

# Verdade, historicidade e temporalidade no *Theatrum Mundi*

Jorge Croce Rivera  
*Universidade de Evora*

O encontro de diferentes perspectivas – de estudos literários e teatrais, da arquitectura e da filosofia, do direito e da economia – sobre as linguagens do teatro barroco desenvolve-se em torno de uma indagação eventualmente informada, mas tacitamente aceite: em que sentido as linguagens do teatro barroco nos importam? Ora, em tal cruzamento de olhares há uma interrogação prévia que sustém essa questionação e surge como que contida naquelas perspectivas, interrogação que, se a perseguirmos, parece fazer suspender o entendimento da historicidade epocal, a definição de um espaço temporal diferenciado do actual por uma descontinuidade histórica, tomada por sedimentada e óbvia. Estabelecido com inquestionável evidência, como enquadramento cognitivo que permite a historicização instrumental das ideias e a exposição intelectual, a referenciação epocal revela operar uma espacialização do temporal, transposição que dificulta a apreensão do que veridicamente aconteceu e do que se constitui decisivo no que agora comumente nos preocupa.

Ao atentarmos àquela interrogação e ao enfrentarmos a dificuldade que ela comporta, a nossa indagação comum revelará conter e depender de um duplo questionar, que se pode formular do seguinte modo: o que constitui uma época e em que sentido a compreensão daquela que estamos a viver requer aquela outra cujo teatro questionamos, a época que dizemos “barroca”?

Uma afectação da inteligibilidade e da sensibilidade aparece suposta na distância histórica: o que sucedeu no passado interessa-nos ainda, o que emergiu então importa hoje na sua mesma verdade. Tal implicação entre uma época pretérita e a contemporaneidade é necessariamente reversiva, o que hoje nos surge velado na sua mesma evidência ou irrelevância, pode ser reconhecido através de um pretérito acontecer, e é este trânsito epocal que nos permite reconhecer o que caracteriza decisivamente o tempo em que somos contemporâneos.

Mas perdida a ingenuidade primeira, é a noção de histórico que se mostra problemática<sup>1</sup>: a própria submissão do acontecer temporal a um registro objectivo, a uma calendarização não é já uma epocalização? Como explicar o trânsito do estritamente temporal para o histórico? A interrogação que estas questões aportam transforma a questão do seu âmbito referencial para a questão da verdade, como a verdade se apresentou e representou, se diferenciou numa certa época.

Não podendo desenvolver plenamente a análise da noção de “época”, nem do seu uso epistemológico, importa reconhecer que ela, bem como as noções de “idades” ou de “períodos” que lhe são correlatas, dependem na sua definição e caracterização de critérios que são *exteriores* ao tempo que foi efectivamente experienciado e nomeado. Tal é certamente o caso do Barroco, só tardamente reconhecido na sua especificidade estética (Wölflin), mas também passível de ser tomado como característica recorrente e universalizável (D’Ors).

O acontecer histórico que época circunscreve centra-se nas vivências humanas, individuais e colectivas, mas alarga-se à totalidade do real, envolvendo todos os registos ontológicos, dos seres naturais aos imaginários, das técnicas às ideias e símbolos, da vida quotidiana aos lances catastróficos.<sup>2</sup> Ante tais decisões, a diversidade de posições e de percursos é essencial à caracterização de uma época, mas a confluência do múltiplo no unívoco acontecer é equívoca, porque indivíduos, grupos ou entidades que não protagonizam os processos de decisão, se eximem ou lhes são indiferentes, recolhem apesar disso as suas consequências, sem se envolverem nas decisões que constituem o nóculo de cada época: a

---

<sup>1</sup> Fomos atentos à perspectiva desenvolvida por Maurice Certeau em *L’écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1977, sobretudo no capítulo “L’inversion du pensable – l’histoire religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle”, e também, numa orientação analítica, à de Gordon Graham, *The Shape of the Past*, Oxford-New York, OUP, 1997, “Giving the Past a Shape”. Para a importância do Barroco, para a contemporaneidade, veja-se Stephen Toulmin, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, New York, The Free Press, 1990; Jack Goldstone, *Revolution and Rebellion in the Early Modern World*, Berkeley, University of California Press, 1991, e Steven Shapin, *The scientific revolution* Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996.

<sup>2</sup> Para a discussão de época, veja-se a recolha dos contributos sintetizadores de Krzysztof Pomian para a *Enciclopedia Einaudi* (Milano, 1975 e ss.) em *L’ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, e a perspectiva de Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979 [Futures Past: on the semantics of historical time (trad. Keith Tribe), New York, Columbia University Press, 2004]. Para um aprofundamento filosófico da questão, interessaram-nos as obras de Martin Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes (1938).” in *Holzwege*, Frankfurt, V. Klostermann, 2003, de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 e de Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier, 1960.

sua resistência ou obviação é ela mesma elemento significativo ou motor nos processos de decisão.

Se, ao invés, procurarmos apreender uma época desde a sua intrinsecidade, ela deixa-se caracterizar de um modo muito genérico pela concomitância de processos relativos a decisões, processos que têm pleno sentido para os que nele se envolvem, isto é, que reconhecem a realidade que deles emerge como verdadeira ou válida, tomam a sua decorrência como evidente e neles originam as suas expectativas, decisões que resolvem as tensões inerentes à decorrência temporal dos processos. Um época assim amplamente considerada constitui-se, não como um conjunto de acontecimentos, ainda que complexo, mas como um modo de acontecer pelo qual a verdade se apresenta e representa, não como um conjunto de eventos diacrônica e sincronicamente próximos, mas como acontecer distendido, no qual a verdade de implica na diversidade de processos temporais que estruturam a vivência humana, as linguagens e os valores, nas disposições, tensões e crises dos sujeitos.

Tal consideração significa que a verdade não se esgota na adequação ou conformação da linguagem ou do pensamento à realidade, nem na coerência discursiva ou no consenso intersubjectivo, mas gera e potencia os modos do *comum*, seja o reconhecimento de valores, seja o encontro tensivo, agonístico ou amoroso, entre os homens, demónios, anjos, Deus. Em particular, não atribuímos à dogmática teológica, ao pensamento filosófico, nem ao saber científico o domínio sobre o acontecer da verdade, ainda que, como assinalaremos, a sua explicitação teológica, filosófica e científica sejam da maior relevância. Assim privilegiando a verdade, e não os modos de ser ou de poder – pessoas, obras, instituições, eventos – é na ordem da representação e da apresentação que nos situamos, mas nela atentando *aos modos do novo*<sup>3</sup>.

Colocando pois a questão da verdade na sua relação com o comum, como apreender os âmbitos da verdade, como detectar o modo de acontecer da verdade próprio de uma época? Retomando a interrogação de que partimos, como alcançar uma apreensão intrínseca de cada época, como dar conta dos modos como a verdade se torna um acontecer comum? Não podendo expor plenamente o desenvolvimento teórico que sustenta a nossa perspectiva, fomos conduzidos a reconhecer, a par da impossibilidade de uma determinação unívoca do acontecer distendido que caracterizaria uma época, a possibilidade de reconhecer instâncias extáticas da verdade,

---

<sup>3</sup> Na medida em a reflexão desenvolvida se cruza com a concepção heggeriana de “Seins-geshichte”, historicidade destinal do ser, veja-se Michael Allen Gillespie, *Hegel, Heidegger, and the ground of history*, Chicago, University of Chicago Press, 1984 e Jeffrey Andrew Barash, *Martin Heidegger and the problem of historical meaning*, New York, Fordham University Press, 2003.

isto é, modulações da apresentação e da representação da verdade em cada época.

Podemos enunciar brevemente tais instâncias, ainda que a sua formulação seja mais sugestão que propriamente caracterização: a primeira indica a exigência como a verdade se apresenta em cada época de um modo novo, mas indeterminado; tal modo, que posteriormente se revelará como prevalecente e hegemônico é, por um lado, decisivo do acontecer da verdade, mas, por outro, a sua tematização teórica revela-se árdua e limite, obrigando a levar ao extremo as possibilidades pensantes disponíveis. Esta instância é desse modo evasiva, mas regente, concebível diaporematicamente, mas sobretudo vivida e actuante nos múltiplos processos de decisão que cada época integra.

A segunda revela-se nos modos – nos discursivos e nas acções – de correspondência a essa nova exigência indeterminada; presente por isso nos recursos e processos retóricos, mas também nas intencionalidades dos sujeitos.

A terceira indica o novo modo como as significações supostas são tomadas, isto é, o modo pelo qual as significações provenientes de épocas anteriores, assumidas como crenças ou posições ideológicas, não são apenas repetidas, mas se apresentam com novas significações e em processos de decisão novos.

A quarta, que fecha o círculo em que as instâncias se distinguem e se implicam, estabelece o modo como a adveniência da verdade se apresenta, isto é, como se mostram as expectativas que a nova exigência de verdade suscita<sup>4</sup>.

Creemos que tais instâncias são meta-históricas e dizemo-las extáticas para reforçar o sentido simultaneamente dinâmico e estável dessa instauração. Elas não se confundem, no entanto, com outro registro histórico da verdade, a *caracterização essencial* da verdade, aqueles modos que historicamente a filosofia pode reconhecer e tematizar: o sentido antigo de “Alétheia”, como des-ocultação; a concepção medieval de *adaequatio rei et intellectum*; a noção moderna de verdade como veracidade operatória; e a postulação contemporânea da verdade como validade funcional.

Mas como se relacionam as instâncias extáticas com estes modos de verdade que o pensamento filosófico pode tematizar? As instâncias extáticas estruturam a temporalidade comum da vivência no transcurso histórico, mas em cada configuração epocal estabelecem-se relações singulares entre estas instâncias e os modos de caracterização essencial da verdade. Ora, e esta é igualmente uma tese que aqui deixamos apenas enunciada,

---

<sup>4</sup> Koselleck, op.cit, trad. ing., especialmente os capítulos «*Neuzeit: Remarks on the Semantics of Modern Concepts of Movement*» e «*Space of Experience*» and «*Horizon of expectation*»: Two historical Categories”.

cremos que estas caracterizações essenciais são *sempre* presentes em cada época e que a sua sucessão histórica indicia o momento em que cada uma dessas caracterizações se tornou hegemónica, enquanto as outras caracterizações eram potenciadas pelas outras instâncias três instâncias que dizemos extáticas.

Postas estas considerações, que aparentemente se foram distanciando da indagação comum que nos aproxima neste colóquio, talvez se torne mais clara a importância filosófica da teatralidade para a apreensão do acontecer comum da verdade. Ao referirmos a teatralidade, deixamos sugerido que, se o teatro realiza e ilustra a relação das instâncias extáticas no acontecer da verdade, a teatralidade não se restringe de facto à tradição dramática: tendo antecedentes no jogo ritual e nas práticas sacrificiais, persiste através das transformações tecnológicas, podendo-se detectar no cinema ou nos espectáculos televisivos.

Não podendo aqui explorar a relação antiga entre o teórico e a teatralidade [Blumenberg], a reflexão mais imediata sobre a experiência teatral permite reconhecer aquela exigência de verdade que dissemos hegemónica e a sua repercussão geral: iniciado o espectáculo, há uma necessária concatenação de acontecimentos, quaisquer elementos que se apresentam ganham sentido por referência a esse modo de acontecer. Confrontando-os com essa exigência, o palco reúne um conjunto de sujeitos que o acontecer distendido diferencia funcionalmente: de modo mais óbvio, o autor e os actores, as personagens e o público, mas também outros sujeitos, velados mas decisivos para a apresentação do espectáculo, os técnicos e os financiadores, e aqueles actuantes na posterioridade do acontecimento, os críticos e o “público em geral”, isto é, ultimamente a sociedade no seu conjunto, receptáculo da repercussão directa ou crítica da representação.

O teatro, jogando com a relação do palco e da assistência, dos bastidores e dos cenários, mas também com a disposição das falas e das cenas, ilustra igualmente a instância que dissemos segunda, pela qual os discursos e as acções estabelecem a temporalidade da verdade. Pela transformação em palco do discurso em acção e da acção em momento narrativo, o acontecer teatral permite a directa apresentação da temporalidade da palavra, do jogo da veracidade e da mentira, do acerto judicativo e do erróneo, do dizer rigoroso e do equívoco, e também a da acção, da transparência e das simulações, da hesitação e da precipitação. Conjugando apresentação e representação, o acontecer teatral permite simultaneamente a apreensão da correlação dos mecanismos retóricos da enunciação e o contexto em que estes se estabelecem e criam.

A terceira instância reconhece-se na vinculação tácita que os actores e a trama dramática estabelecem com o público, nos modos de ser,

dizer e de agir que, sendo reconhecíveis, interpretáveis, são passíveis de identificação. Sem este tácito acordo, não seria possível a envolvimento temporal na decorrência, reconhecer e acompanhar os lances dramáticos. Ora, o acompanhamento temporal da acção dramática supõe um fundo creencial e ideológico que suporta os comportamentos e os dizeres dos personagens. O acontecer teatral não é apenas reiteração ou repetição dessas crenças, mas apresentação sempre diferente, mesmo que relativa às capacidades técnicas de representação e reprodução, sempre diferenciada das possibilidades de verdade nele contidas, estabelecendo novas relações entre os processos e as decisões que os resolvem.

Finalmente, ao criar uma situação e um acontecimento, o acontecer teatral realiza, isto é, torna sensivelmente representável, as expectativas postas pelas outras instâncias extáticas: expectativas da narrativa posta em palco, das personagens e das situações geradas pelo acontecer, expectativas performáticas (da qualidade técnica da representação e da produção), expectativas do público, dos críticos e dos financiadores; expectativas de confirmação inerentes aos supostos creenciais e ideológicos, não apenas as veiculadas mesmo que tacitamente pelos sujeitos envolvidos, mas também, mesmo que de modo efêmero e ficcional, as daquela exigência de verdade indeterminada e das ideias e projectos que ela suscita.

Enfrentamos neste momento da nossa reflexão uma dificuldade, inesperada mas consequente, no nosso propósito interrogativo: ao suspendermos a caracterização histórica das épocas, indetermina-se, tanto a caracterização mesma do Barroco e as complexas relações com a emergência dos “Tempos Modernos” e o que se denomina académica ou culturalmente como “Earl Modern” ou “Âge Classique”, quanto a sua delimitação do Renascimento, do Maneirismo e do Iluminismo. Todavia, ao propormo-nos uma apreensão intrínseca da época, valorizando o teatro como expressão do modo de acontecer da verdade, encontramos na figura do *theatrum mundi* a possibilidade de determinação intrínseca da época barroca, isto, é, de um momento histórico em que o teatro assumiu social, política e intelectualmente uma pertinência e significação sem precedentes em épocas pretéritas, nem correspondente valor em épocas posteriores.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ainda que prosseguindo perspectiva e interesses diversos, o nosso estudo é particularmente devedor dos escritos de *Jean Pierre Cavaille*, em particular de *Descartes, la fable du monde*, Vrin-EHESS, 1992; *Dis/simulations. Religion, morale et politique au XVIIIe siècle*. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Paris, Editions Champion, 2002; *Theatrum mundi, notes sur la théâtralité du monde baroque*, E.U.I Working paper n° 87/138, Florence, 1987; «Les trois grâces du comédien: théâtre, politique et théologie dans le Vêritable Saint Genest de Rotrou», *The French Review*, vol. 61, avril 1988; «Mundus est fabula, variation cartésienne sur un thème baroque», in *L'art du possible*, sous la direction d'Athanasios Moulakis, IUE, Flo-

Do ponto de vista da histórica das ideias, é possível detectar a transformação decisiva do *topos* literário da analogia da totalidade do real ao teatro, enquanto edifício e peça dramática<sup>6</sup>, no qual todos os seres desempenham um papel: se se encontra em Platão, nos Estóicos e em Horácio, somente no *Policrates* de João de Salisbúria a sua extensão à totalidade da criação vai a par de uma nova exigência intencional, pois tal percepção já não se reconduz ao olhar dos deuses ou do demiurgo, mas oferece-se e é acessível apenas aos olhos dos virtuosos. A partir de então, e mais frequentemente desde o Renascimento, a figura de *theatrum mundi* articula-se com outras figuras que procuram caracterizar o totalidade o real experienciável pelos homens e os comportamentos que aí prosseguem: mundo surge assim como livro, feira, labirinto, fábula. *Theatrum mundi*, não apenas ilustra a ideia de que no teatro se mostra o mundo, mas promove a visão de que a totalidade do real se mostra teatral, com os seus bastidores e palcos, autores e actores, protagonistas e públicos, autores e actores, trama e desempenhos, estratégias e destinos, simulações e acasos.

O Barroco mostra-se assim aquela época em que teatralidade afecta todas as expressões sensíveis, seja as noções estéticas, os usos retóricos, as práticas litúrgicas<sup>7</sup>, as concepções e metodologias científicas, as actividades económicas ou o exercício do poder político, época em que a noção de *theatrum mundi* excede a sua função metafórica para se constituir como uma caracterização ontológica, envolvendo todos os seres, os homens, as ideias, as paixões, os seres naturais, angélicos e divinos, e, em particular, implicando-se em todos os registos da subjectividade humana.

Três peças podemos aqui indicar como ilustrando os modos como a noção de *theatrum mundi* permite esclarecer as relações e implicações entre as instâncias extáticas e os modos essenciais da verdade.

Em *El Grande Teatro del Mondo*, Caldéron coloca o espectador a assistir a uma cena situada no Céu, fazendo passar ante Deus, apresentado como o “Auctor” da peça, diferentes tipos humanos, que entram em palco por uma porta correspondente ao nascimento e saem por uma outra correspondente à morte. O público assiste à apresentação das personagens, dos

---

rence, 1988 e «Un théâtre de la science et de la mort à l'époque baroque: l'amphithéâtre d'anatomie de Leiden», *E.U.I Working paper* n° 90/2, Florence, 1990.

<sup>6</sup> O caso do Globe Theater em Londres, onde se representou inúmeras peças de Shakespeare. Para uma informação iconográfica consulte-se: Harriett Bloker Hawkins, “All the World's a Stage». Some Illustrations of the *Theatrum Mundi*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 17, (Spring, 1966), p. 174-178.

<sup>7</sup> Conhecem-se diversos exemplos de utilização de elaborada maquinaria teatral nas celebrações litúrgicas no período barroco, cf Jean-Pierre Cavaillé, *Theatrum mundi*, op. cit.

seus comportamentos virtuosos ou viciosos, e em seguida à exposição da decisão divina que os salva ou condena.<sup>8</sup>

Que distingue tal disposição dos autos medievais que encenavam vida de santos e de mártires? Ao colocar o espectador na posição do virtuoso salisburiano, Calderón opera uma transformação do acontecer teatral, possibilitando que o olhar contemplativo do espectador acompanhe e ultimamente coincida com o discernimento perspicaz do “Auctor”, que analisa e pondera cada um dos actos das diferentes tipos humanos antes de decidir do seu destino. Tal operacionalização analítica do entendimento humano é análoga da fundamentação metafísica do método segundo Descartes e a coincidência do olhar humano ao divino à liberdade de auto fundamentação posta pelo *cogito me cogitare*.<sup>9</sup>

Se interpretamos bem, ambos os casos ilustram a elevação do modo operatório de verdade à instância extática que dissemos primeira. O esforço meditativo do intento de Descartes, desde as *Regulae ad directionem ingenii* até às *Meditationes Prima Philosophiae*, significa o esforço de conceber filosoficamente a verdade presente no primeiro momento dos “Tempos Modernos”, na época do Barroco. A proximidade a Calderón é também inversa, pois tanto no *Traité du Monde*, em que expõe a sua concepção mecanicista do universo “extenso”, Descartes fala das ideias como “les petits tableaux en moi”<sup>10</sup>, como, num famoso retrato em que se fez representar segurando, com orgulho de autor, o seu livro *Traite du Monde*, acompanhado da legenda: “mundus est fabula”.

Uma segunda peça permite-nos apreender a implicação das instâncias que dissemos segunda e terceira. Le *Veritable Saint Gennet*, apresentada por Rotrou em 1645, significa, por outro lado, um desdobramento da figura do *theatrum mundi* através do processo do teatro dentro do teatro, presente também, por exemplo em *Hamlet*. O espectador assiste à preparação e desenvolvimento de uma peça que uma troupe irá apresentar perante o Imperador Dioleciano, sua filha Valéria e o co-imperador Maximino, na cerimónia do casamento destes dois últimos. Tendo a filha do Imperador escolhido como tema de representação um episódio recente envolvendo o seu noivo – a condenação e morte no circo do cristão Gennet que se recusou a abjurar da sua fé – Adriano, o actor que deveria encarnar o mártir começa, desde os preparativos, e por acção da graça divina, a identificar-se com a personagem representada, de tal modo que o desenvolvimento do

<sup>8</sup> Sobre Calderón, veja-se Emílio Orozco Diaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969 e Jean-Pierre Cavaillé, *Theatrum mundi*, op. cit.

<sup>9</sup> Veja-se Heidegger, *Die Frage nach dem Ding*, Max Niemeyer Verlage, Tubingen, 1987,

<sup>10</sup> Descartes, *Dioptrique*, discours quatrième. In Descartes, *Oeuvres Philosophiques*, vol.1, éd. F. Alquié, Classiques Garnier, Paris, 1988.

jogo teatral, ele ir-se-á plenamente converter ao cristianismo, assumindo ao mesmo tempo o fim trágico do mártir que evoca, pois o Imperador o condenará a também a ele.<sup>11</sup>

Peça ambígua, que aqui muito simplificamos, drama religioso e tragédia profana, ela aparece na continuidade das peças piedosas que representam em palco a perseguição e martírio de santos, mas evoca metaforicamente as condições contemporâneas de perseguição política e religiosa.<sup>12</sup> *Saint Gennet* não significa a persistência de uma forma medieval, antes a sua subversão, pois revela a plena imanentização do cristianismo, através das crises emocionais e ideológicas dos protagonistas, reconhecíveis e partilhadas pelo público. A terceira instância extática – a correspondência do dizer e da acção ao modo indeterminado da verdade – opera nesta peça através do aprofundamento do revelacional, num processo cujos momentos de graça e de conversão são transponíveis para a temporalidade comum dos homens. Os acasos e as circunstâncias fatais da narrativa dramática conduzem à desocultação da verdadeira identidade do protagonista: o actor reconhece-se plenamente no papel que incarna, até à assunção decisiva e trágica da coincidência do viver e do morrer, no qual fingir veridicamente e acreditar verdadeiramente já não se distinguem.

Actor que faz de actor, o herói desta peça recusa a lei das máscaras e das mentiras, das conveniências e das intrigas, que caracterizam as situações e o teatro profano; não se submetendo aos valores restritamente humanos, fazendo aparecer em palco, desde a surpresa inicial pela intervenção divina até ao fideísmo final, aspectos de uma subjectividade íntima até então irrepresentada; o seu destino trágico contrapõe a um mundo onde prevalecem a falsa estabilidade e a vaidade e a expectativa de uma nova ordem social e religiosa. Se a sua função sublinha ao mesmo tempo a fragilidade do mundo e a superioridade dos valores divinos, a revelação da “divina comédia” reforça a ideia de um mundo como teatro, de um jogo de representações. A novidade epocal que *Le Véritable Saint Gennet* permite reconhecer, já não é apenas a possibilidade de elisão entre a verdade e a ficção, mas a da representação de processos íntimos da subjectividade, neste caso, os estádios de uma conversão através de uma

<sup>11</sup> Para um enquadramento de Rotrou, veja-se Francesco Orlando, *Rotrou, dalla tragicommedia alla tragedia* Torino, Bottega d’Erasmus, 1963; Harold C. Knutson, *The ironic game; a study of Rotrou’s comic theater*, Berkeley, University of California Press, 1966; Robert J. Nelson, *Immanence and transcendence; the theater of Jean Rotrou, 1609-1650*, [Columbus] Ohio State University Press, 1969; Jacques Morel, *Jean Rotrou, dramaturge de l’ambiguïté*, Paris, A. Colin, 1968; Joseph Morello, *Jean Rotrou*, Boston, Twayne Publishers, 1980; Marc Vuillermoz, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650: Corneille, Mairet, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000.

<sup>12</sup> Anne Teulade, “La transparence et le masque. La question de l’identité dans le théâtre hagiographique français et espagnol del’âge baroque» Loxias, Loxias 5 Doctoriales I.

*mimēsis* totalmente assumida. Na intimidade, cuja verdade só lentamente se vai revelando, há uma coincidência entre pensamento e ser, garantida pela assistência divina, mas os lances da acção e as palavras são marcados decisivamente pelos equívocos, pela confusão entre o dizer verdadeiro e a dissimulação engenhosa ou pelo agudo discernimento do que se impõe como absolutamente necessário.

Tal não significa todavia uma apologia do cristianismo, mas também não uma sua rejeição; tornando desnecessários rituais litúrgicos e os textos sagrados, *Saint Gennet* revela possibilidades novas de significação da salvação e da identidade escatológica, ao mesmo tempo que a exigência extrema da verdade confronta o espectador com o jogo das sucessivas máscaras e a sua reversibilidade teatral e torna indefinida a fronteira entre o ficcional e o real. O recurso do teatro dentro do teatro assim assumido adquire, não já uma função desvelatória da intriga dramática, como em *Hamlet*, mas uma função desvelatória do modo de ser dos homens no mundo: as máscaras deixam de ser aparências menores para se tornarem ocasiões decisivas de descoberta das relações essenciais entre a intimidade e a singularidade dum destino.

Finalmente, a terceira peça, *Comedia de' due teatri*, criada e encenada por Bernini<sup>13</sup> para as festas de Carnaval de Roma em 1637, e que foi representada num teatro desmontável, permite-nos compreender a articulação entre a instância terceira e a quarta, entre a suposição e a expectativa. O interesse da peça está sobretudo no jogo especular aí desenvolvido. No fundo do palco, Bernini fez reproduzir uma imagem fiel da própria sala de espectáculos, com um público em parte composto de figurantes e em outra representado em *trompe-l'oeil*, que se assemelhava o mais possível aos verdadeiros espectadores que se encontravam na sala, em particular, aos de mais alta posição social que se sentavam nas primeiras filas. O público assistia por isso a uma dupla representação da intriga, uma voltada para a sala, outra para o fundo da cena, com dois actores a assumirem idênticos papéis, um voltado para o verdadeiro público e outro para o fundo do palco; no desenrolar da intriga, que extrema o processo mimético, os actores faziam comentários para os fundos dos palcos, num efeito cómico que fazia cruzar as duplas representações e aumentar a consciência do processo ficcional. No final da peça, num derradeiro exemplo de engenho, as paredes laterais do cenário e da sala eram retiradas, fazendo prolongar na praça a ficção especular.

---

<sup>13</sup> Para os aspectos teatrais e cenográficos de Bernini, consulte-se Corrado Ricci, *The Art of Scenography*, *The Art Bulletin*, Vol. 10, No. 3. (Mar., 1928), pp. 231-257; Irving Lavin; *Bernin et l'art de la satire sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1987; Robert T. Petersson, *Bernini and the excesses of art* Florence, M & M, Maschietto & Ditore, 2002.

Concretizando a ideia de todo o real se revelar teatral, ilustrando a natureza funcional de todos papéis sociais, políticos, religiosos e artísticos, a peça permite ilustrar o modo como a instância quarta, que instaura a expectativa no acontecer, se concretiza através do modo funcional da verdade, através da teatralização ao todos os âmbitos da vida pública e de todos os espaços: palco, praça, mundo equivalem-se e correspondem-se como situações de representação nas quais as expectativas de todos os sujeitos simultaneamente se realizam e descontroem. Ampliando a noção de *theatrum mundi*, esta extrema teatralização integra o real no ficcional, permitindo a consolidação progressiva de um espaço humano auto-referenciado, espaço de circulação das representações e dos modos de subjectividade, espaço cenográfico dos poderes enfim totalmente humanados<sup>14</sup>.

No termo deste reflexão, retomamos a indagação comum: qual o interesse destes elementos de teorese e dos exemplos, escassos decerto, que avançamos para a compreensão da época que estamos a viver? Onde se inscreve o acontecer barroco na nossa contemporaneidade? Através das diferentes modos de *realização* do *theatrum mundi*, é possível descortinar os estádios de institucionalização da “sociedade”, instância de subjectividade tomada contemporaneamente como provida de evidência inquestionável e fundamentação segura. Apreendida na sua consolidação barroca, sociedade mostra-se antes instância equívoca, que rege diferentes esferas de subjectividade – o “divino”, o público, o privado e o íntimo –, as articula e especulariza, mostrando-se geneticamente solidária da noção de “espectáculo”. Compreender-se-á, através das relações as instâncias extáticas e dos modos de verdade, a relevância social que assume contemporaneamente a cumplicidade voyeurista do espectador global, o domínio especular dos simulacros e da encenação, o uso performático da linguagem e a necessidade intrínseca da exposição da intimidade.

---

<sup>14</sup> Para a análise da persistência e relevância da noção de *theatrum mundi* para a literatura europeia, veja-se Gerhart Hoffmister, “Goethe’s Faust and The *Theatrum Mundi*-Tradition in European Romanticism”, *Journal of European Studies*, 1983, 13, 42.

