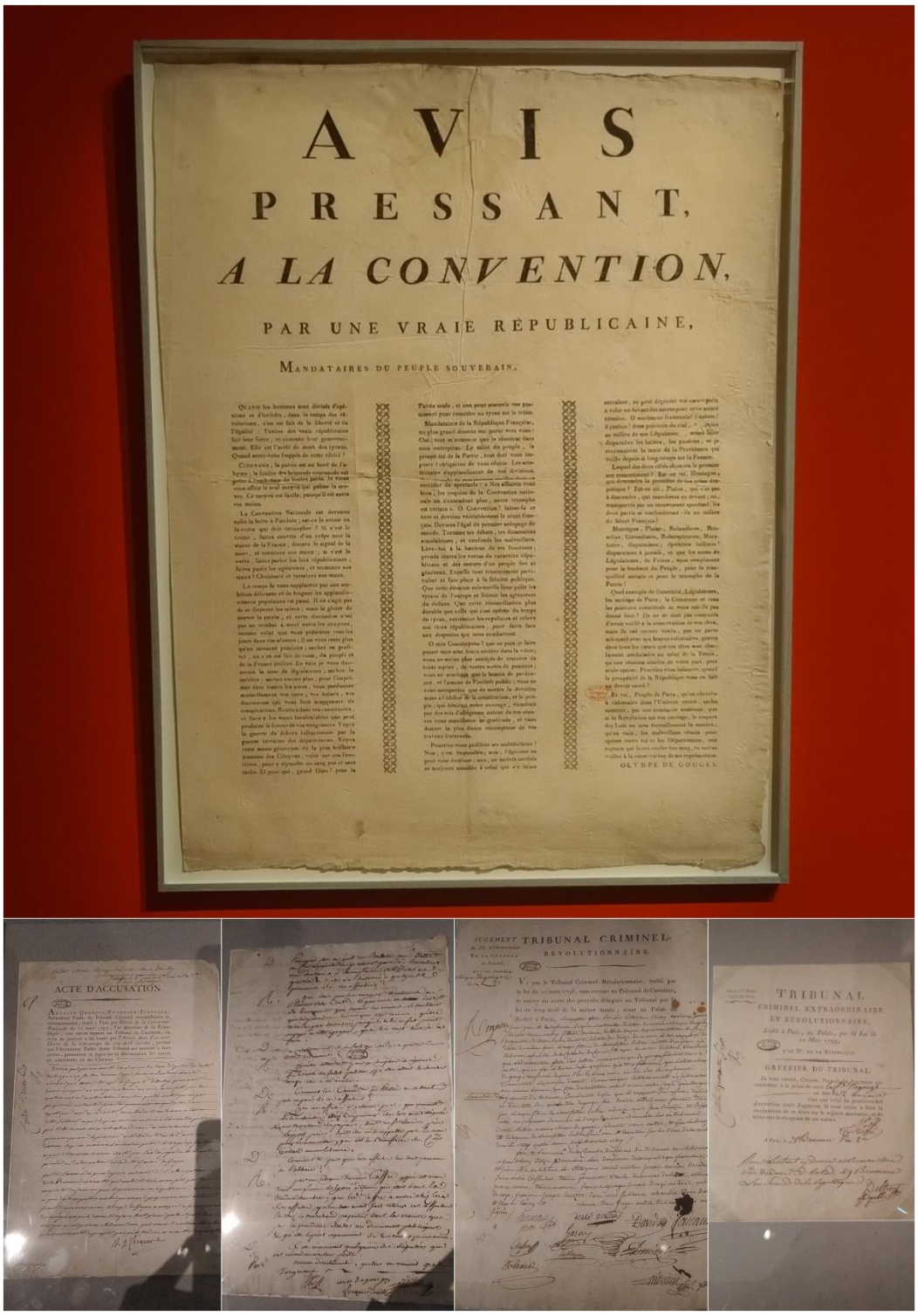
Exposição *Dix femmes en or*; *Place Olympe de Gouges*; *Conciergerie*; *Chapelle Expiatoire*; *Assemblée Nationale de France*; *Département des Arts Graphiques du Louvre*; Placas das casas de Olympe de Gouges na *Rue du Buis* e *Rue Servandoni*; e Théâtre de l'Odéon.

Figura 36 – Montagem: Pesquisa de arquivos na BnF.

Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Arquivos encontrados na *Bibliothèque de l'Arsenal* e na *Bibliothèque Richelieu* da *Bibliothèque Nationale de France*.

Figura 37 – Montagem: Pesquisa de arquivos no Musée Carnavalet.



Fonte: Brisa Rodrigues, 2025.

Exposição *Paris 1793–1794: Une année révolutionnaire* (de 16 de outubro de 2024 a 16 de fevereiro de 2025) no Musée Carnavalet. Na imagem, vê-se o cartaz *Aviso urgente à Convenção, por uma verdadeira republicana*; e arquivos do julgamento de Olympe de Gouges no Tribunal Revolucionário.