

# O teatro do mundo: a esfera pública como palco da política no Portugal Moderno

DANIEL SARAIVA\*

«El Principal intento deste tratado es representar en el teatro del mundo, la potestad legitima de un Principe justo»<sup>1</sup>. Assim se inicia a dedicatória da *Ley Regia de Portugal*, obra publicada na cidade de Madri em 1627 por João Salgado de Araújo, religioso lusitano que se destacaria na década de 1640 como um dos prolíficos publicistas da Guerra da Restauração<sup>2</sup>.

Nas curtas linhas que se seguem, desenvolveremos uma breve reflexão acerca do profundo significado histórico que essa afirmação encerra. Ora, nos idos do século XVII, descrever o mundo como um grande teatro estava longe de ser uma novidade. Desde o fim da Idade Média, referências desse gênero — já presentes nos autores da Antiguidade — se vinham multiplicando em profusão e, com cada vez mais frequência, os

---

\* Agradecemos ao CNPq a bolsa de Pós-Doutorando Júnior (processo n.º 150099/2020-7) cujos recursos nos permitiram realizar este trabalho.

1 João Salgado de Araújo, *Ley Regia de Portugal*, Madri, Juan Delgado, 1627 (dedicatória, s. p.)

2 Para uma primeira aproximação a este personagem, *vide*: Jean-Frédéric Schaub, *Le Portugal au temps du comte-duc d'Oliveres (1621-1640): Le conflit de juridictions comme exercice de la politique*, Madri, Casa de Velázquez, 2001, pp. 89-105. – Jon Arrieta, «João Salgado de Araújo: um 'caballero biscaíno' que escreveu a outro do Reino de Navarra (1643)», in Pedro Cardim; José María Iñurritegui; David Martín Marcos (orgs.), *Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia*. Lisboa, Cham, 2015, pp. 65-90. – Diogo Ramada Curto, «A Restauração de 1640: nomes e pessoas», *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 2003, p. 331.

modernos lançavam mão das metáforas do palco, da representação, do drama e das máscaras para conceber sua condição existencial e social<sup>3</sup>. Dos clássicos humanistas<sup>4</sup> aos tratados de alquimia e astrologia<sup>5</sup>, dos primeiros atlas que ensaiavam uma visão integrada do globo<sup>6</sup> aos grandes títulos da dramaturgia da época<sup>7</sup>, as produções culturais da modernidade nos reenviam insistentemente à mesma imagem.

Não nos acreditemos, contudo, diante da repetição anódina de uma tópica literária atemporal. Em verdade, tal forma de simbolização da experiência humana se prestava às mais diversas apropriações metafísicas, religiosas, políticas e morais, de modo que as sucessivas variações semânticas dessa mesma figura de estilo constituem, por si só, uma história que interessa estudar. Ao que nos parece, o sentido global deste processo

---

3 Sobre o teatro na Era Moderna, *vide*: Alain Viala, «L'âge d'or du théâtre», in *L'Âge classique et les Lumières: Une histoire brève de la littérature française*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015, pp. 147-191. – Jonathan Thacker, *A Companion to the Golden Age Theatre*, Londres, Tamesis Books, 2007. – Merveena McKendrick, *Theater in Spain 1490-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. – José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

4 Limitamo-nos a citar o *Discurso* de Pico della Mirandola e o *Elogio da Loucura* de Erasmo, de que usaremos, neste trabalho, as seguintes edições: Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre a dignidade do homem*, Lisboa, Edições 70, 2011; Erasmo de Rotterdam, *Elogio da Loucura*, trad. Elaine C. Sartorelli, São Paulo, Hedra, 2013.

5 Peter Marshall, *The Theatre of the World: Alchemy, Astrology and Magic in Renaissance Prague*, Londres, Harvill Secker, 2006.

6 Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antuérpia, Gillis Coppens van Diest, 1570.

7 Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. Edición de Enrique Rull Fernández*, Madrid, Penguin Clásicos, 2015 (por praticidade, utilizaremos a transcrição disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes2001). – Yona Dureau, «Théâtre du monde shakespearien et représentation de la représentation politique», in Dureau (ed.), *Théâtralisation des arts et des lettres de la Renaissance anglaise*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 109-123.

de transformação das expressões da cultura das sociedades modernas só se deixa apreender, todavia, quando reconstituímos devidamente a relação entre vida intelectual e vida civil<sup>8</sup>, escapando ao artificialismo das interpretações que tendem a reduzir a existência a simples fenômenos de linguagem.

O presente trabalho parte, nesse sentido, de um pressuposto básico que convém explicitar: a alegoria do mundo como teatro não teria a força cultural que demonstrou se não se assentasse sobre uma vivência coletiva real, a qual — se não nos enganamos — corresponde originalmente àquilo que Peter Blickle intitulou «comunalismo», fórmula utilizada pelo autor para designar o princípio organizador da experiência comunal que se generalizou na Europa desde, pelo menos, os séculos finais da Idade Média<sup>9</sup>.

Carol Symes capturou bem a natureza do problema ao empregar a expressão «*Common Stage*» para retratar, a um só tempo, o teatro e a vida pública da comuna de Arras nos séculos XII e XIII<sup>10</sup>. *Theatron*, lembra a autora, significa «lugar para ver», ao passo que *Drama* quer dizer «ação» — no caso em questão, ação coletiva no espaço público comunal. Em outras palavras: a aguda percepção de que o drama das existências pessoais se perfazia no palco de uma comunidade de pendor autárquico que observava e julgava o comportamento de todos com atenção e rigor, qual um público de ávidos espectadores, era justamente o que concedia às metáforas do mundo como teatro o seu substrato social profundo. Daí nasce aquilo que

---

8 Eugenio Garin, *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*, São Paulo, UNESP, 1996.

9 Peter Blickle, *From the Communal Reformation to the Revolution of the Common Man*, (cap. 1. «Communalism as an organization principle between Medieval and Modern Times», pp. 1-15), Boston/Leiden, Brill, 1998.

10 Carol Symes, *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2007.

Symes classificou como uma «cultura da performance»<sup>11</sup>, que ultrapassa os limites da arte cênica para contaminar a totalidade das relações sociais: a concepção da vida como um palco decorre, por conseguinte, da consciência de que, naquele tempo, viver em comunidade implicava uma espécie de encenação permanente pela qual os atos e falas de cada um, a fim de produzir os efeitos sociais esperados, deviam ser executados perante um público de testemunhas de cujo juízo dependia este bem de inestimável valor que todos perseguiram com verdadeira obsessão: a reputação<sup>12</sup>. Difamar-se, ao contrário, significava atrair para si a reprovação comunitária, anunciada solenemente por uma série de ritos e sinais que se espalhavam pelo espaço público manifestando o julgamento da coletividade, cuja sentença derradeira — o ostracismo — decretava a morte social do condenado<sup>13</sup>.

No início do século XVI, entretanto, essa realidade se reconfigura sob o impacto de duas transformações de primeira grandeza: de um lado, a dinâmica da conversação oral, que constituía o vetor dominante da interação social das comunas medievais, vinha sendo pouco a pouco modificada pela progressiva difusão de uma nova mídia que abria caminho a possibilidades de comunicação nunca antes imaginadas, a saber, os tipos móveis de Gutenberg<sup>14</sup>; de outro lado, uma vigorosa onda senhorial varria violentamente as tradições comunais de uma Europa marcada, a um só tempo, pela escalada meteórica

---

11 *Idem*, p. 3.

12 A bibliografia sobre o tema é imensa. Pelos exíguos limites deste trabalho, remetemos o leitor a uma leitura introdutória: Thelma Fenster; Daniel L. Smail (eds.), *The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*, Londres, Cornell University Press, 2003.

13 Para se ter uma ideia da força das práticas de difamação e banimento, *vide* Gherardo Ortalli, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, Gérard Monfort, 1994.

14 Frédéric Barbier, *L'Europe de Gutenberg: Le livre et l'invention de la modernité occidentale (XIIIe-XVIe siècle)*, Paris, Belin, 2006.

da dinastia dos Habsburgo rumo ao velho sonho da monarquia universal e pela expansão da Reforma luterana, com sua intransigente defesa da obediência irrestrita que as comunidades supostamente deviam guardar face a seus assim chamados «chefes naturais». Em ambos os campos, assiste-se à derrocada das aspirações autárquicas que os movimentos comunais haviam alimentado na centúria anterior: em Castela, a revolta dos Comuneros é eficazmente desmantelada pelas forças de Carlos V<sup>15</sup>, enquanto, nas terras germânicas, a «Revolução do homem comum» — para retomar mais uma vez os termos de Blickle — é massacrada ao impulso de um furioso Lutero que conclama os senhores a executar as «hordas assassinas» dos camponeses da Suábia<sup>16</sup>. Pelas mãos dos católicos ou dos luteranos, o princípio da sujeição senhorial se afirma às expensas das liberdades comunais.

É às vésperas dessa inversão estrutural das tendências políticas do Velho Continente que o tema do mundo como teatro reaparece na obra de Erasmo de Rotterdam com um significado todo peculiar. Em seu famoso *Elogio da Loucura*, o «príncipe dos humanistas» — conselheiro de Carlos V<sup>17</sup> — elabora uma cáustica sátira da corrupção da ordem social e da flagrante distância entre os valores ideais da *Respublica Christiana*, de um lado, e a atitude concreta dos detentores dos postos superiores da hierarquia eclesiástica e civil, de outro. Se, em fins do século anterior, o otimismo filosófico de Pico della Mirandola

---

15 Joseph Perez, *Los comuneros*, Madri, La esfera da los libros, 2006. – José Antonio Maravall, *Las comunidades de Castilla*, Madri, Alianza Editorial, 1971.

16 Peter Blickle, *The Revolution of 1525: The German Peasants' War from a new perspective*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981.

17 Jean-Claude Margolin, «Érasme entre Charles-Quint et Ferdinand Ier, et le modèle érasmien du prince chrétien», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, t. 99, n.º 1. 1987, pp. 275-301.

encontrara no homem (essa criatura admirável que, pelo livre exercício da reta razão, podia regenerar a própria natureza a ponto de acercar-se dos anjos) o mais maravilhoso espetáculo do teatro universal<sup>18</sup>, o sombrio ceticismo erasmiano atacava a pretensa sabedoria dos doutos de sua época, proclamando a insanidade irremediável de todos os atores da farsa social. A aspiração comunal ao autogoverno, ao controle da vida pública pelo juízo comum, cede lugar, assim, a uma política de acomodação que consistia em ocultar a face insuportável da realidade sob máscaras enganosas, mas sem as quais a concórdia não subsistiria:

Se alguém tentar tirar as máscaras aos atores enquanto estão em cena representando uma peça, e assim mostrar aos espectadores suas caras verdadeiras e naturais, acaso esse tal não poria a perder a representação inteira? E não seria considerado digno de que todos o expulsassem a pedradas do teatro, como a um maluco? (...) Mas suprimir esses enganos é romper todo o drama. Esse próprio fingimento e essa pintura no rosto é aquilo que prende o olhar dos espectadores. E, aliás, que outra coisa é toda a vida dos mortais, senão uma espécie de representação teatral, em que cada um se apresenta coberto com sua máscara e interpreta suas falas, até que o diretor o retire do palco? (...) Tudo isso é fictício, é claro; mas não de outra forma se representa esta comédia da vida.<sup>19</sup>

A teatralização — no sentido de mascaramento, de ficionalização — da realidade se afigura, pois, imprescindível à manutenção da paz. A verdade tornara-se intolerável. Se os membros da comunidade se vissem uns aos outros pelo que eram, pondo a descoberto suas vísceras imorais, não se

---

18 Pico della Mirandola, *op. cit.*

19 *Op. cit.*, pp. 77-78.

suportariam e terminariam por condenarem-se mutuamente ao ostracismo, até que o juízo severo da comunidade terminasse por esvaziar por completo o teatro social e não restassem mais atores, nem platéia, nem farsa a encenar. Ou seja: os seres humanos, loucos que são, não podem prescindir dessa mentira indispensável que é a sociedade. Vivê-la é loucura, mas loucura ainda maior é negá-la a pretexto de descortinar uma verdade que não deixaria atrás de si pedra sobre pedra. Elogiar a insanidade que, anestesiando as dores existenciais com prazeres fúteis e desarrazoados, torna possível a convivência mútua se afigura, nesse sentido, algo mais verdadeiro que a própria verdade<sup>20</sup>. Os imperativos da moral absoluta da salvação espiritual dão lugar às conveniências da razão da Estado, da moralidade própria e autônoma da política<sup>21</sup>. A virtude muda de natureza e converte-se em representação, em falsificação, em dissimulação: «ali onde falta uma coisa, o melhor é a sua imitação»<sup>22</sup>. Entre loucos, ser prudente é acomodar-se à loucura:

Com efeito, age muito mal quem não se acomoda às circunstâncias presentes, quem não quer adaptar-se aos costumes da sociedade nem deseja sequer lembrar aquela conhecida lei dos banquetes — «ou bebe, ou vai embora». Em contrapartida, é próprio do homem prudente, uma vez que é mortal, não querer ser nem um pouco mais sábio do que aquilo que nos tocou por sorte e, em consonância com a multidão inteira dos mortais, aderir de bom grado e cometer erros em solidariedade. «Mas isso precisamente — dizem-me — é a loucura». Não serei eu

---

20 «Direi agora aquilo que ainda falta. Ou será, ó deuses imortais!, que é melhor calar? Mas por que haveria de calar, se se trata de algo mais verdadeiro que a verdade?» (*Idem*, p. 79).

21 Maurizio Viroli, *De la política a la razón de Estado. La adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

22 *Idem*, p. 157.

quem o negue, contanto que eles, por sua vez, reconheçam que nisto consiste representar a comédia da vida.<sup>23</sup>

Ou bebe ou vai embora. Se a sociedade é banquete, o homem deve tornar-se um ébrio. Se a política é teatro, é preciso ser ator e acreditar que os outros também o são. Quem quiser fazer cair as máscaras, porá tudo a perder e abrirá as portas à tragédia real. Não se trata de corrigir-se ou de corrigir os outros (e menos ainda de desembaraçar-se dos senhores como pretendia o comunalismo radical), mas de saber errar em solidariedade. Certo, «não existe nenhuma diferença entre sábios e loucos, ou, se há alguma, a condição destes últimos é preferível»<sup>24</sup>, mas nem por isso a loucura popular estava autorizada a libertar-se da loucura dos governantes.

No fim das contas, a sátira de Erasmo — *best-seller* do nascente mercado do livro da Europa moderna — não deixa de carregar certa ambiguidade, pois seu elogio da loucura acomodatória que permite esconder as vísceras imorais da sociedade não deixa de expô-las, satiricamente, no novo teatro da esfera pública que a difusão da imprensa estava constituindo. Além disso, ao equiparar o juízo dos sábios ao dos loucos, sua obra acaba por reequilibrar a balança da *doxa*, não pela celebração das virtudes da opinião popular — como aconteceria dois séculos depois —, mas pelo rebaixamento dos nobres ao rés do chão da insanidade coletiva. Ao decretar o fim da sabedoria, o humanista não fez outra coisa senão desferir um golpe terrível ao mundo aristocrático. E, ao final, a sátira não parece desprovida de certo tom de alerta, pois a pergunta implícita que perdura no ar, obviamente, é o que aconteceria se as populações se convencessem, como Erasmo, de que seus senhores eram loucos que não tinham nenhuma gota a mais

---

23 *Idem*, p. 78.

24 *Idem*, p. 111.



de sabedoria — e, por conseguinte, de credibilidade e autoridade — que qualquer outro mortal?

De facto, as décadas seguintes provariam que a força das opiniões coletivas viria a impor-se como o drama moderno por excelência. Com assustadora velocidade, o ideal erasmiano da cristandade pacificada se desfez nas sangrentas guerras de religião. Em paralelo, o senhorialismo se reorganizava sobre novas bases, em detrimento da autarquia comunal. Seja como for, as autoridades davam mostras cada vez mais claras de haver aprendido a lição: mesmo aqueles que não nutriam senão desprezo pela *doxa* popular passavam a reconhecer-lhe a importância e a incluí-la em seus cálculos políticos. E, segundo Maravall, a tomada de consciência de que dirigir esse rio das opiniões era mais útil politicamente do que tentar represar seu poderoso caudal é, precisamente, a marca distintiva da cultura barroca e, em particular, do teatro do Século de Ouro espanhol<sup>25</sup>.

A alegoria do mundo como teatro ganha, então, cores diferentes. Calderón da la Barca, em seu auto *El Gran Teatro del Mundo*, é quem realiza o quadro de modo mais paradigmático. Novamente, a vida é definida como representação, mas não se trata mais daquela farsa social eminentemente humana a que Erasmo se refere. Em seu *Elogio*, Deus aparece como o diretor que convida os atores a deixar o palco quando seu tempo acabar, mas a encenação, em si, é um feito próprio da loucura dos homens, que criam suas máscaras e podem, entretanto, arrancá-las do rosto a qualquer momento — ainda que este ato constitua uma loucura ainda maior. Em Calderón, ao contrário, Deus é o autor que não apenas põe e tira os atores de cena, mas define por inteiro os papéis que devem rigorosamente seguir enquanto durar a «farsa da la vida». A tarefa de cada um não é, pois, criticar, questionar ou alterar as funções sociais que

---

25 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Madri, Ariel, 2011, pp. 219, 453 e ss.

lhe foram atribuídas (e que, do ponto de vista da salvação, se equivalem), mas cumpri-las bem. A igualdade não pertence a este mundo. Erra, portanto, o pobre que reclama de sua sorte, porque também ele tem sua missão a cumprir envergando seus andrajos, assim como o rei, vestindo a púrpura e a coroa, tem a sua. Ao cerrarem-se as cortinas, cairão por terra os disfarces e os atores serão enfim igualados e julgados não por terem sido pobres ou reis, mas por terem sido bons pobres ou bons reis. Conferindo aos humildes trabalhadores, em seu auto, um destino melhor no além do que pôde alcançar o monarca arrogante, Calderón encoraja os plebeus a não se revoltarem contra sua condição e não invejarem os poderosos, afinal, toda vida na Terra não passa de representação<sup>26</sup> — leia-se, a representação de uma peça que se perpetua, inalterada, no tempo, já que, uma vez mortos os atores, outros hão de substituí-los no mesmo tablado, encenando novamente os mesmos papéis.

Todavia, em um sentido mais alargado, uma outra leitura, paralela, complementar, quiçá mesmo «subterrânea», nos parece

---

26 Assim se trava o diálogo entre o pobre e Deus: «EL POBRE: (...) ¿Por qué tengo de hacer yo / el pobre en esta comedia? / ¿Para mí ha de ser tragedia, / y para los otros no? / ¿Cuando este papel me dio / tu mano, no me dio en él / igual alma a la de aquel / que hace al rey? ¿Igual sentido? / ¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido tan desigual mi papel? / Si de otro barro me hicieras, / si de otra alma me adornaras, / menos vida me fiaras, / menos sentidos me dieras; / ya parece que tuvieras/ otro motivo, Señor; / pero parece rigor, / perdona decir crüel, / el ser mejor su papel / no siendo su ser mejor. / AUTOR: En la representación / igualmente satisface / el que bien al pobre hace / con afecto, alma y acción / como el que hace al rey, y son / iguales este y aquel / en acabando el papel. / Haz tú bien el tuyo y piensa / que para la recompensa / yo te igualaré con él. / No porque pena te sobre, / siendo pobre, es en mi ley / mejor papel el del rey / si hace bien el suyo el pobre; / uno y otro de mí cobre / todo el salario después / que haya merecido, pues / con cualquier papel se gana, / que toda la vida humana / representaciones es. / Y la comedia acabada/ ha de cenar a mi lado / el que haya representado, / sin haber errado en nada, / su parte más acertada; / allí igualaré a los dos». Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, *op. cit.*

possível. Em sua análise clássica sobre a cultura do Barroco, Maravall afirma que a mentalidade do tempo se caracteriza por uma sensação de mergulho inescapável no mundo dos fenômenos. E, para viver nesse teatro de aparências, a arte da dissimulação, do disfarce, da ilusão, desponta como um instrumento utilíssimo, cujo culto redundava numa espécie de inclinação à metalinguagem: «se pinta el pintar (...); se relata el relatar (...); se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia». Em suma, é a própria realidade que, teatralizada, se desmembra em diversas camadas de realidades ficcionais superpostas: «Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado»<sup>27</sup>.

Nessa perspectiva, é interessante perguntar qual seria, então, o papel do autor, do escritor, do publicista, nesse mundo que desaparece, como num jogo de ilusionismo, sob camadas e mais camadas de deslumbrantes representações. Na peça de Calderón, como vimos, Deus é o autor. Mas se toda vida social está submersa sob aparências que não se podem transcender e com as quais se deve acomodar, ou mesmo jogar, é possível imaginar que o autor da peça, projetado nesse espelhamento metalinguístico, ocupa ele próprio a posição de um deus mundano face a esta arte de criação de aparências mais reais que a realidade, assim como a louca mentira de Erasmo se afigurava mais verdadeira que a verdade. Ora, se o autor divino dá voz ao Mundo, que lhe atende ao chamado perguntando «Quién me saca de mí?», também o autor humano, pela força da palavra escrita, falada, encenada e doravante propagada aos quatro ventos pela prensas, tira um mundo virtual de dentro do mundo real e o comunica a todos — é dizer, torna-o comum — até que a virtualidade, alcançando o status de evidência, produza

---

27 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 409.

sobre as opiniões efeitos mais marcantes que a própria realidade. E não foi isso, afinal, que Deus ordenou ao Mundo no auto de Calderón, quando disse «*hoj prevenido quiero / que, alegre, liberal y lisonjero, / fabriques apariencias / que de dudas se pasen a evidencias*»<sup>28</sup>?

Com efeito, a sensação de que aparências fabricadas se impunham como evidências é confessada à larga pelos testemunhos da época, em um contexto no qual a publicidade engendrada pelas tipografias — a assim chamada «esfera pública moderna», para empregar uma expressão de grande fortuna historiográfica<sup>29</sup> — começava a assumir a função de palco social antes encarnada pelo «*common stage*» a que se referia Symes, é dizer, pela própria comunidade reunida nos espaços públicos da cidade. E as reações dos contemporâneos a esse fenômeno de «desmaterialização» do teatro do mundo, por assim dizer, não foram em geral marcadas pelo otimismo, como sugerem os clichês de uma narrativa que James Raven classificou com acerto como uma teleologia iluminista do progresso e da democracia<sup>30</sup>. Ao contrário: personagens dos mais diversos estratos

---

28 *Idem.*

29 A fórmula nos remete, de pronto, à interpretação clássica de Jürgen Habermas, *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003. Não obstante, o modelo proposto pelo célebre filósofo alemão, assentado em frágeis bases empíricas, foi exaustivamente criticado por uma prolífica geração de historiadores cujas ricas pesquisas documentais levaram a discussão a um novo patamar. Para um contato introdutório com essa vasta bibliografia, *vide* Massimo Rospoche (ed.), *Beyond the Public Sphere. Opinion, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bolonha-Berlim, il Mulino-Duncker & Humblot, 2012. – Thomas E. Kaiser, «The Public Sphere», in William Doyle (ed.), *The Oxford Handbook of the Ancien Regime*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 409-428.

30 James Raven, «Du Qui Au Comment: à la recherche d'une histoire de la lecture en Angleterre», in Roger Chartier (ed.), *Histoires de la lecture: un bilan des recherches*, Paris, IMEC, 1995, pp. 141-163.

sociais manifestaram, não raro, profundo pessimismo e desconforto diante dos efeitos secundários da enxurrada de publicações impressas que inundou a Europa moderna, ao ponto de Brendan Dooley ter encontrado no advento do jornalismo um dos pilares da história social do ceticismo<sup>51</sup>.

Se a crônica da modernidade além-pirenaica tendeu a apagar boa parte das contradições inerentes ao processo de formação da esfera pública na Europa do século XVII, a narrativa complementar da decadência ibérica — involuntariamente reforçada por um longo e estreitamento dos horizontes da pesquisa historiográfica ao universo das elites — fez imaginar, por sua vez, que Portugal tinha permanecido alheio às agudas transformações que agitaram o restante do Velho Continente. Porém, não foi esse o caso. O reino luso também conheceu, com sua temporalidade própria, tanto as aspirações autárquicas do comunalismo quanto o impacto explosivo da midiaticização da política. Em ambos os casos, o entrelaçamento das trajetórias da monarquia portuguesa e da Casa de Áustria representou um ponto de inflexão decisivo: de um lado, a incorporação violenta da Coroa lusitana aos domínios de um Filipe II embebido pelo espírito do patrimonialismo borgonhês, que seu pai lhe legara por herança, pôs fim ao turbulento interregno aberto pela morte de D. Sebastião, durante o qual explosões de republicanismo comunal haviam ameaçado converter o reino em uma monarquia eletiva à moda da Polônia; de outro lado, a aclamação de um hesitante duque de Bragança por nobres radicais secundados pelos artesãos de Lisboa e as lideranças populares surgidas durante o ciclo de revoltas desencadeado pelas Alterações de Évora foi sucedido por um esforço concertado de comunicação política que mergulhou Portugal em um mar de gazetas, relações, crônicas, manifestos, tratados,

---

51 Brendan Dooley, *The Social History of Skepticism: Experience and Doubt in Early Modern Culture*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1999.

almanaques, sermões, livros de história, poesias, cartazes e outros impressos que tratavam em público dos assuntos da coisa pública<sup>32</sup>.

Pois bem, a *Ley Regia* de Salgado de Araújo, que retoma a imagem do mundo como teatro, deve ser situada entre esses dois extremos, a saber, o nascimento e a morte do Portugal dos Habsburgos. Em meados de 1620, já se percebiam sinais claros do ressurgimento da efervescência comunitária sufocada nas décadas anteriores pela sujeição incondicional do reino à dinastia, que os juristas de Filipe II declararam independenter da aprovação das Cortes, do juramento dos foros do reino pelo monarca ou do respeito pelas liberdades dos lusitanos. A balança das fidelidades começava a virar. Multiplicavam-se os levantes populares, os episódios de apedrejamento do palácio lisboeta e os conflitos de rua entre portugueses e militares castelhanos, saldados amiúde por pequenos massacres, incluindo mortes de jovens e crianças. Um clima antinobiliárquico semelhante ao que contagiara os espíritos entre 1578 e 1580 tornava a instalar-se no país à medida que os aristocratas eram acusados novamente de trair a pátria para manter seus intocados privilégios e interesses egoístas.<sup>33</sup>

É sobre esse pano de fundo, com efeito, que se devem entender as advertências que Salgado de Araújo dirige aos leitores de seu livro. Segundo o religioso, que suspendera provisoriamente a publicação de outras obras suas a fim de «ver el abrigo, y acogida» que sua *Ley Regia* teria «en el teatro del mundo», seu intuito neste tratado era estabelecer uma «suave armonia e amigable consonância» entre as obrigações devidas à religião, à justiça, à pátria e ao rei,

---

32 Daniel Saraiva, *L'arche de l'opinion. Politique et jugement public au Portugal aux Temps Modernes (1580-1668)*. Tese de Doutorado. Université Paris IV – Sorbonne, 2017.

33 *Idem*.

en orden a que por parecer, que sirvo a mi Rey, no llegue a ofender a mi patria, a quien sobre manera devo amar: ni al contrario por servirla, ofenda el servicio de mi Rey, y señor natural, que me està representando al mismo Dios en la tierra: ya esta correspondencia, la Religion, y Justicia, Norte de todo ello, porque sería absurdo, y grave lapso, presumirse, que pueda aver separacion en el servicio de cada una destas quatro cosas, que son los elementos que componen la estabilidad de un Imperio, y Monarquia, y de suerte, que uno alterado, todos los demas se alteran, y se ofenden.<sup>34</sup>

E no curso de sua argumentação, ao tratar dos governantes e ministros de Estado, Salgado de Araújo manifesta ainda mais claramente seu temor reverencial pelo juízo comum quando afirma que Deus castiga aos que não souberam defender sua república entregando-os ora às mãos dos inimigos ora à «voz del pregonero, que no cesse de poner en el teatro del mundo su mal governo»<sup>35</sup>.

Como se pode ver, a alegoria teatral retorna com pleno vigor, mas carregada de um sentido novamente transfigurado. O teatro do mundo não é mais o palco onde a criatura humana realiza livremente seu glorioso destino cósmico, nem o tablado da loucura social, nem o cenário onde as almas são chamadas a bem viver os papéis que Deus lhes atribuiu, e sim a esfera da publicidade em face da qual a comunidade dos leitores emite seu julgamento crítico. Nela, o autor-ator encena o novo drama da política moderna. Manejando as armas da persuasão, ele saca do mundo das coisas um mundo de palavras para incitar as paixões, influenciar as opiniões e convencer os juízos de um público abstrato, virtual, desconhecido, invisível, que só o alcança pelo intermédio de um papel impresso, em uma

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, «Advertencias a quien leyere este tratado», s. p.

<sup>35</sup> *Idem*, fls. 110v.-111.

palavra, de uma mídia. Os espectadores são, agora, telespectadores. Todavia, seus pareceres se difundem rapidamente, capilarmente, pelos veios de agrupamentos sociais vinculados por laços comunitários que o individualismo emergente ainda não lograra destruir. Na interseção entre as novas mídias e as velhas sociabilidades comunais, agitavam-se, assim, amplos debates públicos cuja dinâmica escapavam ao controle dos que neles intervinham, por sua própria conta e risco<sup>36</sup>.

Eis os termos em que se desenha o dilema de Salgado de Araújo: ao confessar seu medo de difamar-se aos olhos da pátria por ter-se posicionado a favor do rei ou vice-versa, o religioso não faz outra coisa senão tornar manifesto o impasse que fazia tremer o teatro social face à crescente recusa do público de aceitar que as máscaras do bom patriota e do bom súdito fossem envergadas concomitantemente pelo mesmo ator<sup>37</sup>. Em tal contexto, a perturbação cognitiva causada pela superposição forçada de duas *personae* que um número cada vez maior de espectadores considerava incompatíveis degradava sua adesão à farsa política e, evidenciando a distância entre ficção e realidade, ameaçava inebriar o povo com aquela loucura das loucuras que, segundo Erasmo, podia fazê-lo maldizer o teatro e pôr em causa a ordem social, a saber: a pretensão de ver os homens pelo que realmente eram, além de todas as máscaras.

De súbito, a ambição do autor-Deus de converter as aparências em evidências tangencia seu limite: as infinitas camadas da representação e da virtualidade midiática podem, a qualquer momento, verem-se esmagadas por terra pelo juízo severo e

---

36 Christian Jouhaud; Alain Viala (eds.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

37 Rosario Villari, *Per il re o per la patria*, Roma-Bari, Laterza, 1994. Sobre o tema do «bom patriota» na Idade Moderna, vide Arlette Jouanna, «Le thème de la liberté française dans les controverses politiques au temps des guerres de Religion», in Alain Tallon (ed.), *Le sentiment national dans l'Europe méridionale aux XVIe et XVIIe siècles (France, Espagne, Italie)*, Madri, Casa de Velazquez, 2007, pp. 19-32.



temível da velha comunidade que retorna à cena como um fantasma não exumado para impedir que a república, a coisa comum, seja reduzida a um teatro de atores para os quais, retomando as palavras de Maravall, «el personaje es la verdadera persona» e «el disfraz es una verdade»<sup>38</sup>.

Uma década depois, o perigo parecia confirmar-se: quase a metade do reino ardia em revoltas e dezenas de povoados caíam sob o controle direto dos populares<sup>39</sup> que, à margem das instituições oficiais, os governavam por meio de assembleias abertas onde todos tinham voto e voz, em um sistema que D. Francisco Manuel de Melo, testemunha dos acontecimentos, classificou como «democrático»<sup>40</sup>. E, então, o mundo já não é mais teatro, mas a realidade de um agente coletivo, ator e espectador de si mesmo, mestre de sua própria história — pelo menos até que o destino lhe escape novamente pelos dedos, subtraído pelas mãos prestidigitadoras de novos deuses da ficção.

---

38 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 408.

39 António de Oliveira, *Movimentos sociais e poder em Portugal no século XVII*, Coimbra, IHES, 2002. – António de Oliveira, *Poder e oposição política em Portugal no período filipino: 1580-1640*, Lisboa, Difel, 1991.

40 D. Francisco Manuel de Melo, *Epanaphoras de varia historia portugueza*, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1660, pp. 34, 41.