

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



DON JUAN: O PRÓPRIO, O OUTRO E A FRONTEIRA

Um estudo sobre identidades problemáticas

DON JUAN: O PRÓPRIO, O OUTRO E A FRONTEIRA

Um estudo sobre identidades problemáticas

Orientadora: Prof. Doutora Helena Correia

RITA DE OLIVEIRA CORREIA

Mestrado em Estudos Comparatistas

2008

RITA DE OLIVEIRA CORREIA

DON JUAN: O PRÓPRIO, O OUTRO E A FRONTEIRA
Um estudo sobre identidades problemáticas

Orientadora: Prof. Doutora Helena Buescu

Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas
Apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

2008



16.2.09

Sumário

Será objectivo desta dissertação analisar de que forma os textos *D. João e Julieta*, de Natália Correia, e *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester, duas versões do mito de Don Juan, procuram oferecer uma explicação para o comportamento da personagem que recriam.

Procuraremos argumentar que em ambos os textos a personagem principal revela, na construção simbólica da sua identidade, uma tentativa de resolução de vários dualismos problemáticos, abdicando para isso, no percurso, da possibilidade de uma definição identitária capaz de englobar a noção de alteridade.

Argumentaremos, pois, que os textos encenam, de forma distinta, uma mesma incapacidade fundamental de relacionamento com o outro, visto como ameaça à unidade da personalidade, incapacidade que se manifestará numa indisponibilidade para o amor, entendido enquanto dádiva e recepção do outro em si.

Abstract

The purpose of this work will be to analyze the way in which the texts *D. João e Julieta*, by Natália Correia, and *Don Juan*, by Gonzalo Torrente Ballester, two recreations of the Don Juan myth, seek to offer an explanation for the behavior of their main character.

We will argue that in both texts the main character shows, in the symbolic construction of his identity, an attempt to solve several dualisms that turn out to be problematic. For this accomplishment, the character abdicates the possibility of an identity definition capable to accommodate the notion of "alterity".

We will sustain that the texts distinctively perform the same basic inability to maintain a relationship with the other, who is envisaged as a threat to the unity of the personality, and this inability is translated into an unavailability to love, as love means the gift of oneself and reception of the other.

AGRADECIMENTOS

O trabalho de escrita de uma dissertação é extraordinariamente solitário e, como fui percebendo, um combate singular contra inúmeros obstáculos. No entanto, a solidão das muitas horas de leitura, reflexão e redacção só é possível, paradoxalmente, graças à presença de todos aqueles cuja amizade e apoio estruturam o meu mundo. Para eles vão agora as minhas palavras e reconhecimento:

À minha Orientadora, Prof. Doutora Helena Buescu, que disponibilizou sempre o seu saber e demonstrou enorme paciência nos momentos mais críticos.

Aos meus Pais, eternos mecenas, que viabilizaram o meu trabalho de forma imediata, e cuja infinita generosidade e paciência me acompanhou neste percurso. Ao meu Pai agradeço ainda a revisão final do texto.

À Teresa, que conhece bem todas as fases do processo e felizmente é adepta de conversas telefónicas.

A todos os amigos que me acompanharam no melhor e no pior destes anos e contribuíram de múltiplas formas para a manutenção da minha sanidade mental.

ÍNDICE

Don Juan, entre o uno e o diverso	2
PRIMEIRA PARTE	10
1 – Teatro, mundo e identidade – a propósito de um baile de máscaras	10
2 – Narciso e a Máscara – os dois paradigmas de <i>D.João e Julieta</i>	27
3 – A invenção do humano em <i>Don Juan</i>	38
4 – A “burla” divina – corpo e identidade em <i>Don Juan</i>	50
SEGUNDA PARTE	63
1 – “Uma terceira via de independência”	63
2 – D.João Palmeira e o ideal de sobre-humanidade	72
TERCEIRA PARTE	89
1 – “Essa força que se eleva até criar o sobre-humano” – o Novo paradigma	89
2 – O amor “como protesto” em <i>Don Juan</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

Don Juan, entre o uno e o diverso.

*Ce prestige de Don Juan
que trois siècles n'ont pas pu éteindre...*

Michel Foucault

A primeira necessidade sentida por quem deseje escrever uma dissertação sobre uma ou várias das (centenas de) versões do mito¹ de Don Juan será a de justificar o interesse desse empreendimento perante um público leitor mais ou menos restrito, mais ou menos informado, que se interroga sobre o valor acrescentado de mais um trabalho sobre este assunto, de tal forma explorado que restam dúvidas se não estará definitivamente exaurido.

Contudo, os textos sobre a personagem inventada no séc. XVII por Frei Gabriel Téllez, mais conhecido pelo pseudónimo de Tirso de Molina, não cessam de proliferar, acompanhando as novas versões que paulatinamente vão surgindo e lançando novos olhares sobre obras há muito consagradas. O inegável fascínio do herói, que tem garantido este interesse sempre renovado de escritores e académicos, parece atravessar incólume séculos e culturas.

Considerando a literatura no seu carácter de “construção histórico-antropológica aberta” (Gusmão 2001), local privilegiado para a figuração do humano e para ensaios sobre os seus limites e possibilidades, o mito de Don Juan surge-nos, dada a sua transversalidade histórica e cultural, como terreno de eleição para a experimentação.

¹ Sobre o percurso histórico do mito, consulte-se os dois textos referenciais: *Le Mythe de Don Juan – de ses origines au Romantisme*, de Georges Gendarme de Bévotte (1993) e *Le Mythe de Don Juan*, de Jean Rousset (1978), bem como o ensaio de Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan* (1959). Consulte-se também o artigo de Idalina R. Rodrigues, “Os convites do ‘convidado’: a propósito de um Don Juan setecentista português” (1997), onde se faz um breve inventário de versões para teatro e ópera.

Condenado nas obras clássicas, absolvido no Romantismo, e desvirtuado, segundo alguns, na Modernidade, Don Juan parece não poder escapar à sombra projectada pela sua própria desmesura, que lhe tem valido uma atenção que não desmente o seu já proverbial fascínio. Muitas e variadas explicações foram já apontadas para esta transversalidade histórica, tentando cada um delas elucidar o cerne do “mito”, para nele desvelar o conflito universal que permite que a narrativa de Don Juan seja continuamente resgatada – a oposição entre o tempo e a eternidade, o instinto e a racionalidade, o indivíduo e o colectivo, entre outros exemplos.

Temos vindo a usar a designação “mito” embora saibamos que ela não é consensual; muito se tem discutido sobre se na verdade estamos na presença de um mito ou simplesmente de uma personagem literária. Jean Rousset, apologista da primeira designação, na sua obra de referência, *Le Mythe de Don Juan* (1978), considera existir no mito três invariantes, que lhe conferem uma estrutura, sobre a qual se vai construindo cada versão: o morto, o grupo feminino e o herói. No início encontra-se o morto, afirmando Rousset (1978, 21) que “Don Juan comme mythe prend donc naissance dans la mort, par le Mort”, sendo a ligação com a transcendência, que a presença do morto aqui configura, a atribuir à narrativa, no entender de Rousset, o seu sentido mítico. A afirmação de Jean Rousset pretende aproximar a fábula de Don Juan de um entendimento tradicional do mito, tal como estabelecido por Eliade ou Lévi-Strauss (embora Rousset não deixe de fazer a distinção), recuperando um imaginário simbólico de cariz religioso que poderá estar na base desta fábula – o do culto dos mortos por meio de oferendas de alimentos².

² Veja-se também, a este respeito, o estudo de Otto Rank, *Don Juan et Le Double* (2001), em que o autor aponta para outros elementos de carácter mítico-religioso que poderão ter confluído para a elaboração da fábula, nomeadamente o culto do fecundador, superstições em torno do espelho e da sombra e dos mortos que regressam para buscar os vivos, entre outros.

No entanto, a verdade é que o convite ao morto, embora pudesse existir enraizado no folclore, se perdeu quase totalmente, nas versões do mito de Don Juan, a partir do final do séc. XVII (cf. Bévotte 1993 e Sauvage s.d.), pelo que considerá-lo indispensável ao estabelecimento de um *corpus* nos parece uma atenção excessiva a uma particularidade epocal.

Carmen Becerra Suárez, estudiosa da obra de Torrente, comenta a propósito de *Don Juan*, e na senda de Jean Rousset:

Es cierto que todas y cada una de las versiones de Don Juan poseen entre sí un significado común: el significado mítico; o lo que es lo mismo, la existencia en su interior de un esquema semântico vertebrador, cuyas unidades se repiten tradicionalmente e cuyos motivos aparecen de manera reiterada. (Becerra 1997a, 130)

Como unidades semânticas estruturadoras do “mito”, Carmen Becerra aponta o amor, as mulheres e a morte, recusando como versões de Don Juan os textos que não contam com um destes três elementos. Não negando a necessidade metodológica de proceder a classificações, com vista ao estabelecimento do *corpus*, parece-nos que esta rigidez se torna redutora, além de se revelar desadequada a muitos textos que sabemos terem sido elaborados como versões de Don Juan. Abster-nos-emos, portanto, de subscrever hipóteses quanto a unidades semânticas comuns à multiplicidade das versões, e utilizaremos a designação de “mito” para nos referirmos a esta fábula e à totalidade do repositório de versões que a compõem, sem com isso pretendermos adoptar um posicionamento.

A termos de aventar uma hipótese sobre o que de mais genérico as diferentes versões partilham, sem querermos com esta afirmação implicar a existência de um significado comum imutável que possa ser erigido em “substância mítica”, diríamos tratar-se da representação de uma falha no relacionamento com o outro, agudizada pelo facto de se tratar aqui de relações amorosas, nas quais tipicamente o desejo de aproximação/fusão com um

outro é sentido com maior premência. Desta perspectiva, os diferentes elementos estruturantes apontados quer por Jean Rousset como por Carmen Becerra podem também consubstanciar o argumento que apontamos: eles configuram a centralidade, na conceptualização da figura de Don Juan, da temática amorosa – o eros de que a morte é o negro reverso.

Pode argumentar-se que o Don Juan clássico³ não sofre com essa sensação de carência; o Don Juan de Tirso ou o de Molière estão mais próximos da figura tradicional do “burlador” do que da figura do sedutor, uma vez que o recurso ao engano (até sob a forma da assunção da identidade de outrém, por meio de disfarces), o rapto ou a violação não os repugnam. O “burlador”, segundo a abordagem jungiana, é uma figura representante da Sombra e, portanto, do somatório de traços negativos da psique. Segundo Jung, o burlador não possui quaisquer valores – morais ou sociais – e é presa das suas paixões; ele é simultaneamente sub e supra-humano, incarnação da ambiguidade, da duplicidade e da absoluta inconsciência. Por esta ambivalência que caracteriza a figura, o burlador é também o transgressor arquetípico, aquele que subverte a ordem e transita entre ambos os lados da(s) fronteira(s) (Jung 2002). Ele é também uma figura altamente sexualizada, incarnação de um impulso sexual primário, orgíaco, que se ergue contra a ordem social. A diferença existente entre um burlador e um sedutor parece-nos fundamental: a sedução é sempre uma lâmina de dois gumes – não se seduz incolumemente, sem ir ao encontro do outro no seu lugar; a “burla”, pelo contrário, é a construção de uma aparência. Nesse frio exercício mimético, de pura teatralidade, não há espaço para qualquer encontro entre dois seres. Mas talvez por esse motivo mesmo, os textos de Tirso ou Mozart-Da Ponte não deixam de mostrar, no vazio da conquista na aparência sucedida, o carácter ilusório desse sucesso, recobrando uma falha

³ Designaremos por “clássicas” todas as versões escritas até ao Romantismo, época que introduz modificações substanciais na fábula e no carácter da personagem (cf. Bévotte 1993 e Sauvage s.d.).

fundamental. O Don Juan clássico é pouco mais do que um violador que, além das mulheres, burla família, rei, sociedade; e o castigo divino de que a estátua do Comendador se faz emissário é corroborado por uma penalização social, pela pessoa do rei. Esse burlador, no impulso sempre renovado da conquista (não lhe chamamos “febre”, pois não é a cegueira do desejo que o move, – o carácter mobilizante de todo o ser na paixão está-lhe vedado – mas sim um modo demoniacamente lúdico de existir), não faz mais do que flutuar em torno do outro, falhando sempre o contacto (tampouco o desejando). Esta questão central será um dos fios condutores da análise que efectuaremos, pretendendo mostrar como ambos os textos encenam o problema do encontro com o outro, encontro esse que – tanto ansiado como temido – conduz as personagens principais, como veremos, a uma reflexão e reformulação da sua auto-definição identitária.

Michel Foucault, em *Histoire de la Sexualité I* (2005, 54-55), refere como razão possível para o “prestígio” de Don Juan o desafio à lei das alianças e à ordem dos prazeres do Ocidente cristão que ele consubstancia, resumindo assim o carácter transgressivo que a personagem sempre reveste. Para as duas obras que nos ocuparão nestas páginas parece-nos particularmente relevante este espírito de transgressão. D. João Palmeira e Don Juan Tenorio são ambos representados, embora de forma distinta, como “monstros”⁴. Esta noção convoca de imediato uma delimitação que só pode ser feita relacionalmente: que monstros são estes? São-no por oposição a que normalidade? O próprio percurso de construção e transformação identitária das personagens revela precisamente, em filigrana, o carácter basilar dessa reflexão. Será a partir da consciência da sua excepcionalidade (a-normalidade) e por referência a um ideal de “superioridade” (que em ambos os casos se identifica explícita ou

⁴Apenas no texto de Natália Correia a identificação de D. João com um “monstro” é feita explicitamente; em *Don Juan* a construção da figura “monstruosa” prende-se com mecanismos distintos, através da sua aproximação a uma figura luciferina – o transgressor por excelência.

implicitamente com um ideal de sobre-humanidade) que ambas as personagens se definem. Através desta problematização das categorias que constituem a identidade das personagens e dos modelos simbólicos que as enformam, os textos suscitam uma reflexão que passa também pela consideração dos próprios limites da sua humanidade.

Independentemente, pois, das mutações da conjuntura histórico-social em que a personagem vai sendo reinventada, ela parece ser capaz de chamar a si a projecção do que fica à margem dos códigos da sua época, na fronteira entre o que eles englobam e o que lhes é radicalmente exterior. Assim se explicará talvez a contínua aura de interdito que a envolve e a sua permanência numa modernidade em que os quadros de referência se multiplicam e a sexualidade se liberalizou. O modo como esta reformulação se processa demonstra-se frutífero, por isso, na compreensão do contexto de produção de cada versão, uma vez que o mito de Don Juan parece ter uma plasticidade que o torna capaz de absorver e incarnar as preocupações mais fundamentais de cada época, o que leva Carmen Becerra (1997a, 131) a classificá-lo de “mito de incumbência”, servindo-se da taxonomia proposta por Northrop Frye⁵.

É pois numa espacialidade e temporalidade determinadas que a “pobreza” de traços desse herói, que é possível abstrair dos diversos textos, adquire preenchimento (*cf.* Sauvage s.d.). É nessa articulação entre o geral e o particular que tem de ser equacionado o pensamento sobre qualquer versão do mito de Don Juan, lugar esse, afinal, do comparatismo, que existe “entre o uno e o diverso”, segundo a expressão já consagrada de Cláudio Guillén (2001).

⁵ Frye, Northrop. 1986. *El camino crítico*. Madrid: Taurus. Torrente Ballester manifestou uma opinião idêntica: “Don Juan recoge y da sentido a una série de comportamientos repetidos, reiterados y anhelados en un momento determinado de la historia y, en cada una de sus distintas modificaciones, tienen una relación con un sistema dentro del qual adquieren un sentido” (*apud* Becerra 1990, 44).

Pensamos que *D. João e Julieta* e *Don Juan* revelam também essa plasticidade nos problemas que identificam como motivações para a peculiar conduta amorosa da sua personagem. Ao longo da nossa análise, e embora não seja este o propósito central do nosso trabalho, pretendemos também ir assinalando a forma como a identidade das personagens, na sua configuração problemática, e a sua mundividência reflectem também os problemas da Modernidade em que os textos se inserem. A Modernidade a que nos referimos aqui é aquela que, *grosso modo*, podemos fazer remontar ao último quartel do séc. XIX, estendendo-se até ao presente. Ela configura-se essencialmente como consciência da crise das estruturas de conhecimento, acompanhada de uma desconfiança relativamente às capacidades epistemológicas do sujeito. A “morte de Deus” anunciada, sem remissão, por Nietzsche, representa, como já muitas vezes foi dito, o fim do sustentáculo do Ser e do seu conhecimento, destruindo uma concepção de sujeito que, desde Descartes, se via garantida pela transcendência. Cristalizada numa formulação religiosa no anúncio nietzscheano, esta crise afecta, contudo, todas as esferas da vivência humana, definitivamente questionadas no seu sustentáculo, que era também o aglutinador de um cosmos onde o sujeito conhecia o seu lugar⁶.

Os dois textos de que aqui nos ocuparemos revelam, na tessitura da sua fábula, a instabilidade fundamental desta Modernidade que se vê a braços com um questionamento que atinge os sujeitos nos fundamentos da sua identidade. As duas personagens principais são problemáticas, parece-nos, porque se debatem com o desejo de um sentido que de uma forma ou de outra lhes é negado. O modo como tentam construí-lo, reclamando para si a tarefa e a função de ser o seu próprio sustentáculo, só pode ser compreendido no contexto de

⁶ Para o entendimento da Modernidade que aqui se faz, baseámo-nos fundamentalmente em textos de Eduardo Lourenço (2004), João Barrento (2001) e Helena Buescu (2005).

uma Modernidade pós-nietzscheana. Contudo, ao reclamarem para si a autonomia que lhes permite esse radical gesto de apropriação de si mesmos, ambas as personagens se encerram numa auto-definição identitária que, ao enfatizar a autonomia e unidade do “eu”, deixa de parte o largo espectro de tudo aquilo que considera distinto – outro.

Na Primeira Parte desta dissertação, propomo-nos analisar os temas e motivos que convergem para os textos: por um lado, são eles que, ao enformar as cosmovisões dos textos, esboçam os traços fundamentais dos problemas que neles se colocam; por outro lado, as tensões que esse cruzamento de linhas temáticas vai esboçando são absorvidas pelas duas personagens principais, que delas se tornam exemplos paradigmáticos. Será este último aspecto que analisaremos, num segundo momento, mostrando como as representações identitárias de D. João Palmeira e Don Juan Tenorio surgem como local de confluência das tensões e problemas delineados pelos seus contextos, e como ambos se definem de acordo com uma ideia de autonomia e unidade na tentativa de resolver aquelas tensões.

Na Segunda Parte pretendemos mostrar que essa ideia de autonomia em ambos os casos se consubstancia num ideal de sobre-humanidade que, todavia, se concretiza de forma muito diferente em cada um dos textos. Em *D. João e Julieta*, ele identifica-se com uma ideia (de génese nietzscheana) de um “tipo aristocrático”; em *Don Juan*, a sobre-humanidade procurada pelo protagonista surge sob a forma da radicalidade de uma revolta transcendental que, em aparente paradoxo, se erige sobre a percepção das mais incontornáveis fragilidades da sua humanidade. Este ideal revela-se problemático, como veremos na Terceira Parte, ao revestir-se de um carácter prescritivo cujo estatismo se torna incapacitante, nomeadamente no encontro com o outro que a relação amorosa prefigura.

PRIMEIRA PARTE

1. Teatro, mundo e identidade – a propósito de um baile de máscaras.

A acção de *D. João e Julieta* constrói-se em torno de um baile de máscaras em casa de D. João, pretexto para a reunião das personagens. Cremos que este baile nos surge como recriação do *topos* do *theatrum mundi*, através do qual se invoca uma “poética teatral” para a organização deste mundo. Ao estender-se às representações dos sujeitos que o habitam, esta “poética teatral” torna-se também uma poética da identidade. No modo como simbolicamente se constituem as identidades das personagens, evidenciam-se os mesmos mecanismos que estão na base do funcionamento da alegoria do teatro do mundo, pelo que a análise desta, enquanto tropo organizador da *Weltanschauung* que emerge dos textos, pode ajudar-nos a compreender alguns dos problemas constitutivos destes vários sujeitos, em particular D. João Palmeira, objecto final da nossa análise.

Como afirmam Elinor Ochs e Lisa Capps (1996, 28), “each person draws from community repertoires of codes, genres, lexicons and grammars in a more or less different way, to render self and other in a particular evaluative hue”. Consideramos que os diversos elementos que em *D. João e Julieta* cumprem esta função de repertório comunitário relevam da metáfora teatral: é através dos códigos por ela instituídos e da mundividência particular assim invocada que a experiência das personagens se percepção, organiza e articula. Neste capítulo tentaremos perceber que elementos organizadores são convocados para o texto pela metáfora teatral, e de que forma o baile de máscaras se revela importante como indiciador de

uma concepção identitária moldada segundo aqueles elementos. Finalmente, e analisando também algumas ocorrências do motivo do teatro em *Don Juan*, de Torrente Ballester, veremos como, de forma distinta, o teatro é central na economia das duas obras, ao sinalizar uma instabilidade subterrânea, para lá das convicções aparentemente firmes que as personagens manifestam.

A genealogia do *topos* do *theatrum mundi* remonta a Platão que, nas *Leis* (I, 644 d-e; VII, 803 c), colocou a hipótese de sermos, na verdade, títeres dos deuses, e em *Filebo* (50 b) menciona a “tragédia e comédia da vida”. Imagens análogas, quer mantendo o motivo do teatro quer servindo-se de outros elementos para o mesmo efeito – como o do circo ou o do jogo – podem ser encontradas nos clássicos latinos bem como nos primeiros autores cristãos, pelo que o *topos* chega à Idade Média como produto híbrido destas duas tradições, nele se fundindo duas mundividências distintas (cf. Curtius 1984, 203).

Diz-nos Ernst Curtius em *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*Literatura europea y Edad Media Latina* [1984]) que quando John of Salisbury recupera a velha metáfora do teatro para a sua obra *Policraticus*, surgida em 1159, opera nela uma expansão, usando-a para uma crítica à sociedade sua contemporânea. Servindo-se simultaneamente das fontes clássicas e bíblicas, Salisbury, presumivelmente o primeiro a utilizar a expressão *theatrum mundi* refere a grande tragicomédia humana, cujo cenário é o orbe terrestre, à qual assistem Deus e os heróis da virtude; o autor reúne assim num elaborado aparato conceptual vários elementos anteriormente dispersos, fixando a alegoria.

O *topos* transita para o Renascimento, época em que a grande difusão e influência do pensamento platónico deverão ter contribuído para o seu sucesso junto dos humanistas. A ideia do “palco” dos assuntos humanos é facilmente equiparável à ilusão da vida na caverna, no exterior da qual se situa a realidade suprema (cf. Pearce 1980). Será durante o Barroco

que o uso do *theatrum mundi* atingirá o seu apogeu, tornando-se recurso onnipresente na “dramaturgia teocêntrica” (Curtius 1984, 209) da Contra-Reforma espanhola, em obras de Gracián e Calderón, entre outros⁷. É também neste ambiente cultural, em que vida e teatro se mesclam para melhor vincar o carácter ilusório daquela, que nasce *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina.

No drama moderno, o uso do *topos*, que até então adquiria sentido pela consideração de uma realidade metafísico-religiosa, adapta-se à sensibilidade de uma mundividência secularizada. Em substituição de Deus enquanto espectador dos assuntos humanos, emerge a noção de uma sociedade que é simultaneamente actor e público da sua peça. Esta anulação da divindade tornada inoperativa na nova cosmovisão acarreta inevitáveis modificações no entendimento e uso da metáfora do teatro do mundo. Na mecânica do *topos* até à Modernidade, Deus é o garante da ordem. Nesse cosmos, o homem cumpre um papel que lhe é atribuído, perante o único olhar capaz de lhe conferir um sentido, o de Deus. Na apropriação moderna deste recurso, a ausência do “Espectador Supremo” acarreta a transferência da responsabilidade da autoria do papel para o homem, trazendo a questão do sentido da experiência para uma dimensão essencialmente antropológica da existência humana, problema com que se debatem ambas as personagens principais dos textos que nos ocupam. Doutra parte, a ordem anteriormente garantida pela divindade dissolve-se também, transformando o palco num local de reversibilidade de categorias, em que se torna difícil, se não impossível, distinguir a esfera da realidade e a da ilusão, como pretendemos mostrar.

A sobrevivência do *theatrum mundi* através de realidades tão diversas deve-se tanto ao conjunto de relações que nele se estabelecem como à multiplicidade de metáforas que é capaz de pôr em jogo, e que se revelam dinâmicas, como vimos, numa variedade de

⁷ Sobre o *theatrum mundi* no Barroco espanhol, além de Curtius (1984) veja-se Andrès (2004).