

Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas (org.)

RETÓRICA E TEATRO

A PALAVRA EM ACÇÃO

U. PORTO

FICHA TÉCNICA

Título Retórica e Teatro. A palavra em acção

Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas org.

Coordenação Editorial Sara Ponte

U.Porto editorial

Série Para Saber, 15

1.ª Edição, Porto, 2010

© Universidade do Porto

Endereço Praça Gomes Teixeira, 4099-002 Porto

<http://editorial.up.pt> | e-mail editup@reit.up.pt

© **Design** idd.fba.up.pt

Impressão e acabamentos Invulgar Artes Gráficas

ISBN 978-989-8265-32-6

e-ISBN 978-989-8265-33-3

Depósito legal 315061/10

O TEATRO, O PALCO E O PÚLPITO NA *RATIO STUDIORUM* (1599)

Margarida Miranda (Universidade de Coimbra)

1 A *RATIO* E A UTILIDADE SOCIAL DA RETÓRICA

Uma das convicções essenciais do humanismo, que o distingue da inspiração contemplativa da cultura escolástica e monástica, é a universalidade da Eloquência, a sua supremacia sobre as ciências particulares. Instrumento de coesão social, ponto de partida das sociedades humanas, a Eloquência é considerada origem da sociedade civil, responsável pela comunicação que constantemente a anima e recria.

Ora, no interior da sociedade civil havia uma sociedade religiosa, a Igreja, sujeita ao mesmo princípio da comunicação, para quem a Eloquência representava não apenas um contributo para a elaboração do tecido social, jurídico, político e económico da *Res publica*, mas também um poderoso instrumento da sua própria Reforma, ao serviço de homilias, sermões, sínodos, concílios, debates doutrinários, controvérsias contra os hereges, obras de edificação ou o simples culto religioso¹.

Este era, pois, o ideal de Eloquência partilhado pelo ensino dos Jesuítas – uma *eloquentia* inseparável da *sapientia*, como era próprio da cultura humanística, solidamente aliada à utilidade social da Palavra e à vida das instituições.

A *Ratio Studiorum* de 1599 tem clara consciência desta utilidade política, social, religiosa e científica do discurso, como se pode verificar nas *Regras para o professor de Retórica*. A regra n.º 1 estabelece o seguinte:

O programa desta classe [Retórica] não pode ser determinado facilmente entre limites precisos. Ela forma o estudante para a eloquência perfeita, que compreende duas matérias fundamentais, a oratória e a poética (deven-do-se dar sempre a primazia à oratória). A eloquência tem em vista não apenas a utilidade do discurso mas também a sua elegância.

¹ Fumaroli (1994: 1-35, 116-151, 179-201).

De modo geral, porém, pode-se dizer que ela abrange três componentes principais: os preceitos de oratória, o estilo e a erudição.

Os preceitos podem ser estudados e analisados a partir de qualquer autor, mas nas prelecções diárias não se devem explicar senão as obras retóricas de Cícero e de Aristóteles (a Retórica e eventualmente a Poética)².

O texto da *Ratio* permite tirar três conclusões. Primeiro, que a utilidade do discurso não pode perder de vista a sua elegância; segundo, a primazia da oratória sobre a poética; por fim, a ideia de que, para a *eloquentia perfecta*, concorrem não apenas os *preceitos* da oratória, mas também o *estilo* e a *erudição*.

Tendo em vista a gravidade do discurso profissional de sábios, governantes, magistrados, teólogos e pregadores, a *Ratio Studiorum* parece remeter efectivamente a poesia para um lugar propedêutico. Efectivamente, o ideal de *eloquentia perfecta* pressupunha uma vasta cultura, poética mas também filosófica, oratória e histórica. Exigia o estudo dos *preceitos* da arte, do *estilo* e da *erudição*, mas sobretudo a leitura dos modelos e, ainda mais, a prática na imitação dos melhores autores. Os *preceitos* da oratória só faziam sentido quando aplicados ao exercício prático de composição, de escrita e de declamação. Era necessário escrever todos os dias, evitando o formalismo vazio, mas progredindo simultaneamente no saber e na capacidade de expressão.

No centro do cânone de estudos jesuítico estavam, por isso, as *litterae humaniores*, consideradas imprescindíveis para a preparação filosófica e teológica de clérigos e de leigos – os futuros membros da cultura católica reformada – cujos objectivos presidiam, afinal, à fundação sucessiva dos novos colégios.

Se os objectivos escolares dos primeiros colégios dos jesuítas eram a formação dos seus próprios membros, em breve a Companhia de Jesus se apercebeu de que uma das suas principais missões apostólicas seria a formação não só dos seus religiosos, mas de outros clérigos (que se tornassem bons pregadores) e também de leigos (bons oradores cristãos). Todos eles seriam novos arautos da cultura católica reformada. Em poucas décadas, com efeito,

2 Miranda (2009). Sobre o lugar da erudição no ensino da Retórica e da Humanidades, *vide* xvi. 1, 2, 6, 7, 8, 12, 13, 15; xvii. 1, 5, 9 e xviii. 5. A erudição faz parte dos objectivos das classes de humanidades, como meio de estimular o estudo e de o tornar mais agradável, mas a classe de retórica concede-lhe espaço mais amplo, ao lado dos *preceitos* da oratória e do *estilo*.

os colégios multiplicaram-se, num fenómeno de célere expansão que, conjugado com a procura crescente de alfabetização, sentida em toda a sociedade, levou à criação da primeira rede escolar verdadeiramente europeia, sujeita ao mesmo *curriculum* e ao mesmo regime de estudos.

Tendo em conta que a eloquência promove não apenas a utilidade do discurso, mas também sua elegância (*nec utilitati solum servit, sed etiam ornatui indulget*), formar para a *eloquência perfeita* era o objectivo de todo um ciclo de estudos, as humanidades e retórica (*Ratio xvi.1*).

Membros de uma Igreja em plena reforma, os jesuítas abraçaram, pois, a missão da educação mas também da pregação. Educar para a eloquência, particularmente para a eloquência sagrada, e formar bons oradores e bons pregadores era agora tão importante como formar um filósofo ou teólogo... Por isso, a *inuentio* não podia ser concebida desligada da *elocutio*. Não bastava conhecer todas as matérias e encontrar todos os argumentos; era necessário saber exprimi-los de maneira agradável e elegante e dispô-los de forma conveniente e eficaz (*dispositio*). Se o maior dever dos religiosos era pregar e transmitir aos outros a verdade da palavra de Deus, essa missão deveria ser realizada com perfeita consciência e conhecimento do sentido da Escritura, com capacidade para transmitir aos ouvintes, da maneira mais eficaz e mais oportuna, as próprias certezas.

Na aprendizagem da pregação, por sua vez, eram mais frutuosaos os modelos do que as regras. Mas, ao contrário de Santo Agostinho (em quem se inspiravam), os novos mestres não viam razão para recusar a imitação dos modelos pagãos³. Pelo contrário, o principal modelo teórico e prático era Cícero, cujo pensamento era de todo imprescindível aos novos humanistas, desde que estabelecera a aliança definitiva entre a retórica e a filosofia e sintetizara (no *De Oratore*) o que parecia ser o essencial das regras da oratória para a pregação cristã: *docere, mouere, delectare*. O orador cristão não podia subestimar o pensamento. Se a retórica ensinava a falar, a filosofia ensinava a pensar. Por isso o orador/pregador não devia limitar-se a possuir as técnicas da retórica,

3 Para o desenvolvimento desta estética oratória cristã, os humanistas continuavam a inspirar-se em Santo Agostinho, cuja nova retórica (definitivamente reconciliada com a cultura pagã, embora dentro de certos limites) nascera da necessidade de aliar a correcta exegese bíblica à eficaz transmissão dos ensinamentos da Sagrada Escritura, mediante a homilética (*De Doctrina christiana*, livro IV).

mas devia formar-se na filosofia e desenvolver uma ampla capacidade de raciocinar e de argumentar.

Em função deste programa, aos alunos jesuítas era exigida uma preparação superior em retórica, ainda que para isso tivessem que ser acompanhados por um professor que os formasse em privado (*Ratio* II.10-11). Quanto aos restantes alunos (não jesuítas), o objectivo mantinha-se, mas o que a *Ratio* recomendava é que o reitor os *persuadis*e a frequentar pelo menos um ano regulamentar e “que explicasse aos seus pais a conveniência daquela medida” (*Ratio* II. 11) – como se ainda fosse necessário combater uma certa mentalidade comum (adversa à Retórica e aos estudos humanísticos), com um programa sistemático de valorização da Palavra: actos públicos, prémios literários, exibição das melhores composições, declamações simples e solenes, e representações teatrais (simples, diante da própria classe, ou com grande aparato cénico, na presença dos mais ilustres convidados).

É pois neste contexto que devemos enquadrar o teatro jesuítico: exercitação da Palavra (pensada, escrita e proferida); o culminar de toda uma série de outras actividades concebidas como estímulo aos estudos e à aquisição da eloquência perfeita.

2 RETÓRICA E TEATRALIDADE. O ORADOR E O ACTOR

Já tive oportunidade de salientar o paralelismo que se verifica entre os exercícios formais das primeiras classes jesuíticas e a prática dos *progymnasmata* das escolas helenísticas⁴. Os *progymnasmata* eram, literalmente, os “exercícios preparatórios” que o estudante de retórica devia praticar antes de se abalançar na composição maior do discurso e na *declamação*. As *declamationes* por sua

4 Bem conhecidos, aliás, dos mestres jesuítas, principalmente daqueles formados na escola humanística de Alcalá de Henares, onde foram publicados diversos manuais antigos de *progymnasmata* (de Téon e de Aftónio) mas também manuais modernos, elaborados por humanistas. Os manuais de *progymnasmata* codificavam aqueles exercícios de forma sistemática e graduada. Cada um deles era particularmente útil a uma determinada parte do discurso, ou a um determinado género retórico, pois, como o nome indica, os *progymnasmata* preparavam o jovem estudante para as causas mais importantes, isto é, as judiciais e as deliberativas, e essas eram exercitadas nas *declamationes*.

vez, (*controuersiae et suasoriae*), eram o exercício por excelência do ensino retórico helenístico, mas não eram um fenómeno novo. Há muito que era usual, na Grécia e em Roma, exercitarem-se os alunos das escolas de retórica, mediante discursos sobre casos fictícios. Nos últimos anos da vida de Cícero, o termo *declamatio* já começara a ser usado para designar esses exercícios. A novidade da época imperial romana estava no facto de a *declamatio* ter passado a ocupar um lugar central no ensino, e ter conhecido um uso crescente fora do ensino propriamente dito – como exibição espectacular das capacidades de estudantes e de mestres, em competições públicas que despertavam grande interesse, e em lugar das grandes exibições outrora praticadas nos tribunais e no *forum*⁵.

O papel fundamental que a declamação desempenhou na cultura literária romana da época imperial teve o seu reflexo no tipo de ensino literário praticado nas escolas jesuíticas, onde as declamações eram não só o exercício habitual das classes de humanidades e de retórica (*Ratio*, xv. 33; xvi. 2, 3 e 16; xvii, 2) como adquiriram uma dimensão de verdadeiro espectáculo, de tal modo que passaram a ser *representadas*, como prescreve a regra n.º 17 para os professores de retórica:

*Uma vez por mês, na aula magna ou na igreja, haverá um discurso mais solene ou um poema, ou um e outro, ora em latim ora em grego, ou então far-se-á uma representação declamada [de um caso], em que duas partes expõem os seus argumentos e por fim se exprime uma sentença (...)*⁶.

Eis aqui a mais evidente fundamentação teórica das práticas escolares jesuíticas ligadas ao teatro. A *declamatoria actio* constitui com efeito o ponto de partida para o desenvolvimento do género teatral propriamente dito. De facto, a

5 A declamação assim entendida passou a constituir um género de oratória de pleno direito, que correspondia não só às necessidades de exibição dos oradores mas também às exigências do público, que agora se comprazia com os virtuosismos verbais e argumentativos.

6 «In aula templeve gravior oratio aut carme vel utrumque nunc latine, nunc graece vel declamatoria actio, expositis utrimque rationibus, lataque sententia, singulis fere mensibus habeatur» (XVI. 17). A diferença entre estas declamações chamadas públicas e as declamações privadas (que as diferentes classes realizavam entre si) consistia na a dramatização (*actio*) da declamação, em espaço público (a aula magna ou a igreja) e na presença de um auditório.

representação dramática era também uma prática recomendada ao professor de retórica, na regra n.º 19.

Algumas vezes, o professor poderá propor aos alunos, como argumento da composição, uma breve acção dramática, (*breuem aliquam actionem*) como uma écloga, uma cena, ou um diálogo, para que depois a melhor de todas seja representada em classe... distribuindo os papéis entre os alunos, mas sem qualquer aparato cénico. (XVI. 19)

A verdade é que não foram essas as representações que assinalaram a prática teatral jesuítica, mas sim as representações de grande aparato. As representações mais solenes enchiam o pátio dos colégios, criavam enorme alvoroço entre a população e atraíam toda a comunidade académica e civil, por serem, por vezes, o maior acontecimento teatral da cidade, e por trazerem importantes inovações do ponto de vista cénico, retórico e musical.

Neste sentido, deviam os professores esforçar-se para que os alunos treinassem também «a voz, o gesto e todo a sua *actuação* com a maior dignidade» (*Laborandum etiam, ut vocem, gestus et actionem omnem discipuli cum dignitate moderentur*, xv. 32). Este é talvez o passo da *Ratio* que torna mais evidente a consciência que os jesuítas possuíam de que retórica e teatralidade não se excluía. Formar o bom orador passava por formar o bom actor. A preparação do pregador para o púlpito não se fazia só na sala de aula mas sim em cena, diante dos ouvidos de um auditório, sob os olhares de um público.

Ora, a relação entre retórica e teatro faz parte integrante da mais autêntica tradição oratória, a ponto de fundamentar a quarta parte da retórica, a *actio*, ou seja o acto de proferir o discurso. Tal como o teatro, também a oratória tem uma dimensão performativa⁷. O discurso é composto não para ser lido silenciosamente mas para ser apresentado em público, por uma voz e um rosto. A *actio* constitui portanto a consumação do discurso e é responsável pelo seu maior ou menor efeito, afirma Cícero no *De Oratore* (III, 213). Sem ela, continua, o maior dos oradores nada pode. Com ela, o orador medíocre pode superar os melhores (*Sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructos summos saepe superare*).

A analogia clássica entre retórica e teatro, entre o actor e o orador, não impedia, porém, Cícero (III, 214) de reconhecer a distinção essencial entre a

7 Para esta questão teórica, vide Bovet (2001 : 51-67; Green (1994: 1-26); Hunter (1994: 103-118).

actio oratória e *actio* teatral. De facto, os oradores são actores da própria verdade (*ueritatis ipsius actores*), ao passo que os actores são simples imitadores da verdade (*imitatoris autem ueritatis*). Por isso Cícero elogia frequentemente a actuação de Róscio, actor célebre pela adequação da sua actuação oratória às emoções, e também não hesita em apreciar o sentido crítico daqueles que nem o próprio Róscio aplaudiam, se ele representasse *personatum*, isto é, de máscara. Porque a natureza atribui a cada emoção um certo olhar, um certo gesto e tom de voz, continua (III, 216). Sem esta linguagem, o discurso é privado da sua força anímica. O êxito de um discurso ou de uma pregação depende portanto da habilidade da sua *actio*.

Se a *actio* era a parte da retórica que permitia desenvolver a linguagem do corpo em função das emoções, e se o seu principal objecto era a expressão dos afectos, se da *actio* dependia a eficácia de um discurso ou de uma pregação sobre um auditório, é porque a *actio* era considerada o principal instrumento de persuasão e, das três finalidades do discurso o *mouere* ganhara uma importância suplementar. Era aliás esse o pensamento de Cícero, quando afirmara, no seu diálogo *Brutus* (276), que essa terceira finalidade do discurso, a moção dos afectos, era de todas a mais eficaz.

A doutrina retórica antiga sobre a *actio* e a *pronuntiatio*, como partes da retórica, é a primeira fundamentação teórica da prática escolar jesuítica das declamações e do próprio teatro. O seu objectivo era formar a eloquência, nomeadamente a eloquência sagrada. A sua convicção era a de que o discurso só se consuma quando é proferido a um auditório, transmitindo não apenas os argumentos e raciocínios veiculados pelo verbo, mas ainda toda a carga passional que só a voz e o rosto – os instrumentos mais eficazes da persuasão – podem comunicar.

3 O TEATRO DE MIGUEL VENEGAS

O teatro praticado no colégio das Artes de Coimbra, nomeadamente o teatro de Miguel Venegas, profundamente retórico e de inspiração simultaneamente bíblica e senequiana, é um exemplo paradigmático da tese que acabo de afirmar. Enquanto produção dramática, ele não pode ser convenientemente analisado senão com o auxílio das categorias retóricas. Este mesmo princípio metodológico é o que encontramos, aliás, na obra de Nair de Castro Soares,

cujos estudos sobre teatro clássico constituem, no panorama do teatro humanístico em Portugal, uma evidente referência para aqueles que pretendem aprofundar o seu saber. Desde a primeira tradução moderna da *Ioannes Princeps*, de Diogo de Teive, em 1977, a autora tem desenvolvido um estudo rigoroso sobre o teatro clássico em Portugal, no século XVI, fazendo o seu enquadramento à luz dos cânones estéticos clássicos, da produção trágica italiana, do teatro de Séneca e da preceptística antiga e humanística⁸. Transpostos para a análise do teatro jesuítico, a metodologia e os pressupostos histórico-literários ali aplicados revelam-se os mais proveitosos. Herdeira da mais autêntica tradição dramática humanística de Diogo de Teive, cuja ascendência sobre a obra de Venegas não é demais salientar, a obra dramática do jesuíta mostra laços indeléveis com a retórica.

Na *Tragédia de Acab* (1562) os discursos do profeta Elias podiam ser proferidos do palco que era improvisado no pátio do colégio, ou do púlpito da igreja, porque o teatro combinara-se com a parénese, o palco transformara-se em púlpito, e o actor em pregador. O carácter predominantemente patético dos discursos de Elias, do rei Acab, ou da rainha Jezabel mostra que a intencionalidade primeira do drama é *mouere*. Por isso, a acção destes dramas (considerada agora em termos diegéticos) muitas vezes não é mais do que um suceder de paixões, exaltadas até ao paroxismo da emoção, como previa a função patética da *actio* oratória. Encenar um discurso era encenar a voz, a atitude de corpo, o gesto e o olhar de uma paixão, tendo em vista a maior persuasão. Ora, esse exercício adquiria novas virtualidades se fosse colocado na boca de grandes personagens, como reis, sacerdotes, profetas e santos. Tendo Séneca por modelo e o domínio da eloquência por objectivo, não admira que a peça esteja cheia de longos discursos, de uma oratória rica, exuberante e declamatória. A grandiloquência de Venegas manifesta-se ora em frequentes discursos bem estruturados⁹, ora em diálogos agónicos cheios de densidade argumentativa. São momentos de inegável dinâmica dramática, aqueles em que as personagens se confrontam no debate de ideias. De facto, a lentidão das longas *rheseis* retóricas, de grande elevação moral, alterna com a *brevitas* da *esticomitia* e da *antilabe*, próprias da

8 Entre numerosos trabalhos publicados, vide Soares (1999); Soares (1996).

9 Segundo a poética dominante do panegírico (sob a forma do louvor ou da censura) – o género oratório mais adequado à moralização e à parénese.

linguagem dramática agónica. Uma e outra (*lentidão* e *brevitas*) mais parecem demonstrar o virtuosismo verbal do poeta-orador do que a arte cénica do dramaturgo. Os discursos dirigem-se ao interlocutor, que deve ser persuadido. Os debates dirigem-se ao opositor, a quem é preciso refutar.

Mais do que os tradicionais cinco Actos, discursos e diálogos agónicos, odes corais e partes puramente narrativas parecem ser as verdadeiras unidades que compõem estes dramas.

O discurso inicial de Elias, na *Tragédia de Acab* (vv. 116-245), de todos o mais longo, desenvolve-se em tom profundamente homilético e exortativo. A extensão do discurso não esconde, porém, o plano da composição.

Servem-lhe de exórdio ou proémio os versos 112-113, com a função de atrair a atenção e benevolência do ouvinte. O tema condutor de todo o discurso é a deliberação de Elias sobre aceitar ou recusar as ordens divinas, que o mandam ao encontro do seu perseguidor, o tirano Acab – o responsável pelas desgraças de Israel, que há muito o persegue – para lhe anunciar o fim da seca. Esse é o objecto da *propositio*, exposta entre os vv. 116-121.

A seguir, o pensamento percorre a actual ingratidão do povo hebreu, a impiedade dos reis e particularmente a impiedade de Acab e os crimes de Jezabel – o que corresponde a uma *narratio* dentro do discurso (vv. 122-172), ou seja, os acontecimentos aos quais se liga a situação. A *propositio* e a *narratio* contribuem assim para dar a conhecer a situação em causa e, dessa forma, gerar a necessária convicção intelectual sobre a decisão a tomar.

Segue-se a *argumentatio* (vv. 173-221) que, neste caso, está especialmente vocacionada para obter um consentimento também afectivo, ou seja, para a moção dos afectos. Por isso, na *argumentatio* predominam os argumentos patéticos, aliás dispersos em todo o discurso, sob a forma de apóstrofes, perguntas retóricas, exclamações. Mas também são numerosos os argumentos intelectuais, com a finalidade de mover a uma determinada decisão.

O orador hesita ainda um momento, para considerar os argumentos contrários (*refutatio* vv. 223-233), até que a decisão surge enfim inabalável, exaltando a virtude da obediência a Deus e do domínio das paixões. É a *peroratio* ou *conclusio* (v. 233-245), que declara o grau de certeza da decisão tomada (enunciando brevemente uma *recapitulatio* nos vv. 239, 242 e 245) e procura suscitar de novo os afectos favoráveis à decisão, por meio dos processos patéticos convencionais.

As partes do discurso obedecem pois aos melhores cânones da retórica ensinada no colégio. O dramaturgo aplica à fala de Elias o princípio da articulação clássica das partes do discurso, obtendo aquilo que se pode considerar um modelo de composição e de declamação: *Exordium, propositio, narratio, argumentatio e peroratio*. E o orador-pregador não esqueceu o lugar para a *refutatio* e a *recapitulatio*, assim como não esqueceu o conteúdo principal do *docere*, ligado à grandeza do poder de Deus e aos Seus prodígios, ao convite à ascese e ao domínio das paixões.

Assim, o que encontramos no teatro de Miguel Venegas e dos seus sucessores é muito mais do que um simples exercício escolar. Num momento em que a heresia protestante propagava a ideia da total gratuidade da misericórdia divina, a *Tragédia de Acab* é essencialmente a defesa da tese católica de que o arbítrio humano participa na acção redentora da graça.

Os livros históricos da Bíblia, por sua vez, permitiam uma reinterpretação dos principais aspectos da doutrina da Reforma Católica. A idolatria de Acab e Jezabel, por exemplo, oferecia ao dramaturgo uma verdadeira alegoria histórica: a luta entre Elias e os reis idólatras evocava a guerra do papado e da igreja militante contra os hereges. O paralelo entre a história de Israel e as circunstâncias históricas, vividas no século XVI, permitia reflectir sobre temas extremamente actuais, como o bom e o mau rei, o bom e o mau governo, a idolatria, a paz e a guerra, o perigo dos adutores da corte, a virtude da clemência, a transitoriedade do poder ou simples sentimentos de luto nacional pela morte do rei.

Deste modo, nos discursos das personagens, o que os estudantes representavam em palco eram verdadeiras peças de oratória sacra: sermões sobre a heresia e a ortodoxia; sobre o arbítrio humano e o poder absoluto de Deus; sobre a liberdade e a graça; sobre a doutrina da justificação; sobre a apologia do arrependimento, das obras de penitência e da conversão interior; sobre o louvor da Eucaristia; sobre a ascese cristã; sobre o domínio das paixões; sobre o elogio da vida simples e dos bens celestes; ou sobre a vida presente e a morte.

A lentidão com que se sucedem os longos discursos, monólogos e solilóquios da tragédia é, como disse, reparada pela concisão verbal dos diálogos agónicos. O confronto entre personagens que defendem ideias opostas por meio de versos e, por vezes, de hemistíquios alternados (a *antilabe*), assume, neste teatro, um papel de grande efeito dramático e retórico (441-485; 1304-

1409; 975-1024, etc). Se nas longas declamações as personagens se distinguem pela torrencialidade e pela exuberância retórica, nestes debates elas distinguem-se pela acutilância das ideias e pela brevidade de palavras. Os argumentos sucedem-se, em intervenções de um só verso, raramente dois, por vezes em breves discursos opostos, seguidos de réplicas concisas – de linguagem lacónica, severa mas poderosa. Cada argumento recebe uma réplica, a qual, por sua vez, fundamenta o argumento seguinte do adversário. E a discussão desenvolve-se ao longo de 30, 40, às vezes 100 versos, à custa de diversas formas de anáfora e de paronomásia, de antíteses e de paradoxos. Nos momentos de maior densidade retórica e argumentativa, dir-se-ia mesmo que a forma determinou o conteúdo, e os jogos de palavras é que parecem criar verdadeiramente os argumentos.

Na verdade, se o *docere* e o *mouere* são finalidades inalienáveis do orador, *delectare* não é menos importante. Nestes *agones*, a palavra é um espectáculo em si mesma. O teatro jesuítico de Miguel Venegas não se reduzia à música, à cor – era acima de tudo um espectáculo verbal (por isso se fez acompanhar de um género musical próprio).

Esse era, aliás um fenómeno semelhante àquele que, no império romano, havia transformado os exercícios de declamação em espectáculo público. Também então o espectáculo oratório tinha excelente paralelo nas tragédias de declamação de Séneca. Num e noutro momento histórico, o gosto estilístico parecia evoluir para a formulação incisiva, brilhante, para o efeito imediato sobre o público, as *sententiae*, os conceptismos, as antíteses, o tom patético e o esmero estilístico, em que o espectáculo da palavra devia levar à moção dos afectos.

4 CONCLUSÃO: O JOGO CÉNICO-DRAMÁTICO; *ARS VOCIS ET GESTVS* E *ARS MOVENDI* NA CODIFICAÇÃO RETÓRICA JESUÍTICA

A teorização retórica antiga – que o humanismo jesuítico converteu em retórica cristã – considerava a *actio* uma das partes da retórica. Os preceitos da *actio* e da *pronuntiatio* codificavam a oratória jesuítica com tanta propriedade como os preceitos da *inuentio*, da *dispositio* ou da *elocutio*. Por isso, o compêndio de *Retórica* de Cipriano Soares, que a *Ratio Studiorum* divulgou para uso de todos os colégios, estabeleceu também uma divisão semelhante

entre as partes da retórica, identificando *actio* e *pronuntiatio* com a actividade da voz e do gesto, destinada à vista e aos ouvidos – os sentidos pelos quais todas as emoções penetram na alma. A ira, a piedade, a doçura, o medo correspondiam a diferentes tons de voz e a outras tantas expressões de olhos e de rosto e de mãos, que a retórica codificava e o professor não podia ignorar. E o autor indica os gestos mais adequados a cada estado de espírito, principalmente os gestos que o bom orador devia evitar, para nunca perder de vista o *decorum*¹⁰.

Podemos, pois, afirmar que o jogo cénico-dramático fazia parte integrante da codificação retórica jesuítica, e que, embora não tenha sido dramaturgo, Cipriano Soares foi certamente um dos primeiros teorizadores modernos das maneiras de *dizer* um texto teatral¹¹. A primeira definição de uma prática cénica, na idade moderna, encontra, portanto, no célebre compêndio, internacionalmente divulgado, um inesperado precedente.

O ideal do actor jesuítico não era evidentemente romper a ilusão cénica, mas encarnar, com toda a perfeição, toda a variedade de expressão das paixões, sem gestos supérfluos (esclarece Soares), dando ao texto total prioridade. A *ars uocis et gestus*, como aliás a própria *ars musicae*, eram artes ao serviço do mesmo fim: a *ars eloquentiae*, nomeadamente a *ars mouendi*, no seio da qual a *actio* ocupava um papel preponderante.

E termino com uma brevíssima história. Quando, no Natal de 1565, o colégio de Paris assistiu à representação de quatro éclogas de Miguel Venegas, um dos homens doutos que assistiu comparou aqueles actores ao próprio

10 «Cum sit autem [pronuntiatio] in duas diuisa partes, uocem, gestumque, quorum alter oculos, altera aures mouet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus, prius de uoce, deinde de gestu, qui uoci etiam accomodatur, dicendum est» (Soares, 1562: fol. 114, "De pronuntiatione et eius utilitate"); vide ainda Soares (1562: fol. 4v., "De Partibus rhetoricae", e III, 53-58, *maxime* 56). Note-se que, em Roma, os oradores asiáticos, como Hortênsio, acentuaram a importância da *pronuntiatio* até chegarem a formas mais histriónicas. Pelo contrário, a doutrina de Cícero e da *Rhetorica ad Herennium* mostrava-se mais moderada no uso dos recursos cénicos, embora não deixe de exaltar a importância da *pronuntiatio*, especialmente para o *mouere* (*De Oratore*, II, 45, 188).

11 A apreciação é feita por um dos grandes especialistas europeus de teatro jesuítico (Valentin, 2001: 76).

Róscio, o célebre actor romano admirado por Cícero (*Vestri, inquit, iuvenes, mihi Roscii uisi sunt*)¹².

A comparação ilustra não só a intencionalidade emocional da representação dos jovens alunos, mas também a própria concepção dramática de Miguel Venegas – como actividade intrinsecamente ligada à oratória e à prática da declamação, cujos méritos se avaliavam pelos efeitos produzidos no público.

Efectivamente, quando a Companhia de Jesus vem a tomar consciência de ter criado uma nova estética oratória, o nome do actor Róscio, que Cícero evocava como paradigma da actuação perfeita do orador, continua a ser a referência artística da representação. É o que acontece, cinco décadas depois, por exemplo, num texto do P. Famiano Strada, professor de Retórica no Colégio Romano. Nas *Prolusiones Academicæ* (1617) o autor afirma que, quando vê um vasto auditório ficar suspenso da voz de um só homem, mudar de expressão, experimentar lágrimas e emoção sincera, então tem a certeza de que o orador conseguiu agradar e revelou ser aquilo a que se chama *um Róscio em cena*; porque a competência de um orador bem sucedido deve medir-se pelas reacções do seu auditório (Strada, 1617: 210).

A retórica não exclui, portanto, a teatralidade, nem a teatralidade a retórica. Pelo contrário, é à luz da relação tradicional entre actor e orador (neste caso entre actor e pregador) que devemos entender a omnipresença do discurso patético na tragédia humanística jesuítica. A mesma relação estreita entre actor e orador-pregador era também aquela que, um século mais tarde, o nosso Padre António Vieira teria em mente, quando, ao publicar pela primeira vez os seus sermões escreveria, no prefácio ao leitor: «começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres» (Vieira, 1959: I. 61). Bem sabia o jesuíta que o texto era só o cadáver sobre o qual o pregador devia insuflar o espírito. Dessa *actio* dependia, acima de tudo, a *ars mouendi*.

¹² Carta quadrimestral do Colégio de Paris, de 29 de Abril de 1566. Cf. *Archivum Romanum Societatis Iesu*, Ms. Gall. 53, fol. 71v.