

O demônio em cena: um ensaio sobre a comédia humana

The devil on the scene: an essay on human comedy



10.21680/1983-2109.2026v33n70ID37934

Claudio Cavargere

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

ccavarzere@gmail.com

*Hic humanae vitae mimus, qui
nobis partes, quas male agamus,
adsignat*

Sêneca

Resumo: O presente ensaio tem por objetivo examinar como o período denominado de Barroco utilizou-se de um mal-estar identificado como característica de seu tempo, a denominada *acedia* ou *taedium vivere*, como ponto de partida para uma nova investigação histórico-antropológica da existência, convertendo a teleologia cristã do teatro medieval na comédia fortuita da cena dos homens. Para tal intento, seguiu-se o seguinte itinerário: se em uma primeira parte procuramos a) escavar as origens filosófico-teológicas do conceito da *acedia* para b) demonstrar o desenvolvimento histórico-filosófico de uma sua potencialidade salvífica e curativa; na segunda parte demonstramos a) como essa mesma ideia se articula, já em seu início, com a concepção do homem como marionete do teatro do mundo; onde b) o vazio existencial-teológico

representado pela *taedium vivere* se converte na abertura da cena histórica como campo de ação do homem, com seus afetos e paixões, na mentalidade barroca. Como no jogo de espelhos do teatro da época, a estrutura do texto segue uma precisa arquitetura: a genealogia histórica representada por a) e seu desenvolvimento e incorporação na *Weltanschauung* barroca representados por b) encontram-se espelhados na primeira e na segunda parte do texto.

Palavras-chave: Acedia; Teatro; História.

Abstract: This essay aims to examine how the Baroque period used a malaise identified as characteristic of its time, the so-called acedia or *taedium vivere*, as a starting point for a new historical-anthropological investigation of existence, converting the Christian teleology of medieval theatre into the fortuitous comedy of the human stage. To this end, the following itinerary was followed: in the first part we sought a) to excavate the philosophical-theological origins of the concept of acedia in order to b) demonstrate the historical-philosophical development of its salvific and curative potential; in the second part we demonstrate a) how this same idea is articulated, from its very beginning, with the conception of man as a puppet in the theatre of the world; where b) the existential-theological void represented by *taedium vivere* is converted into the opening of the historical stage as a field of action for man, with his affections and passions, in the Baroque mentality. Like the mirror game in the theater of the time, the structure of the text follows a precise architecture: the historical genealogy represented by a) and its development and incorporation into the Baroque *Weltanschauung* represented by b) are mirrored in the first and second parts of the text.

Keywords: Acedia; Theater; History.

I) A hora da mais curta sombra

A) O demônio meridiano

No Museu do Prado, em Madrid, somos retidos por uma pintura de extraordinária voragem: trata-se da *Carroça de Feno*, de Hieronymus Bosch. Datada de meados dos séculos XV e XVI, o tríptico não cessa de causar espanto, e mesmo admiração, àqueles que, desatentos ou estonteados, não hesitam em esbarrarem-lhe pelo caminho. Entre o Paraíso Perdido e a penitência infernal, a posição do painel central indica-nos a imediata pertinência de uma ação. A impressão dinâmica é acentuada pelos aspectos compositivos que indicam a carroça em movimento: não apenas o caminho parece dirigir-se da esquerda para a direita, como as escadas e os forcados sugerem uma leve inclinação na movimentação pictórica. Por mais que o encaremos, não conseguimos nos desvencilhar da sugestão de que a carroça de feno, que atravessa o caminho da vida, é arrastada diretamente para o Juízo Final – tendo os demônios como simpáticos acompanhantes.

Na peregrinação da vida – tema, aliás, de grande exaltação popular na literatura do século XVI – todos os vícios os quais se tornam susceptíveis os participantes da espécie humana são registrados e exemplificados, cuidadosamente, pelas performances que circundam a carroça maculada. A Avareza e a Inveja são representadas pelo comportamento ganancioso e contencioso daqueles que buscam incessantemente roubar o feno da carroça, ou mesmo chegar à força em seu idílico cume. A presenta arrogante dos líderes espirituais e terrenos, crentes de seu privilégio no acesso ao caminho, nos indica pinceladas de Soberba. O grupo, deliciosamente alocado no alto do vagão, recortado entre o anjo direito, resquício do antigo caminho do paraíso, e o demônio esquerdo, símbolo da tentação, resvala distraído por

entre as sendas dos prazeres da carne, signos da Gula, mas também da Luxúria. Desnecessário indicar todas as cenas de violência e litígio como filhas da Ira ou da Cólera. Mas sejamos cautelosos: atônitos pela meticulosidade da exposição pictórica, acabamos por não nos darmos conta de que nem todos os pecados foram tão nitidamente indicados por entre as curvas desse vicioso caminho que denominamos de Vida. Mais perigoso que qualquer outro, de difícil identificação, que nos acomete nos mais inocentes momentos de descuido ou distração, de negligência ou desatenção, a *Acedia* acaba de tomar seu lugar vazio, sua presença ausente, por entre os peregrinos que, como nós, tão fervorosamente seguiam os tortuosos e excessivamente visíveis percursos da famigerada carroça.

Sabemos que uma tradição antiga, cujas raízes se estendem até o Quarto Concílio de Latrão (1215-1216), elege a *acedia* como o mais perigoso dos vícios, uma vez que por ela tornamo-nos susceptíveis a todos os demais (ZUPNICK, 1968:120). Não nos parece à toa que Bosch tenha propositadamente ocultado o rosto da *Acedia* por entre seu tão detalhado jogo de máscaras, uma vez que é justamente pelo descuido de não percebemo-la presente, que acabamos resvalando para dentro do quadro, atravessando vício atrás de vício, nos encharcando de pecado atrás de pecado. A hipótese se torna mais factível quando o tríptico é fechado, e vemos por suas costas aquilo que antes nos estava oculto. Ali vemos a famosa *Estrada da Vida*, onde um melancólico peregrino de olhos baixos segue cansado pela estrada do tempo. Marcado pelo pecado original, todo ato e pensamento cometido em vida lhe será pesado no Dia do Juízo. A paisagem é marcada de perigos, mas também de sinais e inocentes distrações. O assalto no fundo nos mostra o perigo e a natureza transitória das possessões materiais, causa de desígnios malignos. No

lado oposto, o casal dançante simboliza os desejos carnavais que nos desviam do caminho da virtude.

Mas aqui, mais uma vez, é preciso cautela e atenção, pois são os ínfimos detalhes que nos assaltam com perigo. Um raivoso cachorro com coleira pontiaguda ameaça o andarilho que tenta afastá-lo com seu cajado. Uma antiga crença do Medievo Tardio descreve o Demônio como um cachorro sedento que espreita as estradas em busca de viajantes cansados (WOODS, 1954:229-235). Desatentos à sua presença, deixam-se abocanhar quando menos se espera, sendo acometidos em seguida por toda uma série de vícios. Mas não nos surpreenderíamos ao descobrir que nem todo demônio se deixa travestir em peles de cão; e se a *accidia est similis morsui rabidi canis*, é porque é como um cão raivoso que o mais mortal dos pecados fica à espreita nas estradas da vida para morder aqueles que nela se deixaram levar pela negligência, pelo esmaecimento da fé e da vontade, pelo abandono e recesso diante daquilo que é divino.

Foi também como *negligentia* que se tentou traduzir para um outro contexto histórico-vital uma ideia que ainda hoje nos parece privada de exatidão. No início, o que ela tentava traduzir era a falta da *akedía*, a falta de atenção e cuidado, esmero pelo *kedos* – o cuidado pelos mortos, por dar-lhes sepultura, por dedicar-lhes os devidos ritos fúnebres no intuito de estimular a justa medida do luto. O descuido para com o luto era tomado como sinal de desânimo, de uma dúvida acerca de si mesmo e uma angustia pelo destino. A negligência para com o morto era sinal de descuido para consigo mesmo, superficialidade no tratamento da vida (RIVAS, 2011:160).

Talvez tenha sido Evágrio Pôntico aquele quem primeiro tomou para si a labiríntica tarefa de elucidar o enigma da expressão. Na *Kephalaia Gnostica*, *akedía* aparece como uma

negligência da alma, *Noûs*, que por sua não-vigilância, tomba da Unidade Divina (ÉVAGRE, 168:109)¹. A *akedia* é percebida aqui como permanência na queda, e obstáculo ao retorno à unidade originária. Mas diferentemente do que poderíamos imaginar, Evagro não a trata como pecado, mas como um *logismoi*, um pensamento ou movimento tendencial, uma *kínesis* ou inclinação em direção à queda – algo como um precipitar-se no tombo. Como movimento tendencial à falta, a *acedia* é aquilo que antes de se confundir com as paixões, mais bem as mobiliza. Como *pneuma*, demônios aéreos que cotidianamente invadem os pensamentos dos homens pelo ato da respiração, a *acedia* é um *logismos* particularmente danoso, já que “aprendeu a linguagem dos homens”, e “conhece os mecanismos do discurso interior”, do pensamento (S2, IV, 35). Dos oito pensamentos malignos – os quais serão *a posteriori* representados como pecados capitais – a *acedia* é por certo o pior; aquele que, provocando a derrota da alma, submete a parte lógica do pensamento, penetra nela profundamente e a desarticula, retalhando-a em pedaços e abrindo caminho para os outros sete (RIVAS, 2011:166). Sua invasão é tão violenta que parece a de uma cidade sitiada. Quando se aloca, ela esvazia, macula, cansa, interrompe o discurso, entristece, produz horror – *ab horrere* – obsessão pela saúde, mas também falta de cuidado, tédio e desespero.

Para Evagro, o antídoto para a *acedia* é o cuidado, a vigilância, o esforço exigente de guardar a si mesmo frente o ataque súbito dos pensamentos (S2, VI, 52). Mas se é como abandono que ela se manifesta, é como *apatheia*, liberdade

¹ ÉVAGRE LE PONTIQUE. *Kephalaia Gnostica*. Édition Antoine Guillaumont. Librairie de Paris, 1968, p. 109. Para as demais citações, utilizaremos a indicação universal das seções de Evágrio.

manifestada pelo controle de si, pela capacidade de estancar a si mesmo, que ela se retrai. Evagro chega mesmo a falar de uma *muralha espiritual* – *mochlos pneuntikos* – para defender-se contra as *flechas inteligíveis* do demônio da acedia (S1, V, 80).

Entre Evagro e Bosch é passado um milênio, e no entanto não somos ainda capazes de desfazer a ideia de que talvez aquilo que ocasiona a negligência, a privação, o descuido, é também aquilo que oferece a possibilidade da retenção, do cuidado, da vigilância serena. Tudo se passa como se o território sitiado fosse sempre um estratégico aclave de onde se pudesse erigir uma nova fortaleza; como se o caminhante já muitas vezes mordido pudesse fazer de um cão raivoso o companheiro fiel por entre os descaminhos da vida terrena. Do cristianismo primitivo ao século XVI, o demônio da acedia não cessará de remendar e trocar suas vestes, adquirir novas roupagens, tecer novas dobras para levar adiante seu pesaroso enigma. E ainda assim vislumbramos semelhantes retalhos, tecidos já-uma-vez utilizados, rostos por demais conhecidos.

Flagelo pior do que a peste, é como *acedia*, *tristitia*, *taedium vitae*, *apatheia* que os Padres da Igreja nomearão a morte em vida, o veneno inoculado e instilado por esse demônio na alma. Próximo do meio-dia, quando o sol culmina no horizonte, o monge se inquieta, e tudo vira achatada presença, presença a pleno sol – sem frescor, sem plenitude. Com olhar pesaroso em direção ao chão ou à janela, irrequieto, incapaz de fixar os olhos na tarefa ou na leitura, sonolento, balbuciante, dificultoso de proferir mesmo as mais simples sentenças, de articular as mais fáceis palavras, irritadiço e irascível, o acidioso conjuga em si a languidez e o desespero, a ansiedade desmedida e o torpor inercial. Uma tristeza que nos torna lentos para os atos do espírito, que nos arranca do tempo ou mais propriamente nos mergulha nele; um tempo

que não passa, não termina – eterno de uma má eternidade, como o ocaso do sol meridiano que tarda muito a se retirar; um horror desmedido, uma sensação exagerada de vazio no qual tudo perde sua profundidade, onde cada coisa se apresenta em fiapos, sem espessura e sem sombra; uma consciência *in-hóspita* (GIANNINI, 1975: 109), que falha em acolher o presente tal como se apresenta, que nos torna mero espectador, máscara sem fundo de uma vida que passa à revelia. Talvez seja esse o fastio que nos acomete e nos torna pesados, quando carregamos esse demônio meridiano nas costas. Aversão por algo e di-versão que nos permite ensaiar uma fuga: as duas facetas do irrevogável demônio.

Segundo Gregório, as filhas da acedia são seis (GREGÓRIO apud AGAMBEN, 2007:25): a *malitia*, o rancor pelo bem; a *pusillanimitas*, ou o ânimo pequeno que se retrai ante a dificuldade, a falta de empenho; a *desperatio*, a certeza de já se estar condenado de antemão; o *torpor* que paralisa qualquer gesto; a *evagatio mentis*, fuga de si mesmo, inquieta e incontrolável fantasia; mas também a *verbositas*, balbuciar de palavras vazias, sem nexos, sem *harmonia*; e *curiositas*, insaciável fome de ver por ver, falar por falar, preencher o vazio com alimentos sem sustento, sem solidez, incrementando ainda mais a fome. Muito mais próxima da angústia e do desespero, a acedia é uma *species tristiae* que assola diretamente aqueles bens espirituais mais próprios ao homem, aqueles outorgados por Deus e que constituem sua mais própria natureza. A acedia “*non est recessus mentalis a quocumque spirituali bono*”, mas sim *a bono divino*, “ao qual a alma deve se unir necessariamente” (TOMÁS DE AQUINO, 2012:487). Como nos demonstra Guillermo Peraldus em *Summa de virtibus et vitiis*, a acedia é o tédio pela vida, uma tristeza interna que como um verme corrói o coração de sua vítima, tornando-a vazia (PERALDUS apud RIVAS, 2011:171). O acidioso é faminto de mundo, e mesmo as palavras são nele

deglutidas - onde frases sedentas instauram na alma um monólogo perverso e interior. A incapacidade de controlar o incessante monólogo dos fantasmas interiores - *co-agitatio* - é ressaltada desde Evagro e se apresenta entre os traços essenciais da caracterização patrística da acedia.

Mas mesmo diante de um *recessus*, de um abandono ou fuga, a acedia medieval nos revela uma ambiguidade fundamental, a mesma que achávamos ter intuído a partir das indagações de Evagro e das exposições de Bosch. Pois ao lado de uma *tristitia mortífera*, *diabólica*, os Padres da Igreja não hesitaram em salientar uma *tristitia salutífera*, *utilis*, ou mesmo *secundum deum*, já que é realizadora da salvação, serve de “estímulo áureo da alma”, e que, como tal, “não deve ser considerada vício, mas virtude”. No *Liber de conflictu vitiorum et virtutum* atribuído a Agostinho, a *tristitia* nos aparece como de natureza *gemina*, realizando tanto a “salvação, como o contrário, a perdição”. E também Alcuíno, onde vemos que “as tristezas são de dois tipos: uma traz saúde, a outra, a peste”. Aqui, o que vemos é uma polaridade negativa que se transforma em seu inverso, e mesmo os alquimistas logo perceberam na acedia uma lenta mas potente força de inversão. Como um fogo lento que se faz “vagaroso no modo de agir”, a acedia é também um elemento alquímico de transfigurações. Mesmo na escada em ascensão da *Scala Paradisi* de João Clímaco ouvimos falar, no sétimo degrau, de uma espécie de “luto que gera alegria”; sendo também em torno da ideia de *luto* que vemos traduzir o arcaico alemão o termo de acedia: *truricheit* - que ramificar-se-á em *traurigkeit*, tristeza, mas também *trauren*, lamento, e *trauer*, luto, pesar (AGAMBEN, 2007: 31).

A dupla polaridade do demônio meridiano se torna ainda mais latente quando analisamos seu mais imediato correlato, o humor negro, carregado de sombra: a bÍlis de tinta escura, ou *melencolia*. Apesar de toda a literatura acerca da

acedia não chegar a uma conclusão quanto à proximidade deste parentesco, salientando diferenças notáveis e mesmo enormes distâncias temporais, não podemos deixar de notar que seu *humus* viscoso escorre mesmo entre os antigos anacoretas, passando pelos monges do claustro medieval. Ainda que Santo Tomás atribua ao humor negro da melancolia uma complexão orgânica, situando a acedia como um dos males mais espirituais (GIANNINI, 1975: 106), já em Evagro vemos a dificuldade em separar as causas físicas das puramente espirituais, uma vez que são como *pneumas* aéreos, alocados no pulmão, desordenando tanto o corpo como a mente, que são definidos os demônios. A dificuldade da separação fica ainda mais nítida quando vemos já em São Jerônimo a descrição da *tristitia-acedia* diretamente conectada com as causas físicas da bÍlis negra. Como ele mesmo afirma: “há aqueles que, devido à umidade das celas, aos imoderados jejuns, ao tédio da solidão e à exagerada leitura, acabam na melancolia, e precisam mais de calmantes que de conselhos” (JERÔNIMO apud AGAMBEN, 2007:37).

Na cosmologia medieval o humor melancólico é associado à terra, ao elemento seco e frio, à cor escura, tendo como seu planeta regente Saturno. A *abbundantia melancholiae*, como a acedia, provoca tanto o riso como a profunda tristeza, o olhar vago e incerto, a moleza, a preguiça, a ausência de movimento, mas também a uma espécie de obsessão, de *inquiétude* e agitação, símile ao furor (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1997:84). Sabemos desde o Problema XXX de Aristóteles que o humor negro da melancolia é recortado por uma ambiguidade fundamental, e que ao mesmo tempo que torna alheio, estranho e excêntrico aqueles nos quais se acumula, também os torna alegres, facilmente dados à paixão, ao entusiasmo, à inspiração divina e à inteligência, produzindo homens notáveis, tanto nas artes como nas ciências e na esfera pública (ARISTÓTELES, 2007).

É essa mesma ambiguidade fundamental que será passada *a posteriori* para a medicina escolástica, indo de Avicena a Constantino Africano, atingindo o cume no Renascimento Italiano com Marcílio Ficino, fundador da Escola Platônica de Florença. No pensamento de Ficino, “a reabilitação da melancolia acompanhava passo a passo o enobrecimento da influência de Saturno” (AGAMBEN, 2007:36), que a tradição antiga e medieval considerava como planeta regente do temperamento melancólico. A teoria da melancolia está aqui “intimamente ligada à doutrina da influência dos astros”. E entre essas influências, “só a mais funesta, a de Saturno, presidia à disposição de ânimo melancólica” (BENJAMIN, 2004:157). Saturno, o “planeta supremo, o mais afastado da vida quotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo” (GIEHLOW apud BENJAMIN, 2004: 158).

Segundo Ficino, “a natureza do humor melancólico segue a qualidade da terra, que não se dispersa tanto quanto os outros elementos, mas se concentra mais estreitamente em si”. Tal é também a natureza de Saturno, que “em virtude da qual os *espíritos*” - e por que não *pneumas*, demônios? – “reunindo-se no centro, dirigem a ponta da alma do que lhe é estranho para o que lhe é mais próprio, fixando-a na contemplação e dispondo-a para que penetre no centro das coisas” (FICINO, 2004:123). Saturno, o deus dos extremos, é senhor-rei da idade de Ouro, mas também o deus triste e destronado pelo destino; se por um lado ele *devora todo o tempo, foge mesmo do tempo*, tornando-o completamente *infértil e vazio*, por outro ele faz mergulhar no olho da história, venerado como deus da sabedoria e inteligência suprema - o rei dos adivinhos; senhor dos oráculos.

b) *Tristitia utilis*

Nunca saberemos ao certo se o demônio meridiano, em seu sibilar aéreo, umidificou-se a ponto de se tornar o limo viscoso do humor negro da melancolia; e se vemos já nos calendários medievais o tipo iconográfico do acidioso confundir-se com o do melancólico (AGAMBEN, 2007:37), isso serve apenas para tornar ainda mais enigmática nossa questão. O fato é que, como movimento tendencial em direção à queda - e vemos mesmo Hildegard von Bingen ressaltar a melancolia como sinal do pecado original – o demônio da acedia é também o veículo corpóreo-soteriológico de uma *tristitia utilis*, “que pode ser interpretada ora em um sentido bom, ora em sentido mau”. E se ela torna os homens “ora sonolentos, ora vigilantes; ora cheios de angústia, ora voltados para os desejos celestes” (HUGO DE FOLIETO apud AGAMBEN, 2007:38), é porque talvez esse mesmo demônio, o *mais pesado dos pesos*, possa também ser um deus, quiçá um anjo, que traz as boas novas para aquele que é capaz de suportar seu peso.

Muito se salientou, já desde Evagro e Cassiano, passando por Gregório, Avicena e mesmo Constantino Africano, a relação entre a acedia-melancolia e o excesso dos desejos carnis (WENZEL, 1966:73-102), como se a patologia erótica, a vontade da carne, e o recesso do mundo, menos que alheios, fossem antes partícipes de uma mesma constelação. Mas se a passagem deste desejo para uma reflexão acerca do amor, e portanto, da capacidade singular de deixar o espírito excitar-se pela beleza de certas formas e figuras - o que lhe permite atingir as esferas celestes, e, portanto, o verdadeiro – encontra um grande refinamento também em Ficino, é antes em Dante que veremos uma das mais brilhantes indagações acerca deste tão complexo demônio engenhoso. Tudo se passa como se apenas pelo vazio e pelo tédio, pela fuga ou paralização do tempo que se pudesse melhor perscrutar suas

sendas, como se apenas fazendo retrair o bem divino se pudesse melhor contemplar a beleza de suas formas; como se, enfim, apenas fazendo-se espectador da vida, pudesse-se melhor atuá-la, vê-la na clareza de um espetáculo, onde cada ator-espectador faz da mutação a extasiada troca de figurinos da eternidade.

Talvez tenha sido isso aquilo que nos intentava dizer Virgílio, já na caudalosa atmosfera do Quinto Círculo do Inferno; pois chegando a uma fonte “férvida e reversa”, mais “turva do que persa” (DANTE, 2011:85)², sentimos no rosto o hálito lodoso do Estíge, referido aqui com nome grego, mas que sabemos graças a Sérvio que os antigos romanos a ele se referiam antes como *Tristitia* (WILLIAMS, 2005:16). Ali, enlameados e nus, uma multidão se ocupa de uma grotesca batalha: são as almas tomadas pela Ira. Mas aqui, uma vez mais somos obrigados a dar bons préstimos à vigília, pois sob a água há “gente que suspira e a faz borbulhar”: é o que “nos diz o olhar, se em redor gira”. São estes os filhos da acedia, que “fitos no limo”, levam “dentro acidioso fumo”. “Este hino gargarejam na garganta, sem palavras inteiras ou com regra” (INFERNO, VII, 117-120). Ora, é como *hino* que Virgílio denomina o lamento entrecortado dos acidiosos. Sabemos que na liturgia cristã, o hino é uma glorificação divina, uma *consagração da hora presente* como espaço de exaltação jubilosa de uma experiência interior (WILLIAMS, 2005:18). Vimos que é justamente no *eclipse do presente* que se conforta a experiência do acidioso. Mas então por que catastrófica ironia? Muito mais adiante, transpondo as portas do purgatório, Dante é arrebatado por um som confuso e

² DANTE, A. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. Landmark, 2011, p.85. Para as demais citações, indicaremos tanto o canto referido como o verso a ser indicado.

polifônico, um *Te Deum laudamus* que, além de, pela potência do canto, entregar a algo como um misterioso sonho, faz-se ouvir em palavras truncadas “que umas vezes se entendem e outras não” (PURGATÓRIO, IX, 145). Da mesma forma que a aura luminosa dos vitrais medievais faz perder o espectador a percepção nítida das figuras, atraindo, ao mesmo tempo que rechaçando, o olhar com a vertigem de seu fulgor numinoso, o canto litúrgico faz truncar até mesmo a linguagem, torcendo o ouvido em um movimento de intermitência extática que a libera a língua de seus significados excessivamente definidos.

Só agora podemos entender a precisão do sarcasmo de Virgílio: pois enquanto o acidioso se expressa pela tristeza de uma linguagem enclausurada, um murmúrio que beira o silêncio, o hino que se abre ao presente divino se eleva até o ponto inaudível de um silêncio sublime. Como duas metades de uma linha em máxima tensão polar, o gozo e o lamento indicam dois pontos máximos onde a linguagem humana cessa e o poder adâmico de nomeação se aventa novamente por entre a criatura caída (BENJAMIN, 2017:65). A peregrinação vai ainda mais fundo quando, no Canto XVIII do *Purgatório*, Dante e Virgílio chegam ao quarto terreno da ascensão montanhosa, lugar central do ordenamento moral do mundo ultraterreno. Ali, acometido por estonteante cansaço, Dante sente seu corpo pesado de frente à terra deserta e pergunta que pecado ali se purga. Trata-se da acedia, “escasso amor a Deus”. Sôfrego de uma sonolência cada vez mais forte, Dante sente seus pensamentos se sucederem uns aos outros de forma incontrolável – *evagatio mentis* – até que, diverso de um, “outros mais, proveio”, e de um a outro vaguear, sentiu “os olhos a cerrar, no devaneio” (PURGATÓRIO, XVIII, 145). A esta hora não pode nos parecer coincidência que o sonho aconteça sob a regência de Saturno, que “ao geomante antes d’alva” aparece sob a constelação de

Fortuna Maior, augúrio positivo ligado à magia da criação na terra.

No sonho Dante se vê diante de uma bela mulher, uma Sereia cuja lânguida música verbal se lhe apresenta como um canto – talvez um hino. Enredado em sua teia, Dante se vê incapaz, como outrora Ulisses, de desviar-se do belo canto, salvo apenas pela súbita intervenção de outra bela mulher, “santa e solícita”, que após despertar-lhe do sono, indica-lhe o caminho da subida, o desvio do olhar que rastejava pesaroso em direção ao solo. Mas ao mesmo tempo em que liberta Dante da linguagem errática do lamento, da evasão dolorosa em que mergulha o coração do acidioso, ficamos surpresos ao descobrir que para seguir na íngreme subida em direção aos céus, é preciso não evadir, mas permanecer na dor, pois apenas aqueles que sofrem - *qui lugent* -, aqueles os quais o *luctus* revolveu em amor, terão suas almas dignas de consolo (PURGATÓRIO, XIX, 50)

É apenas pela dor da acedia, pelas suas imagens danosas, que se pode chegar às esferas celestes. Se ela usa do canto, da *fantasia*, é porque é somente pela sedução do belo, pela atração do artifício, por estes “não falsos enganos”, como o anel de Saturno, que se pode chegar ao Empíreo verdadeiro (PURGATÓRIO, XV, 117). Se Saturno preside o sonho de Dante em seu aspecto obscuro, é também ele que se apresenta quando da entrada de Dante no Paraíso. Ali, elevado ao sétimo esplendor, Beatriz o aconselha a fixar a mente atrás dos olhos, fazer deles espelho de uma figura que no espelho do planeta se faz manifesta. Tudo se passa como se fosse preciso sorver a ambiguidade maléfica do planeta para dele extrair o sumo do real, como se a imagem fantasmática da acedia, dobrando-se sobre si mesma, percebesse perfeitamente sua condição de imagem, não-mais-que-imagem; assim, torna-se ela espelho, ou seja, real. Aqui, opacidade do olhar da terra corresponde à cegueira da luminosidade celeste do olhar, e entre a

linguagem que balbucia e a que canta no silêncio há menos uma distância que uma sutil membrana que cabe ao andarilho do abismo atravessar em seu vagar. Se o gozo do canto se insinua com a pureza do olhar, o hino poético faz da fala truncada uma linguagem ao infinito.

Talvez seja essa a enigmática sabedoria que encontramos nas profundas sendas de Saturno: a retração – *recessus* – não seria tanto a evasão regressiva no vazio, mas a capacidade de fazer *aparecer* como *ausente* aquilo que até então se mostrava inapreensível. “Não falarás da Graça”, diziam os padres da igreja. A acedia-melancolia torna “possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é possível” (AGAMBEN, 2007: 45). Tudo se passa como se, obrigado a encenar seu retiro do mundo, o acidioso fosse capaz de perceber que tudo não passava de um fabuloso cenário, um esboçado teatro no qual ele, que antes se achava perdido do papel, percebe-se de novo atuante, capaz de inventar novas máscaras no palco do mundo. Filho de Saturno, o melancólico incorpora digerindo, e consegue fazer do canibalismo do tempo uma forma de inscrição histórica. Não seria esse, talvez, o brilhantismo daquela antiga tragédia, fazer esgarçar do infundável deus mítico do Tempo, uma chance para a humanidade história abraçar seu destino? Se a acedia é sinal da queda na criatura, ela é também a origem de um tipo fragmentado de linguagem que permite levantar da ruína a criatura redimida. Curioso triunfo no qual a vitória se dá através da derrota, e a salvação, no apocalipse.

Não foi à toa que a tradição humoral medieval destacou no temperamento melancólico uma hipertrofia da faculdade fantástica, ou seja, da imaginação – faculdade de pensar por imagens. A *phantasia* foi ali concebida como uma “espécie de corpo sutil da alma, que situado na ponta extrema desta, recebe as imagens dos objetos, forma os sonhos, estabelece contato com o mundo e permite visões sobrenaturais”. Ela é o

veículo humano do cosmos, o *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo. Se é próprio do Saturnino “perceber pela imaginação”, é também de sua índole dar à fantasia uma “forma mais estável e eficaz” (AGAMBEN, 2007: 45). A imagem é ela mesma o mundo; o mundo é, ele, uma imagem – *imago mundi*. Se a *acedia* é a forma mais própria de um mundo maculado pela queda, talvez seja porque o mundo tornou-se, ele mesmo, ruína, e nesse teatro de sombras não nos resta contemplar senão os reflexos fugidios de sua relampejante imagem. Aqui, só quem se sentiu vazio pode perceber a deliciosa superficialidade divina desse baile mundano de máscaras.

I. A hora da mais curta sombra

a) A comedia das paixões

Trata-se de uma curiosa coincidência que uma parte não irrisória da literatura medieval sobre a *acedia* também se dedicasse a retratar o mundo como um grande teatro. Além de Guilherme de Auvérnia, vemos Clemente de Alexandria e mesmo Agostinho ressaltar a característica cênica da vida terrena. Se no primeiro, apenas o “verdadeiro combatente, no teatro do mundo, alcançará a coroa da vitória”, no segundo, “nada mais do que uma comédia do gênero humano é toda esta vida, que nos leva de tentação em tentação” (CURTIUS, 2013:144). Mesmo Boécio, indicado implicitamente por Dante quando da passagem da Sereia - que neste primeiro é desmentida pela Musa da Filosofia, responsável por retirar o acidioso do torpor dos lamentos da Elegia poética, chamando-a de *meretriz do teatro*³ - não tarda em definir o mundo como

³ “Quando viu as Musas da poesia em volta do meu leito e a ditar-me as palavras para os meus lamentos, perturbando-se enfurecida e com olhar ameaçador, disse: quem permitiu a essas

haec vitae scena. Aqui vemos não somente a *acedia* ligada novamente aos desígnios artísticos e à faculdade poética – *poiesis* – como a relação do acidioso com uma espécie de cena teatral, como se parte de seu veneno fosse retirar-se na plateia e assistir mudo os acontecimentos do mundo.

No entanto, é apenas em João de Salisbury que vemos exploradas novamente as potencialidades da cena teatral da vida. Em sua obra principal, *Policraticus*, Salisbury cita Petrônio: “a multidão representa num palco: dá-se a um o nome de pai, e há quem atenda pelo nome de rico. Logo depois, ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos, volta o verdadeiro rosto, desaparece o dissimulado” (SALISBURY apud CURTIUS, 2013:145). Desnecessário dizer que, ao juntar essa citação imediatamente ao capítulo intitulado *De mundana comedia vel tragedia*, o que Salisbury queria nos dizer com o encerramento da peça era a entrada do antigo ator no mundo da morte, levantadas as cortinas da vida. Independentemente de seu intuito de nos demonstrar que a vida é tanto comédia como tragédia, o frescor de seu texto é estender o palco mundano a todo o globo terrestre. Da terra ao céu, Deus, juntamente aos Anjos e as Virtudes, colocam-se como espectadores da atuação terrena. Aqui, a “*scena vitae* transformou-se num *Theatrum mundi*” (CURTIUS, 2013:146).

Sabemos que o teatro medieval tem suas raízes na liturgia (CAMPBELL, 1981:289-301). Mas daqui afirmar que o teatro é visto como a cura da *acedia*, já que já em Evagro e Cassiano, atingindo São Tomás, a liturgia é ressaltada como a

meretrizes de teatro aproximarem-se desse infeliz, não para aliviarem com remédios as suas mazelas mas antes para ainda mais as alimentarem com doces venenos?”. BOÉCIO. *Consolação da Filosofia*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p.19.

cura para o estado de torpor do demônio meridiano, nos pareceria demasiado longínquo. Essa aproximação torna-se mais factível, no entanto, quando vemos nos mesmos textos de Evagro e Cassiano a necessidade de uma espécie de dramatização (RIVAS, 2011:164). Para a Patrística, da mesma forma que o demônio meridiano interrompe o fluxo da palavra, é ela mesma, a palavra, que permite a cura – *apolotegma*. Na ausência de um abade que possa fornecer a troca, a palavra sana, o monge acidioso deve ele mesmo encenar o diálogo, assumindo, ao mesmo tempo, ambos os papéis: o do espectador que ouve, e o do ator que fala. É só pela dramatização dialógica que se pode conter o monólogo perverso deste demônio interior. Tudo se passa como se, ao falar de si para consigo, entre si mesmo e demônio, o teatro mental introduzisse mais uma personagem, fazendo do jogo de teatro tríplice uma chance de espetáculo curador.

Ora, é justamente esse mecanismo de dramatização que vemos novamente desenvolver-se por entre a ordem cisterciense. *Inflammatorium poenitentiae* é o nome deste brevíssimo texto – de dez a oito folhetins, segundo os manuscritos – cuja concisão não deixa de inflamar até mesmo o mais perseverante dos demônios. Enquanto a acedia é vista como um torpor inercial do espírito, um arrebatamento petrificante, a penitência é ressaltada como seu inverso simétrico: ela se apresenta como a atitude interior de reversão, de conversão e apaziguamento do estado pecaminoso. Para incendiar o mecanismo da penitência, o que se propõe, surpreendentemente, é uma *nova fabrica mundi*. Como demonstra Florent Coste: “cada sequência sua é pontuada, ritmada e martelada de formulas demiúrgicas e exortativas na primeira pessoa do plural”, onde um mundo harmonioso vai sendo criado a partir do diálogo inflamado entre um abade e um monge fictícios que se cabe encenar pelo leitor adoecido. Trata-se de estimular aqui uma *efficax et viva cogitatio* que, ao

dar forma à *phantasia*, permite à exacerbação sensível do acedioso uma mais eficaz *fige mentis intuitum* – uma melhor forma de se relacionar, pela beleza, com as formas do mundo (COSTE, 2020:60).

Assim como Guillaume de Saint-Thierry, Ignácio de Loyola também denominará esses exercícios espirituais de uma *física espiritual da alma* – de *spiritual physica animae* – destinados a examinar e exercitar a consciência, “vocal e mentalmente”, junto “a outras operações espirituais” que, análogas ao “passear, caminhar e correr”, “preparam e dispõem a alma para tirar de si todas as afeições desordenadas”. Se é preciso para meditar e contemplar “narrar a história dessa contemplação”, “excitando os afetos e os atos da vontade quando falamos vocalmente”; se é preciso “compor e ver a cena”, “fazendo como um colóquio com Cristo nosso Senhor” (INÁCIO DE LOYOLA, 1999:05; 21-26) é porque os exercícios espirituais são como comédias, fazendo uso de “tendências, métodos teatrais e modos de apresentação” para melhor domar o espírito, ou antes melhor possibilitar, pela *mimesis*, a relação do homem-ator com aquilo mais próprio do cenário-mundo (FÜLLOP-MILLER, 1930: 409).

Se nos colocássemos diante da questão de saber se poderia a *acedia-melancolia* concretizar-se como aquilo mais próprio de uma época histórica, ou seja, como aquilo que fundamenta a forma de uma humanidade histórica colocar-se diante do mundo, não nos surpreenderíamos ao ver que, além da nossa, talvez tenha sido o Barroco aquele período em que mais fortemente marcou-se com os traços desse demônio o espírito e o coração dos homens. Não foi apenas a estreia de Andrômeda que, ainda no século XVI, prenunciou a chegada de uma época ao declarar que “*non est theatralibus scenis vita nostra dissimili*” (DADDARIO, 2011:13). E ainda que tenha o teatro barroco se desenvolvido a partir de suas procedências jesuítas, foi a “audácia inaudita” de Lutero, que ao descrever

toda a história humana como uma “comédia de fantoches de Deus” [*Spiel Gottes*], relegou aos homens o papel de meras “larvas”, onde nem mesmo Deus se sentaria para assistir a uma peça condenada e desprovida da Graça (LUTERO apud CURTIUS, 2013:146). Condenados de antemão ao silêncio de Deus, aos homens assolados pela Reforma não foi dada nem mesmo a chance do Arbítrio, e na ausência da salvação lhes cabia tão somente continuar jogando seu desgraçado papel, mesmo sabendo que este, há muito, vinha saindo de cena. É este o *Globe Theatre* do Barroco, que com palavras vaticinadoras lançou uma cruel maldição aos que estava ainda por vir. *Totus mundus agit histrionem*, foi isso o que ouviram, em inscrições profundas como em pedra, aqueles que seriam condenados a jogar para sempre o ritmo maldoso do teatro do século.

O teatro medieval é o microcosmo de seu *Theatrum Mundi*. Trata-se de um universo compartimentado, que se apresenta *por enquadramentos – tableaux* -, por fragmentos estáticos como os brasões da heráldica: separadas umas das outras, como em um tríptico, as variadas cenas perfazem-se como imagens de vitral, cada uma em seu valor e atmosfera própria e individual, fazendo parte, contudo, de um todo ordenado e coerente, que lhe dota de sentido (SCHREIBER, 1968:468). Essa multiplicação dos lugares no espaço, ao invés de fragmentar o curso da ação, cria a impressão inversa de que é, na verdade, uma única ação que se desenrola em episódios distintos ((SCHREIBER, 1968:469). Aqui, os personagens agem na história, e para além de um universo mítico-divino, é da realidade cotidiana dos atores que se trata de espelhar. Fazendo uso da sintaxe e do ritmo, das pontuações e aliterações, o dramaturgo medieval contrasta a *linguagem truncada e sacolejada dos demônios* com a calma e ordenada sentença em períodos mais longos das personagens de virtude. No entanto, nada aqui é brusco, súbito, repentino:

tudo já está dado de antemão, e enquanto o teatro clássico coloca as personagens em situações extraordinárias, aqui os personagens são expostos e determinados desde o início. “É de um ponto morto, não-dramático, de onde são apresentados os personagens” (SCHREIBER, 1968:471). Seria aqui “impensável descrever um apetrecho, uma paisagem, e menos ainda a ocasião em que foram adquiridos, o material de que são feitos”: eles “são servos, burro, lenha e faca, e nada mais; eles tem de cumprir a finalidade que Deus lhe indicara; o que mais eles são permanece no escuro” (AUERBACH, 2021: 07). Do início ao fim, um movimento circular é descrito: tudo se passa dentro de um mesmo impulso dramático que vai da disjunção momentânea da ordem divina pelas forças do mal, até a regeneração do universo pela atividade redentora do bem (STEVENS, 1973:237). Na luta cósmica do bem contra o mal, é sempre Deus que prevalece, apesar dos sinuosos percalços. Tudo é dado de antemão, e desde o início já se conhece o fim. “A surpresa, o acontecimento fortuito, não existe, e o teatro, assim como a história, é uma sucessão de momentos e etapas cujo conteúdo foi pré-estabelecido” (SCHREIBER, 1968:473). Se o espectador se retrai, se afasta do mundo, ele se encontra em uma situação semelhante a Deus: assiste afastado as formas imutáveis do mundo exteriorizadas em imagens de cena.

Se o personagem é determinado pelo seu caráter, “seu modo de agir explica-se não somente a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente, mas a partir de sua história anterior”. Entre a consciência da Providência e a falta cometida, “sua silenciosa obediência é rica em camadas e planos” (AUERBACH, 2021:09) – tal a origem do conflito, o âmago do drama. O homem-personagem do mundo medieval age de fato na história, mas essa história faz de sua atuação em teatro o único mundo verdadeiro. “Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não tem direito algum

a se apresentar independentemente dele”. Todo ator, toda cena, ainda que fragmentada, está inscrita nele, e a “história de toda a humanidade se integrará e se subordinará” irrevogavelmente ao seu plano ordenado. Este teatro “não quer nos fazer esquecer de nossa própria realidade; [...] mas quer submetê-la a si”; “devemos inserir nossa própria vida no seu mundo e sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal” (AUERBACH, 2021:11-12).

Em seu extremo realismo, aquilo que é encenado pelo teatro medieval não era senão a realidade histórica, cujo amplitude máxima de teorização talvez seja o colossal empreendimento da *Civita Dèi* de Agostinho. Ali, antes mesmo de Hegel, já encontramos apresentadas as bases da Razão do Espírito na História, e se Deus assim criou o mundo com algumas *coisas em ato* e *outras em potência*, ele fez também da História Humana a ação material que permite concretizar, *em ato*, a *ação em potência* da Providência. Agostinho foi mesmo tão longe que até aquilo que da História escapa acaba trabalhando para a realização de seu fim, e “tudo o mais que acontece no mundo só pode ser apresentado como membro desta estrutura; como sendo parte constitutiva do plano divino” (AUERBACH, 2021:13).

A Razão da História é astuciosa, e faz uso até do seu contrário para chegar ao seu próprio fim. Como um exemplo de seu *télos*, usa do arbítrio do homem, instaura a relação contraditória da *Civitas Dei* e *Civitas Diaboli* para cumprir com sua função histórica no plano da Providência Divina (AGOSTINHO, 1996:499-57). Tal o brilhantismo histórico-dialético dessa época agraciada por Deus. Ora, mas o que é que se passa quando esta Graça acaba; quando é ela que se retrai, se retira do mundo? O que é que aconteceria se fosse Deus, e não o homem, que aplicasse um *recessus* ao mundo, e nos privasse de todo *bono divino*? Talvez a viagem da vida não passasse de um silencioso caminhar através do indeterminado

e do provisório; talvez os círculos ordenados do tempo fossem obrigados a rasgar sua própria órbita, descrevendo uma elipse - quiçá uma *voluta*. *The time is out of joint*: é assim que preludia Hamlet os sombrios tempos do mundo Barroco. O tempo das Escrituras era já, como nos diz Auerbach, um tempo “que não tem presente” (AUERBACH, 2021:07). Entre o passado maculado e a redenção prometida, o presente era já-sempre um tempo homogêneo e vazio, um ponto cego no passar cronológico e contínuo da linha sucessiva e encadeada da Providência: uma sucessão de cenas –dissemos. Para restaurá-lo, bastava conectá-lo novamente à sua série em cadeia, como pontos de um circuito elétrico fechado. No Barroco, ao contrário, é o próprio tempo que *está fora dos gonzos*, e ao seu presente esvaziado não cabe alternativa se não pulverizar-se repetidamente até atingir, quem sabe, a flâmula da Eternidade.

b) O tempo em cena

Segundo a feliz expressão de Sigmund Mendez, o Barroco representa “uma *Weltanschauung* que está a ponto de despedir-se, e o faz de maneira ostentosa” (MENDEZ, 2006:150). Em seu seio vemos a dilaceração de impulsos desagregantes que combatem pela supremacia sem, contudo, a atingir de maneira primorosa. Entre a diferenciação e integração matemática e o imprevisto e dissonância musical há um abismo que só penosamente se consegue dar uma forma. Se, de um lado, “seus componentes são submetidos a um todo unificados, por outro, as partes escavam seus espaços vitais” nas ruínas ou nas fraturas (MENDEZ, 2006:151) Como um templo magnânimo que anuncia sua queda, o *páthos* Barroco é uma arquitetura da destruição. Aqui, a divindade se retira, é abolida como centro de sentido, e a *coincidentia oppositorum* naufraga em uma resolução de caráter impossível. Se o que

víamos com Dante no último céu do Paraíso era o livro divino que unificava por meio da *ordo* e da *claritas* a linguagem do mundo, aqui a *auctoritas* bíblica se estilhaça em uma infinidade de signos e nomes, e a *geometrica schemata* pena para instaurar na natureza os princípios de suas leis fundamentais. É a Reforma que traz violentamente consigo a perfuração da *alegoresis* medieval. A grande Árvore da Escritura, como outrora nos assinalava Ricardo de São Vítor, é desmembrada pela raiz. Desaba-se “o sentido unificador do destino histórico e transcendente do cristianismo e seu plano providencial”, que filosófica e teologicamente “tinham assento na unidade do conhecimento humano pela sua contiguidade com o saber absoluto da divindade” (MENDEZ, 2006:166). Parece-nos que um espírito ronda a época, um espírito maligno. O Barroco é a época que mais intensamente deu violenta expressão à angustia vital de se ver mergulhada em um fosso vazio, onde a luz divina mingua até a desapareição – *horror vacui*, horror pelo vazio.

Não é à toa que o Barroco privilegia a alegoria como forma de expressão, fazendo do caráter ambíguo da realidade a natureza fantasmática de sua criação. A alegoria é a única forma capaz de dar coro a um mundo em que a verticalidade transcendente de deus se afasta da concreção espaço-temporal da História. Linguagem truncada, balbuciante, a alegoria é a fala do acidioso: linguagem caída, ela faz do hino fúnebre a *verbositas* do lamento; traz de volta o mundo perdido, e do *Gloria in excelsis*, as pesarosas notas de um Réquiem. A alegoria é a fala do abismo: *quis ad fundum eius pervenit?* “*Everything is lost*”, nos diz John Donne; “*And yet I could not die*”, diz-nos o marinheiro de Coleridge. Pois é a capacidade de habitar as ruínas, de dançar na tempestade sobre os restos de naufrago, aquilo que nos ensina a sabedoria melancólica do Barroco.

Não nos apressaríamos em dizer que foi no Barroco em que a criatura mais propriamente mergulhou nas profundezas de sua humanidade histórica, fazendo da acedia e da melancolia aquilo mesmo de seu Tempo – e de sua própria salvação. Se o demônio meridiano torna espectador aquele que antes festejava no palco do mundo, o Barroco é o momento em que esse *Theatrum Mundi* é melancolicamente representado, fazendo do que antes era doença um motivo de convalescer. “O palco do Barroco significa verdadeiramente o mundo” (CARPEAUX, 1990:11). E se vemos orgulhosamente afirmar Jacques, em *As you like it*, que “*all the world is a stage, and all the men and women merely players*”, é porque de fato, como em nenhuma outra época, o teatro é verdadeiramente um *Gran Teatro del Mundo*. Como afirma Justo Lipsio: “en este gran teatro nos encontramos, ora como espectadores ora como atores: unos entramos, otros salimos; y no debemos asombrarnos por lo que constituye una regla universal” (JUSTUS LIPSIUS, 1966:267).

A aparência barroca é tão profunda, que até mesmo a natureza é convidada a encenar. Em Baltasar Gracián, a *physis* é uma potência de autogeração criadora; ela é o dinamismo por meio do qual o concreto, em sua multiplicidade e diferença, chega a ser a si mesmo. Mas enquanto Spinoza concebe a realidade inteira como uma substância imanente, e Leibniz a substitui por um pluralismo de mônadas – ainda que contínuas em seu fundo infinito de força (*vis*), o caminho de Gracián é a disjunção, a crise. Aqui, “a espessura do múltiplo e do diverso se abre em passo com a *crisis* do mundo”, e o criado, “como centro de belas variedades, diferentes em todas as propriedades” (GRACIÁN, 2011:826) se insinua em um tempo em que “a unidade orgânica e total da diversidade é subtraída do mundo” (RUEDA, 2021:983). Em Gracián, que denomina já o capítulo II do *Criticón* como *El gran teatro del Universo*, faz do próprio Deus uma presença ausente, um

personagem em recesso – *absconditus*. Encoberto Soberano, “príncipe retirado em sua inacessível incompreensibilidade” (GRACIÁN, 211:833), o Deus de Gracián é um personagem subtraído de cena. Se “a impossibilidade de apreender deus no mundo coincide com a impossibilidade de apreender a realidade em um mundo sem deus”, então o mundo do Barroco é uma “escenificação teatral ao infinito” (RUEDA, 2021:984-985). É ainda como *Sumo Artífice* que Gracián se refere ao criador do mundo: artífice como aquele que detém o *artificio*, a arte - a *maneira* - ou fingimento, enganação. Mas antes de retrair-se frente ao recesso divino, Gracián faz da própria substância do homem a arte da simulação. Como uma *vis activa*, uma *energeia dinâmica*, o homem é um acontecimento aberto que se “expressa nos modos de operar, nas ações e nas formas de afrontas o mundo” (RUEDA, 2021:985). É numa constelação de “artifícios” que se desenvolve a sua ação. Como o nobre de Teógnis, é Proteu o modelo do verdadeiro homem de Gracián: metamorfoseante, assumindo para si todos os papéis, fazendo-se por meio das máscaras enganosas do mundo. É preciso mesmo uma certa “malícia” para encenar no palco do mundo, onde de uma individualização genérica só se passa a uma “verdadeira” *persona* – personalidade, mas também máscara – pela consciência de si enquanto ator, enquanto *caráter* jogando no destino.

O Barroco é o estilo e o tempo da encenação, e mesmo a pompa, a vã curiosidade, a *verbositas* e o desespero, o tédio e o adorno ganham sua possibilidade de representar. Tudo é maravilhoso, colossal, genuinamente novo; e, no entanto, puramente vazio. A perspectiva cênica torna toda profundidade uma questão de ilusão, e a qualidade do espaço faz da mudança de cena uma voragem sucessiva em que cada personagem abandona tão logo as vestes que antes pesorosamente conseguiu. O teatro barroco, como a vida

histórica, é “um teatro de movimento excessivo”: “é como se um vento passasse pelas personagens”, transformando o que antes era grupo plástico de altar em marionetes de vestimenta agitada. A vida em cena no teatro do mundo é “frenética”, agitada, como “um balé mecanizado” em que o “*perpetum mobile*” de seu jogo prescreve um círculo cujo centro permanece oco (CARPEAUX, 1990:15). “Qué es la vida? Un frenesí. Qué es la vida? Una ilusión”; ou então: “teatro funesto es, donde importuna representa tragedias la Fortuna” (CALDERÓN, 2003:90). Aqui, as roupas, as danças, o acompanhamento musical, a arquitetura invadem o texto, fazendo gaguejar as palavras. “Os atores perdem individualidade, aglomeram-se nos coros, transformam-se em figurantes, comparsas mudos, simples peões no grande jogo de xadrez” (CARPEAUX, 1990:16).

Pois é isso o Barroco, é essa a sua história: não há salvação fora da Graça; mas a Graça é aquilo que se retira, que incide quando o ator já foi ele mesmo retirado. O homem é prisioneiro do pecado geral do mundo; toda a natureza está de antemão condenada à morte. A melancolia é a condição da alma diante da História, mas a História é a decadência do humano, seu aniquilamento como um destino. A fuga da melancolia é a fuga do mundo, a diversão transladada no artifício cênico. Mas o que encontra o homem Barroco em seu retiro? Ora, seu mesmo mundo como teatro, o prolongamento da cena do mundo no cósmico teatro do vazio. Como em Bosch, é de pecado em pecado que caminha a máscara humana no palco da história. É exatamente isso o que vemos em Hamlet: a incapacidade acidiosa do agir. Mas é também o que vemos em Sigismundo, este “maldoso” mas brilhante príncipe melancólico regido pelo signo de Saturno⁴.

⁴ “Nació en horóscopo tal, que el sol, en su sangre tinto, entraba sañudamente com la luna en desafío/[...] El mayor, el más

Ora, não nos surpreendemos ao ver que, assim como na Patrística e na cosmologia humoral, também para o Barroco o demônio oferece uma saída. Formidavelmente é o diabo, e não a divindade, aquele que inscreve plasticamente a teatralidade imanente do mundo, mostrando ao homem sua condição de frágil criatura nas enganosas ilusões do palco vida. O diabo, como pecado atuante, é aquele que coloca o homem diante da história, diante daquilo que lhe é mais próprio e, portanto, profano. A vida histórica como um chafurdar de vícios; o homem como aquele que resiste bravamente à voragem do tempo – tal o que nos mostra o demônio. Talvez tenha sido Benjamin, mais do que qualquer outro, aquele que compreendeu vivamente o caráter iminentemente trágico e histórico do Barroco; pois é isso o que encena o Barroco: a História. “A função do teatro barroco é a de fortalecer a virtude”, de promover a saúde dos espectadores diante da doença melancólica da época. “A virtude obrigatória do herói é a *apatheia*”, a supressão da catástrofe pela sua própria destruição. É da doença que se faz a cura. São os “eventos, mais do que o assunto, o próprio cerne do drama”. É, portanto, a “vida histórica, tal como aquela época a concebia”, seu verdadeiro conteúdo, seu verdadeiro objetivo (BENJAMIN, 2004:53-54). E isso a tal ponto que, como aconselha Opitz, aquele que quiser “escrever tragédias terá de ser bem lido em história, terá de conhecer a fundo as coisas do mundo e do Estado; terá de conhecer as disposições de ânimo de um rei, como se governa a terra e as gentes, mantendo-se no poder” (OPITZ apud BENJAMIN, 2004:55).

horrendo eclipse que ha padecido el sol, después que com sangre lloró la muerte de Cristo, éste fue el orbe entre incendios vivos./ [...] En este mísero mortal planeta o signo, nació Segismundo”. CALDERÓN, P. op.cit., 2003, p. 32.

Não foram raros os momentos em que, no século XVII, a palavra *trauerspiel* - esse jogo do luto, contra o luto; esse teatro da acedia – foi aplicada tanto ao drama como aos acontecimentos históricos. No Barroco, a “participação no acontecer histórico e atual manifesta-se na poética” (BENJAMIN, 2004:54). E como poderia ser diferente, já que a “apreensão mais profunda do trágico deverá provavelmente partir, não apenas, nem tanto, da arte como da história”? Se, ainda, “em certos pontos essenciais do seu percurso, o tempo da história torna-se parte integrante de um tempo trágico” (BENJAMIN, 2004:265)? A afinidade do trágico com a história é posta em cena pelo desespero e pelo tédio sem saída que se apresentam como a única forma possível de existência ao homem na Terra. No Barroco, o que existe é um “mecanismo que acumula e exalta tudo o que é terreno antes de o entregar à morte”. Em seu palco, ele “extraí do mundo”, como o anjo melancólico de Dürer, “toda uma panóplia de coisas, trazendo-as violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, nessa vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe” (BENJAMIN, 2004:58).

Não nos parece coincidência que seja justamente a figura do Relógio, entre outras, que domina o contexto imagético da época. Pois na luta contra a fuga do tempo, o movimento matemático dos ponteiros é indispensável na tentativa de apreensão daquilo que foi perdido. Nesse movimento “reflete-se não apenas a vida orgânica do homem, mas também as manobras [...] para ordenar os dados do processo histórico numa sequência mensurável, regular e harmônica” (BENJAMIN, 2004:96). A presença ausente daquilo que foi perdido – tal a condição do Tempo nas *volutas* do Barroco. Afinal, é da perda mesma do tempo, da vingança e do rancor contra o presente, do horror e do desespero contra seu vazio, de que se trata o estado acidioso. Talvez só agora

sejamos capazes de compreender verdadeiramente o segredo aterrador que subjaz por entre as vestes da pompa barroca. Pois se a “imagem do espaço cênico torna-se a chave da compreensão de seu processo histórico”, é porque na ausência do tempo, “o dinamismo do processo temporal é captado numa imagem” (BENJAMIN, 2004:93) no espaço, e a fragmentação dos dados originariamente temporais são novamente transpostos “para uma simultaneidade espacial figurada” (BENJAMIN, 2004:75). Aqui, a imagem repete-se ao infinito, e a “miniaturização lúdica do real” introduz a “infinitude reflexiva do pensamento na finitude fechada de um espaço profano” (BENJAMIN, 2004:79).

Forçoso é reconhecer que não apenas de desespero se alimenta o homem barroco – e chegamos aqui, talvez, nos cumes celestes de nosso terroso vagar melancólico. Na miniaturização do real, na representação grosseira e apressada da vida esvoaçante e patética da criatura humana, o espectador deste teatro não poderia deixar de rir, desaguando em lágrimas de gargalhada o que antes era pranto de terror. Se já na Grécia cada tragédia resultava em uma comédia, a falta de refinamento do Barroco faz da tragédia e da comédia humana uma confusão pitoresca sem chance de conclusão. Aqui, “suas ações não têm outro interesse senão o que lhes é conferido pela luz do caráter”: este “não é objeto de uma condenação moral, mas de grande hilaridade”. “Enquanto o destino desenrola a imensa complicação da pessoa culpada, enquanto ele expõe a complicação e o elo constrangedor da culpa”, o caráter faz da complicação “simplicidade, *fatum*, liberdade” (BENJAMIN, 2004:97). O que antes era *tristitia*, culpa, *recessus*, agora é tedioso, tristonho, avoado; o que antes era demoníaco, agora é *humano, demasiadamente humano*. Contra a moralidade do destino, o caráter se apresenta na singeleza de seu único traço, e o vazio deixado pela morte de Deus vê, como a um espelho,

a dissolução da figura do Homem. Aqui, acaba a Filosofia da História; aqui, começa o teatro: *incipit personae*.

*
**

Em nenhum momento a Natureza foi tão desprovida de Graça como na nossa atual fase histórica, nunca a precariedade de todo acontecer e a fragilidade de toda criatura se mostrou tão similar como aquele período manchado pelo desespero que denominamos de Barroco. Na ausência de todo percurso salvífico, a tragédia humana mergulha inteiramente na desolação terrena. Assim “transcorre para os mortais a sua vida inteira/ a partir de uma infância que com jogos começou/ E com jogos vãos chega a hora derradeira”; “não é mais que um poema o nosso tempo breve/um jogo em que uns entram em cena, outros se vão”. Com lágrimas começa, com pranto nosso fim a história escreve. De novidade em novidade, de vazio em vazio, estamos ainda em guerra contra a vacuidade do tempo. Tentamos devorá-lo, ou então fugir de todo vazio; temos mesmo horror pelo vazio. Em um momento em que a própria linguagem se esfacela, e a experiência mingua, o demônio meridiano ronda novamente a cena para nos fazer companhia. Ora como diabo, ora como deus, ele se apresenta. É preciso fazê-lo bailar, trocar de papel. No grande teatro do mundo, a história humana se apresenta primeiro como tragédia, segundo como farsa.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias. A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental*. Editora UFMG, 2007.

AGOSTINHO. *A Cidade de Deus. Volume I. Livro I a VIII*. Fundação Calouste Gulbekian, 1996.

ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolia (problema XXX)*. Acantilado, 2007.

AUERBACH, E. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Perspectiva, 2021.

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Destino e caráter* In Escritos sobre Mito e Linguagem. Editora 34, 2013.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* In Escritos sobre Mito e Linguagem. Editora 34, 2017.

BOÉCIO. *Consolação da Filosofia*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

CALDERÓN, P. *La vida es sueño*. El Cid Editor, 2003.

CAMPBELL, T. *Liturgy and Drama: Recent Approaches to Medieval Theatre*. Theatre Journal. Vol.33, 1981.

CARPEAUX, O. *Teatro e Estado do Barroco*. Estudos Avançados. Vol.4, N°10, 1990.

CLIVE, H.P. *The Calvinists and the Question of Dancing in the Sixteenth Century*. Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, Vol.23, 1961.

COLERIDGE, S. *The Rime of the Ancient Mariner*. Dover Publications, 1970.

COSTE, F. « *L'Inflammatorium poenitentiae ou comment lutter contre l'acédie* », Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge [En ligne], 132-1 | 2020.

CURTIUS, E. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. EDUSP, 2013.

DADDARIO, W. *A Public of One: Jesuit Discipline in the Theatre of the World*. Ecumenica 4, n°1, 2011.

DANTE, A. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. Landmark, 2011.

DONNE, J. *The Complet English Poems*. Londres:Penguin Books, 1996.

ÉVAGRE LE PONTIQUE. *Kephalaia Gnostica*. Édition Antoine Guillaumont. Librairie de Paris, 1968.

FICINO, M. *Platonic Theology. Volume 4. Books XII – XIV*. Harvard University Press, 2004.

_____. *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. Editore SE, 2016.

FÜLLOP-MILLER, R. *The Power and the Secret of the Jesuits*. New York: Viking, 1930.

GARCÍA, J. *Flecha del tempo y rueda de la fortuna*. Revista Internacional de Sociología, nº18, 1997.

GIANNINI, H. *El demonio del mediodia*. Teoria. Vol. 5-6, 1975.

GRACIÁN, B. *El Criticón* In Obras Completas. Cátedra, 2011.

HURTADO, D. *El diablo como representación de lo sagrado y lo profano em cuatro comedias del barroco español*. HIPOGRIFO. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 5, núm. 2, 2017.

INÁCIO DE LOIOLA. *Exercícios espirituais*. Braga: Livraria A.I, 1999.

KLIBANSKY, R; PANOFISKY, E; SAXL, E. *Saturno e la Melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Einaudi, 1997.

JUSTUS LIPSIUS. *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577 – 1606)*. Editorial Castalia, 1966.

L'inflammatorium poenitentiae. Le vice de l'acédie et les vertus de l'imagination, Édition de Florent Coste. Genève: DROZ, 2019.

MÉNDEZ, S. *Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo*. Andamios. Vol.2, Nº4, 2006.

RIVAS, R. *Las mutaciones de la acedia. De la Patrística a la Edad Media*. Studium. Filosofía y Teología, Vol. 27, 2011.

_____. *Angustia y acedia como patología en el monacato medieval: manifestaciones y recursos curativos*. Anuario de Estudios Medievales, 47/2, 2017.

RUEDA, L. *La physis del mundo en la Concepción barroca de Baltasar Gracián*. HIPOGRIFO. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de oro. Vol.9, Nº2, 2021.

SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. Canterbury Classics, 2014.

SCHREIBER, C. *L'Univers compartimenté du théâtre médiéval*. The French Review. Vol.41, 1968.

STEVENS, M. *The Theatre of the World: A Study in Medieval Dramatic Form*. The Chaucer Review. Vol.7. Nº4, 1973.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica. Volume 5*. Edições Loyola, 2012.

WENZEL, S. *Acedia 700-1200. Traditio*. Vol.22, 1966.

_____. *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. University of North Carolina Press, 1967.

WETMORE JR, K. *Jesuit Theater and Drama*. Oxford Handbook Topics in Religion. Oxford Academic, 3 Februar, 2014.

WILLIAMS, P. *El vicio de la acedia y el giro estético de Dante* In *Eadem Utraque Europa*, nº1, 2005.

WOODS, B. *The Devil in Dog Form*. Western Folklore. Vol. 13, No. 4, 1954.

ZUPNICK, I. *Bosch's representation of acedia and the pilgrimage of everyman*. Netherlands Yearbook for History of Art. Vol. 19, 1968.

(Submissão: 10/10/24. Aceite: 28/01/26)