

Luís da Cruz, S.J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios

Actas de Colóquio comemorativo
do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)

— Lisboa, Faculdade de Letras, 18 de Outubro, 2004 —

Ficha técnica

Título
**Luís da Cruz, S.J.,
e o teatro jesuítico nos seus primórdios**
Actas de Colóquio comemorativo
do IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004)

Coordenação
AIRES A. NASCIMENTO e MANUEL DE SOUSA BARBOSA

Organização
Centro de Estudos Clássicos - Faculdade de Letras de Lisboa

ISBN
972-9376-09-3

Depósito Legal
233176/05

Execução Gráfica
Barbosa & Xavier, Lda. - Artes Gráficas
Braga

Data de publicação
Setembro de 2005

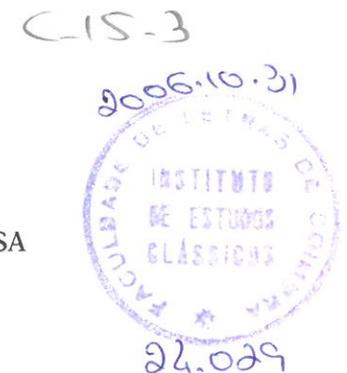
Tiragem
500 exemplares



Coordenação
AIRES A. NASCIMENTO
e
MANUEL DE SOUSA BARBOSA

Propriedade da
UI&D-CECH

LISBOA
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS
2 0 0 5



Fugiant uenena criminum superstites: Coeleste metuant numen, et mores colant.	2890
MO. Vocata surgo. Venio cum pharetra, huc fero Arcum et sagittas: iure grassari iubes, Suumque reddi praemium facinoribus. Mactabo quaedam corpora malorum, quibus Contaminati, ac sordidi poenas luant.	2895
Arcus sagittas figet in praecordiis, Ne liceat ollis uiuere, aeternam sui Peccando partem qui coegerunt mori.	
VI. O socia uitae, cuius incerta est dies, Et certus est accessus. Horribilem tui Vt oris extimesco conspectum. Licet Formido me deterreat, a te est optimum Abire numquam memoria. Nam debitum Cum sit uenire iuris in partes tui, Inopina fato si supinos opprimis, Necessitas acerba moriendi uenis.	2900
At cogitanti se recessurum a meo Regno, et pharetrae tela uisurum tuae: Tam saepe grata es, grata quam fesso est quies.	
MO. Hodie placeres si tuis mortalibus, O Vita, tanquam non futura crastino, Horrida fuissem nemini: At praesentibus Laeti fruuntur, laetiores affore Sibi plura mente destinant improuide.	2905
Fore gaudiorum hinc raro metam cogitant.	2915
Tamen erit, estque gaudiorum terminus: Tandem uoluptas ipsa terminabitur: Qui cogitant uel raro, uel nunquam meis, Vulnera sagittis quod ferent laethalia, Morientur hodie forsitan. Nullo est mihi Aetas habenda quaelibet discrimine.	2920
Vos qui doletis albicare tempora Non ultro euntes in senectutem senes, Huiusce pharetrae tela iam uobis paro. Eademque pueritiae, et iuuentuti minor.	2925
Matura non est uua tam dulcis mihi, Acerba quam quae pendet, et nimium uiret.	
VI. Tamen esto mitis oro: Ne multos neca.	
MO. Mitis? Ruina generis humani forem, Nisi cohiberet has Deus clemens manus.	2930
VI. Non uult misericors, ut hominum extinguas genus. MO. Nec uult, ut orbem scelera corrumpant. [...]	

Miguel Venegas S.J. e Luís da Cruz S.J.: o mestre e o discípulo

MARGARIDA MIRANDA
CECH, Universidade de Coimbra

1. Aspectos histórico-biográficos

É costume associar o jesuíta Miguel Venegas ao Colégio das Artes de Coimbra – e há razões para que isso aconteça, já que foi em Coimbra que o humanista produziu o principal da sua obra poética e dramática.

É igualmente costume evocar os estudos do P. Luís da Cruz no Colégio das Artes de Coimbra, onde ele foi recebido pela Companhia, quando contava 15 ou 16 anos de idade¹. Daí o interesse com que procuramos os sinais de um efectivo magistério do Mestre Venegas sobre o jovem jesuíta português, que foi, esse sim, o primeiro a publicar as suas peças de teatro.

Miguel Venegas, natural de Ávila, teve efectivamente um papel pioneiro como dramaturgo, não só nos colégios jesuíticos portugueses mas também nos colégios de Roma, que como se sabe, deviam ter um papel de exemplaridade para os colégios dos jesuítas em todo o mundo.

Luís da Cruz, no entanto, não teve menor fama do que o mestre e, ao contrário deste último, foi ele que teve a dita de preparar a sua obra para publicação, enquanto os dramas de Venegas circularam anónimos um pouco por toda a Europa, ao longo do século XVI – devido certamente ao facto de o autor ter abandonado a Companhia.

1.1. Luís da Cruz em Coimbra e a estreia da *Saul* e da *Achabus*

Em Coimbra, as primeiras notícias relativas aos estudos de Luís da Cruz referem-no como estudante de *prima* em Julho de 1559. O Catálogo daquela data escreve: «*Luís de la Cruz de 17 anos, recebido en dezembro de 57, oye en la 1ª classe, sabe latin mediocrementemente y algun griego tiene buena habilidad, es bien dispuesto*»².

1559 foi portanto o ano em que Luís da Cruz, em Coimbra, se cruzou mais de perto com o jesuíta castelhano – ex-professor da Universidade de Alcalá, referido nos

¹ As fontes não são unânimes na data de admissão de Luís da Cruz à Companhia de Jesus. Creio, porém, que podemos dar crédito ao Catálogo enviado de Coimbra em Julho de 1559, pertencente ao *Archivum Romanum Societatis Iesu* (doravante ARSI), *Lus.* 43, fol. 73-82. Segundo este documento, Luís da Cruz foi recebido em Dezembro de 1557. Esta informação coincide com a de FRANCISCO RODRIGUES, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, Porto, 6 vols., 1931-1944, T. I/1, p. 463.

² ARSI, *Lus.* 43, fol. 82.

documentos da Companhia como *gran poeta*, e por essa razão mantido pelos seus superiores nos principais colégios da Europa, apesar dos recorrentes pedidos de demissão.

Mas voltemos ao jesuíta Luís da Cruz e ao catálogo de 1559. Se o jovem estudante foi recebido desde logo na classe de *prima* do Colégio de Coimbra, é porque já trazia bons conhecimentos de latinidade, e os adquirira antes de entrar para a Companhia, como refere António Melo, no mais recente estudo biográfico sobre Luís da Cruz³. Não se sabe, aliás, quanto tempo frequentou em Coimbra as lições de *prima*, mas sabe-se que seis meses depois, em Dezembro desse mesmo ano, já se encontrava entre os estudantes de Artes.

O encontro de Luís da Cruz com o *gran poeta* em Coimbra, foi portanto, aparentemente, um breve e fugaz encontro. E nem sequer podemos afirmar se esse encontro terá sido exactamente com Miguel Venegas, enquanto mestre de Humanidades, ou antes com Pedro Perpinhão, outro jesuíta vindo de fora, que reforçava o corpo docente da província portuguesa, então sufocada por um número excessivo de alunos, repartidos entre o Colégio de Santo Antão, em Lisboa, e o Colégio das Artes, em Coimbra.

Na verdade, nos anos que precedem a chegada de Luís da Cruz ao Colégio das Artes, Pedro Perpinhão e Miguel Venegas são quem ocupa, já há algum tempo, as chamadas «classes altas», onde Luís da Cruz se inscreve.

O Catálogo de Outubro de 1559 refere Pedro Perpinhão como professor de Retórica (ou *prima*) e Miguel Venegas como professor da segunda classe, enquanto Luís da Cruz aparece entre os *Rhetorices ac Litterarum Humaniorum Auditores*⁴.

As demais informações das cartas e dos catálogos de Coimbra com estas datas (1558-1559) apenas nos dizem que Pedro Perpinhão e Mestre Venegas «ensinam nas classes mais altas» (sem distinção), das quais aliás ambos pedem, com insistência, para serem dispensados⁵.

Há, portanto, alguma oscilação no que toca ao cargo de professor da classe de *prima* efectivamente frequentada por Luís da Cruz em Coimbra, mas não podemos deixar de admitir que o discípulo de *prima* recentemente recebido na Companhia, se cruzou com o mestre castelhano e com o seu magistério de *Latinidad*. Além do mais, Venegas tinha chegado a Coimbra no ano anterior (1558), e 1559 foi justamente o ano da primeira grande revelação poética do mestre, e da sua estreia como dramaturgo.

Miguel Venegas foi o responsável por um acontecimento que marcou consideravelmente a vida escolar de Coimbra, bem como os costumes escolares de várias gerações de jesuítas, em Portugal e na Europa.

³ ANTÓNIO MARIA MARTINS MELO, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A Tragicomédia Josephus do P. Luís da Cruz, S.J.*, F.C.G. e F.C.T., Lisboa, 2004, p. 25, n. 18.

⁴ ARSI, *Lus.* 43, fols. 71-72. Os fols. 383-384 correspondem à 2.ª via do catálogo. É o catálogo de Julho de 1559 que refere em concreto a frequência de Luís da Cruz na classe de *prima*, conforme acima transcrevemos.

⁵ Vd. ARSI, *Lus.* 60, fols. 167-168r. Sobre o magistério de Venegas, o Catálogo de Julho de 1559 (ARSI, *Lus.* 43 fol. 74) regista que o jesuíta castelhano, *gran poeta*, lia *Latinidad em Portugal, en classes altas*, há quatro anos - mais uma vez, portanto, sem fazer qualquer distinção. Exceptua-se um outro Catálogo, com data de 11 de Dezembro de 1559, o qual coloca Miguel Venegas como professor de *prima*, Pedro Perpinhão professor de *segunda* e Marcelo Vaz professor de *terceira*, mas nessa altura o nome de Luís da Cruz já aparece, como vimos, a cursar Artes (ARSI, *Lus.* 43, fol. 107). Que Miguel Venegas passou de leitor de *segunda* para leitor de *prima* confirma-o porém outro documento posterior, com data de 1561, ao informar que Venegas «à leido la primera en Lisboa, y aqui [em Coimbra] la 2ª y primera por espacio de quasi seis años (sic)» (ARSI, *Lus.* 43, fol. 292). Já nessa altura, aliás, os superiores, nomeadamente o P. Francisco de Borja, se preparavam para lhe fazer a vontade e o dispensarem do ensino, como efectivamente aconteceu.

No dia 9 de Julho de 1559, durante as habituais festas da Rainha Santa, o novo professor levou ao palco a sua primeira peça conhecida, a *Saul Gelboeus*. Dizem os testemunhos que o espectáculo se distinguiu não só pela habilidade dos actores e pelas «palavras elevadíssimas cheias de sentenças profundas e de figuras de estilo», mas também pelo aparato cénico e pela originalidade da participação dos Coros⁶.

O público encheu os dois andares do pátio do colégio. Ao centro construiu-se um grande palco de madeira, onde se improvisou ainda um cenário que representava o exterior de um palácio com três portas, através das quais as diversas personagens avançavam para o público.

O cenário foi, com efeito, um dos aspectos que causaram viva impressão junto dos autores das descrições que chegaram até nós, mas a outra novidade da representação não foi menos relevante: os Coros da tragédia *Saul* mereceram o interesse e a admiração dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (os religiosos do Mosteiro de Santa Cruz) que mantinham então em Coimbra uma das melhores escolas de música da Europa. Por essa razão, as cartas do colégio não podem deixar de referir o facto de serem eles, os crúzeos (nome que normalmente os designava), a interessarem-se por aquele género musical e a observarem a singularidade da composição exibida.

Quer tenha frequentado ou não as lições de Mestre Venegas no Colégio das Artes, não deixa de ser plausível que Luís da Cruz se encontrasse entre os actores da *Saul*. Além dos cantores que integravam os Coros - e que provavelmente eram chamados de fora, isto é, de alguma das capelas musicais da cidade - a peça contava ainda com 15 personagens e com um número indeterminado de actores, que representava em palco o exército de Saul e o exército de David.

Pode ter sido esta a primeira grande experiência activa de teatro daquele que viria a ser o mais importante dramaturgo jesuíta português, mas nada podemos afirmar a esse respeito. O que podemos certamente afirmar é que, se Luís da Cruz não participou - isto é, se não foi dirigido e ensaiado pelo autor das primeiras peças de teatro jesuítico em Portugal e autor dos dramas que vieram efectivamente a codificar o cânone dramático jesuítico prescrito pela *Ratio Studiorum* -, o jovem estudante de Latinidade pelo menos conheceu bem a peça, acompanhou os seus preparativos, escutou ensaios, e assistiu ao espectáculo. Assim, a *Saul Gelboeus* de Miguel Venegas constituiu certamente uma referência para o futuro dramaturgo, quando este lhe sucedeu no magistério.

Além disso, foi justamente esta estreia de Venegas em 1559 que celebrou o autor na cidade. Muitos vinham depois felicitar o mestre, dizem as cartas, e aqueles que não tinham podido assistir pediam que lhes enviassem o texto. Os Actos Públicos do Colégio transformavam-se assim numa demonstração pública de prestígio. Por essa razão, alguns meses depois desta representação, em Outubro de 1559, na inauguração solene das aulas, Miguel Venegas foi chamado a proferir uma das orações obrigatórias no calendário anual do Colégio: a oração em louvor de D. João III (falecido havia dois anos), habitualmente entregue a Pedro Perpinhão, o principal orador do Colégio⁷.

⁶ Os testemunhos mais importantes da representação da *Saul* em Coimbra encontram-se transcritos na minha dissertação de doutoramento *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia jesuítica. A Tragedia cui nomen inditum Achabus. Edição crítica, tradução, comentário e notas*, Universidade de Coimbra, 2002 [Tese policopiada], pp. 228 ss. e 233 ss. A versão mais conhecida é a da carta quadrimestral de Outubro daquele ano, escrita por Pero Dias e publicada pelos MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU (doravante MHSI) *Litterae Quadrimestres* (doravante *Litt. Quad.*) 6, pp. 361-362.

⁷ *Oratio de laudibus Regis Ioannis tertii habita 2º die Octobris anno Domini 1559*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Cod. 3308, pp. 363-379.

Convém recordar que estamos ainda nos primeiros anos da actividade escolar da Companhia, quando nem a prática escolar nem a actividade dramática dos jesuítas estavam ainda definidas. Essa definição foi-se realizando gradualmente, ao longo de décadas, a partir da experiência concreta de cada colégio.

A versão definitiva da *Ratio*, de 1599, legisla sobre representações privadas e públicas, e atribui-as concretamente à classe de Retórica, mas na realidade, a primeira referência à actividade escolar dramática pertence às Regras do Reitor (Regra 13)⁸.

Quanto à primeira versão da *Ratio*, de 1586, ela estabelecia desde logo a importância da actividade teatral para o florescimento das letras e da poesia, mas não a vinculava exclusivamente à classe de Retórica, isto é, à classe de *prima*. O capítulo sétimo, sobre os estímulos ao estudo, estabelecia aliás que se realizassem representações privadas, sem qualquer aparato cénico, pelo menos três ou quatro vezes por ano, «nas classes de Humanidades e Retórica», já que as representações públicas de tragédias significavam um encargo pesado e fatigante para o seu autor, e deviam por isso ser mais raras⁹. O Teatro não era portanto actividade exclusiva da classe de Retórica. Podia começar na classe de Humanidades.

Além disso, também não se depreende da *Ratio* que os autores das peças representadas fossem necessariamente os mestres da classe a que pertenciam os actores. Pelo contrário, a dimensão social dada à representação de *Saul Gelboeus* de Miguel Venegas, em 1559, significava um costume novo no Colégio e reflectia um esforço de conjunto, e não de uma classe específica. Aliás, quando o poeta apresentou a sua segunda tragédia, *Achabus*, em 1562, já estava efectivamente dispensado do ensino, quer das Humanidades quer da Retórica, embora permanecesse no Colégio. Os seus superiores tinham finalmente respondido ao pedido de retomar os estudos de Teologia, que o poeta interrompera no momento em que deixara a Universidade de Alcalá e ingressara na Ordem¹⁰.

Por muito efémera que haja sido a permanência de Luís da Cruz nos estudos de latinidade, a obra poética e dramática do Mestre Miguel Venegas em Coimbra, não podia pois ser indiferente ao futuro dramaturgo da província portuguesa.

⁸ Nas Regras para o Professor de Retórica lê-se:

Poterit interdum magister brevem aliquam actionem, eclogae scilicet, scenae, dialogiue discipulis argumenti loco proponere, ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit.

Por sua vez, as Regras para o Reitor estabelecem:

Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit et pium...

Cf. MHSI, *Monumenta Paedagogica* (doravante *Mon. Paed.*) 5, Roma, 1986, respectivamente pp. 428 e 371.

⁹ *Quoniam uero tragoediae nec ubique nec semper nec frequenter agi possunt, ne in nimiam desuetudinem abeat haec exercitatio, sine qua poesis pene omnis friget ac iacet, non parum expedit, ter aut quater in anno priuatim in scholis humanitatis et rhetoricae, sine scaenico ornatu, a pueris mutuo colloquentibus recitari ab ipsis compositas aeglogas, scaenas, dialogos, quorum partes ita magister disponet ac diuidet paulo provectoribus scribendas, ut coniunctae postea unum corpus coagmentent.*

Cf. MHSI, *Mon. Paed.* 5, Roma, 1986, *Ratio* 1586/B, p. 205.

¹⁰ Entre 1562 e 1564, Miguel Venegas deixa de ser o incansável professor de Humanidades e Retórica, para ser simplesmente o *gran poeta* cujo talento e inspiração enriquecia a vida escolar e social dos colégios por onde passava. Foi a esse título, por exemplo, que, encontrando-se em Roma, Venegas participou activamente, com numerosas composições poéticas, nos actos públicos que animaram a vida do *Colégio Romano* em 1563, e foi também como poeta dramático, e não como mestre de Retórica, que as suas peças foram representadas pelos alunos do Colégio Germânico, em 1565 e 1566, quando o poeta já havia partido para Paris.

Havia aliás algo mais que, aos olhos dos superiores, aproximava efectivamente os dois humanistas, mestre e discípulo. Pese embora o pouco interesse destas curiosidades para a avaliação do mérito histórico-literário dos dois poetas, não resisto a expor-vos algumas indiscrições conservadas nos catálogos internos da Companhia.

De Miguel Venegas diz-se que é «*en el modo de hablar poco cortez a los superiores y libre a hablar lo que quiere...*». Que é «*amigo de onra [sic], e folga de o louvaren no que faz (...) e difícil em se quietar nas cousas que não são de seu gosto que os superiores determinão [sic]...*»¹¹.

As impressões de Luís da Cruz em 1561 não andam muito longe das do mestre: é «*quasi indomable, responde descortezmente y mal a los sotoministros y da alguns escândalos en casa, en la immodestia... Tiene un modo arrogante en el hablar..., parece distraído y colérico*»¹².

Ninguém se escandaliza com a humanidade destes homens, tantas vezes exaustos por longos anos de docência, vendo indefinidamente adiados os seus estudos, e vendo-se destinados a ser mão-de-obra descontente onde as missões da Companhia mais precisassem deles, sem sequer se sentirem devidamente valorizados pelos seus companheiros professores de Artes e Teologia.

Talvez seja essa a razão pela qual, na verdade, todos os mestres que, em Coimbra e em Évora, por essa altura, mais se distinguiram no ensino das Humanidades e da Retórica, mostram um perfil humano muito semelhante: Cipriano Soares, o autor do célebre tratado de Retórica, é igualmente colérico, imperioso no mandar, voluntarioso, descortês a lidar com os superiores, mal aceite no trato com as pessoas, especialmente com os de casa, igualmente amigo de honras, e «*inclinado a cosas de ser e estimación*»... Marçal Vaz, (que sucedeu a Venegas em Coimbra quando este deixou o ensino para estudar Teologia) era igualmente homem muito colérico e amigo de honras... Simão Vieira, o dramaturgo do colégio de Évora (que veio para Coimbra quando Venegas partiu para Roma) também é caracterizado como *vanaglorioso*¹³.

O mestre e o discípulo assemelhavam-se pois naqueles traços que pareciam caracterizar os jesuítas mais distintos no magistério das letras.

1.2. Luís da Cruz e Miguel Venegas em Lisboa: a primeira representação dramática dos jesuítas em Portugal (1556)

Há porém um outro aspecto menos explorado na biografia de Luís da Cruz, que o aproxima mais claramente do mestre castelhano. Trata-se da sua formação no colégio de Santo Antão, em Lisboa, onde sabemos que frequentou a classe de *prima*, antes de entrar no noviciado de Coimbra¹⁴.

Ora, foi precisamente o Colégio de Santo Antão de Lisboa que chamou a Portugal o mestre Venegas, quando o Colégio se viu privado de Cipriano Soares, de

¹¹ ARSI, *Lus.* 43, fol. 281 e 533.

¹² ARSI, *Lus.* 43, fol. 289 e 290.

¹³ ARSI, *Lus.* 43 *passim*.

¹⁴ A informação é dada por uma carta enviada a Fevereiro de 1558 de Coimbra, por Nicolau Gracida ao P. Manuel Lopes, o português reitor do Colégio de Alcalá. A carta refere-se aos que entraram recentemente na Companhia e não pode deixar de incluir Luís da Cruz. Fá-lo nos seguintes termos: «*es una singular habilidad, que anduvo en la primera de Lisbona, de muy poca edad, por nombre Luiz de la Cruz...*». Vd. MHSI, *Monumenta Brasiliae V siue Complementa Azevediana I*, Roma, 1968, p. 158. Modernamente, porém, a notícia dos estudos de Luís da Cruz em Lisboa, foi dada por António Maria Martins Melo, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A Tragicomédia Iosephus do P. Luís da Cruz, S.J.*, Lisboa, 2004, p. 22.

Pedro Perpilhão e de Manuel Álvares, enviados para o novo colégio de Coimbra, em 1555, para sustentarem o Colégio das Artes, quando este foi entregue à Companhia. Os humanistas deixavam Lisboa num momento em que o Colégio não parara ainda de crescer, nem a província portuguesa dispunha de mais nomes que correspondessem ao brilho daqueles primeiros mestres. Por isso o novo provincial, Miguel de Torres, mostrava-se mesmo contrário à empresa de Coimbra. Afirmava que o encargo fora aceite apressadamente, sem que a Companhia se prevenisse de gente bastante, pois onde havia quinze lentes era agora preciso um exército, e que lhe parecia empresa demasiada, e economicamente ruinosa¹⁵. Foi por isso necessário pedir a Castela o envio de *mestres señalados*, e o P. Francisco de Borja enviou nesse ano o Mestre Miguel Venegas para sustento do Colégio de Lisboa.

Entre 1555 e 1559 o Mestre Miguel Venegas, formado na Universidade Complutense, tido em Espanha como grande retórico, ex-professor no Colégio Trilingue de Alcalá de Henares, ocupou o lugar de *prima* no Colégio Santo Antão, de Lisboa.

Foi pois aqui que o mestre e o discípulo se encontraram pela primeira vez. Se o encontro dos dois humanistas em Coimbra foi efémero, em Lisboa ele há-de ter sido mais longo e significativo, pois, despojado o colégio de todos os seus bons mestres, em benefício do de Coimbra, o Mestre Venegas desempenhou aqui um papel de grande protagonismo. A ele se deveu, praticamente, a sobrevivência escolar daquela instituição.

Com efeito, em 1557, o P. Luís Gonçalves da Câmara, preocupado com a falta de mestres competentes para substituírem os mestres parisienses, principalmente nas classes menores, buscava diversas soluções para aquela crise, mas reconhecia que o Mestre Venegas era indispensável em Lisboa. Se ali tivessem que prescindir do seu magistério, talvez fossem mesmo forçados a extinguir o colégio: *Quanto al Maestro Venegas, que lee la primera*, escreve Gonçalves da Câmara, *se lo sacamos de aqui puedese acabar el collegio, porque el solo lo sustenta*¹⁶.

É este o ambiente que caracteriza o Colégio onde Luís da Cruz faz a sua formação anterior ao noviciado.

A documentação que se conserva relativa àquele período de Santo Antão regista os primeiros sinais de actividade dramática escolar, dos quais não podemos dissociar Miguel Venegas. É justamente no final do seu primeiro ano lectivo em Lisboa, a 31 de Maio de 1556, que se realiza no Colégio a primeira representação dramática.

Os alunos representaram uma peça intitulada *Acolastus*, que seria certamente a peça latina do protestante Guilherme Gnapheus, representada em Antuérpia em 1530 e já representada no Colégio de Córdova, em Junho de 1555¹⁷.

Uma carta contemporânea enviada de Lisboa (a 1 de Setembro de 1556) descreve o palco construído para o efeito, a ornamentação do pátio, a multidão que forçou a entrada e ocupou os dois andares do colégio, as colunas e as paredes enfeitadas com plantas, pinturas e tapeçarias, sobre as quais se podiam ler alguns epigramas...

Diz o cronista que a fama do acontecimento se divulgou rapidamente na cidade e que andava na boca e nas palavras de toda a gente. Não faltaram os inúmeros adereços que enchiam a vista do público: eram vestes de seda, de escarlata e de púrpura, eram mantos de lã, e coroas douradas, e outros acessórios magníficos.

¹⁵ Carta de Miguel de Torres a Inácio de Loyola, 4 de Novembro de 1555, in MHSI, *Epistolae Mixtae* 4, pp. 80-84.

¹⁶ ARSI, *Lus.* 60, fol. 11v.

¹⁷ Da representação de Córdova é dada notícia nas *Litt. Quad.* 3, p. 627.

Os actores tinham no máximo 12 ou 13 anos (à excepção de dois ou três), mas desempenharam tão bem o seu papel que toda a gente os felicitava e admirava a sua habilidade, a sua apresentação, a sua voz e a sua dicção (*industriam, gestus, uocem ac prolationem*). Na altura própria, quando a obra o pedia, nada se ouvia senão risos; noutras alturas, ela de tal modo tocava o ânimo dos espectadores que havia quem se comovesse até às lágrimas. Nem o público nem a população estudantil estavam habituados àquele género de acto público na vida escolar. E os alunos do Colégio foram quem mais se entusiasmou com o evento.

Quem conhece as descrições das representações jesuíticas desta época, conhece também os lugares comuns que se repetem neste género epistolar: o tom naturalmente encomiástico, a assistência numerosa, os efeitos edificantes, a comoção até às lágrimas, os elogios dos espectadores, a grandeza das vestes, a elegância e graciosidade dos actores...

Há porém um aspecto, nesta primeira representação escolar de Lisboa, que em breve iremos reconhecer como apanágio da dramaturgia jesuítica em Portugal. As palavras de maior apreço vão justamente para o desempenho musical da peça.

*Et ne aliquid in tanto apparatu desideraretur (praesertim quia res ita postulabat, nec comoedia [sic], ut postea uisum est, aliter sine dedecore agi poterat) uocatus est quidam egregius musicus, qui gratis suam multorumque musicorum operam est pollicitus*¹⁸.

Para que nada faltasse a tamanho espectáculo (principalmente porque o acto assim o exigia – e nem de outro modo, a comédia podia ser devidamente representada como depois se veio a verificar) pediu-se então a colaboração de um músico célebre, que ofereceu gratuitamente os seus serviços, bem como o de muitos outros músicos.

E o texto enumera, de seguida, a variedade de instrumentistas que participaram naquele acto escolar, entre os quais havia *lyricines, tibicinesque, sambucistae* (a sambuca é uma espécie de harpa), *organistae*, e muitos outros músicos e cantores, que muito agradaram, quer pelo som de outros suavíssimos instrumentos, quer pelo seu canto. E o público estava de tal maneira atento que, no meio de tão grande multidão dir-se-ia que estava uma só pessoa – tal era a atenção que todos prestavam àquele concerto (*ita omnium animi symphoniae erant intenti*).

Foi, pois, esta a primeira representação escolar jesuítica na Província portuguesa: de tema bíblico, como preferiam os dramaturgos do Norte da Europa, de proveniência reformista e protestante, e de significativa participação musical (vocal e instrumental).

Não se sabe de quem foi a iniciativa daquela representação, nem a quem se deveu a escolha do texto, nem a música. O que se sabe é que no Colégio de Córdova já se havia representado uma peça do mesmo nome, um ano antes, ao passo que, em Lisboa, os actos públicos anteriores consistiam simplesmente em declamações e récitas de poesias.

Não me parece pois abusivo associar este grande evento escolar em Santo Antão ao nosso Mestre Venegas, que veio a ser o primeiro dramaturgo jesuíta da província portuguesa e o autor de um arquétipo dramático longamente imitado por várias gerações de jesuítas na Europa.

¹⁸ Carta de Francisco de Varea, enviada de Lisboa a 1 de Setembro de 1556. Vd. *Litt. Quad.* 4, p. 456.

A representação da *Acolastus* em Lisboa durante os estudos de Luís da Cruz naquele colégio tem para nós um interesse particular, ou não fosse esse precisamente o tema da primeira peça composta por Luís da Cruz: a tragicomédia *Prodigus*¹⁹.

Não esqueçamos, aliás, que o Mestre Venegas já adquirira na Universidade de Alcalá – e certamente em Plasença, o seu primeiro colégio – uma grande familiaridade com a prática do exercício escolar dramático, de feição simultaneamente humanística, classicizante, retórica e musical.

O autor da primeira peça a ser representada em Lisboa não é ainda um jesuíta, mas um daqueles humanistas holandeses cujas obras dramáticas, ao tempo da Reforma protestante, conheceram grande êxito nos palcos jesuíticos. Guilherme Gnapheus, Lewin Brecht, Cornelius Crocus, e Macropedius, entre outros, tornaram-se efectivamente os primeiros dramaturgos do teatro praticado pelos jesuítas²⁰. É pois bastante plausível que, na mesma altura, em 1556, Venegas tenha introduzido em Santo Antão a mesma inovação pedagógica.

A *Acolastus* de Gnapheus é uma reelaboração da parábola do filho pródigo, que sustenta a tese de que a salvação não se obtém pelas obras mas pela fé (*sola fide*, na expressão dos reformistas). Era, como se sabe, um dos temas de maior controvérsia entre católicos e protestantes, para quem o drama escolar se tornara uma poderosa arma de reforma.

Os jesuítas não hesitam em fazer uso dos mesmos instrumentos. Começam por representar os mesmos textos dos seus rivais (expurgados), para depois comporem as suas próprias peças.

Assim, em 1568, Luís da Cruz apresentou também uma peça directamente inspirada na figura do filho pródigo. Na memória do dramaturgo português estava certamente presente aquele primeiro acontecimento em que provavelmente participou, havia 12 anos, ou ao qual simplesmente assistira.

Quanto a Miguel Venegas, descobrimos os mesmos temas alguns anos antes, desta vez na peça *Achabus* de 1562 – uma tragédia em que o jesuíta defende a importância do arrependimento interior e das obras de penitência, contra a ideia da total gratuidade da misericórdia divina.

2. A obra do mestre e do discípulo

2.1. A inuentio do drama bíblico como tragédia sacra

Quando Luís da Cruz preparou os seus textos dramáticos para publicar, ele já era herdeiro de uma poética dramática gradualmente codificada, de acordo com os critérios de erudição e edificação que a Companhia exigia.

¹⁹ Se a circulação da *Acolastus* não se fizesse pelos normais meios de comunicação com a Europa do Norte, mais facilmente se teria feito dentro da comunidade escolar jesuítica, que tinha por hábito a partilha de todas as experiências pedagógicas. O Colégio de Córdoba foi fundado pelo P. Francisco Villanova, o mesmo que em Alcalá de Henares recebeu o Mestre Venegas na Companhia e que o acompanhara ainda no Colégio de Plasença, antes de vir para Portugal.

²⁰ Não sendo jesuítas (à excepção de Cornelius Crocus, católico, que se fez jesuíta em 1550, mas veio a falecer pouco depois, em Roma) aqueles humanistas tornaram-se na verdade os primeiros dramaturgos do teatro praticado nas escolas da Companhia. Entre 1555 e 1556, a *Euripus siue de inanitate rerum omnium*, do franciscano Lewin Brecht, por exemplo, representada pela primeira vez no colégio do Falcão em Lovaina, em 1548, e sucessivamente reeditada, veio a ser representada pelos jesuítas de Viena, Munique, Praga (quatro vezes num só ano), Innsbruck, de novo em Viena, e ainda em Trier e Dillingen. Sobre as origens do teatro neolatino na Reforma católica, de modo particular o caso de *Euripus* de Lewin Brecht, vd. JEAN-MARIE VALENTIN, *Theatrum Catholicum (XVI^a-XVII^a siècles)*, Presses Universitaires de Nancy, 1990, maxime pp. 131-206.

Assim, se Coimbra não foi o berço do teatro jesuítico – pois esse já se praticava nos colégios de Espanha, da Itália e do Norte da Europa – o Colégio das Artes assistiu certamente ao nascimento de um arquétipo de tragédia humanística, que teve a predilecção dos superiores da Ordem e dos autores da *Ratio*, como já tive ocasião de demonstrar²¹. Em Coimbra, o antigo mestre de Luís da Cruz, Miguel Venegas, havia já conjugado as fontes judaico-cristãs com a tradição clássica e profana da dramaturgia humanística. Os seus dramas conheceram uma longa história de representações em toda a Europa, e integraram um repertório artístico e dramático de dimensão internacional, nunca antes alcançado.

Não admira pois que os dramas de Luís da Cruz, se bem que diferentes dos do seu mestre, sejam tributários do teatro bíblico de Venegas, que eles se inspirem nas mesmas fontes bíblicas, que pressuponham os mesmos modelos literários e criem reflexões políticas e teológicas semelhantes.

É o que acontece com a mais importante peça da produção dramática de Luís da Cruz, a *Sedecias*. Trata-se de uma obra inspirada no Antigo Testamento e concebida como pura tragédia, em cinco actos, representada durante dois dias por cerca de 40 personagens (sem contar com o Coro) sobre a revolta de Sedecias contra Nabucodonosor, sobre a derrota do primeiro, o incêndio de Jerusalém e o exílio da população na Babilónia²². Tal como na obra dramática de Venegas, o povo judeu é vítima da insensatez do seu soberano. O rei é o guia do povo, mas está rodeado de adulares e de hipócritas – quais falsos profetas de Acab.

Luís da Cruz e Miguel Venegas denunciavam os vícios da corte bíblica, mas sabiam que a realidade do seu tempo padecia dos mesmos males, da adulação, do favoritismo, da corrupção. O profeta Jeremias é, para Sedecias, o que o profeta Elias, com o seu servo, havia sido para o rei Acab, o porta-voz desrespeitado de Deus, perseguido e maltratado. Ambos são, por sua vez, concebidos à imagem do velho adivinho Tirésias.

Ainda do ponto de vista da reflexão política, a *Sedecias* do P. Luís da Cruz, a cuja representação assistiu o próprio rei D. Sebastião em 1570, e à qual devemos reconhecer um certo pendor profético – num tempo em que a coroa portuguesa vivia um grande sentimento de decadência nacional – não pode deixar de coar em nós o mesmo cunho profético presente na *Tragédia de Acab* de Miguel Venegas. Elas espelham a mesma insistência nos laços que unem o rei ao povo; o mesmo perigo corporizado pelos adulares da corte; a mesma crítica à política de expansão dos soberanos, à sede de poder e de ambição de um e outro monarca, a qual foi a causa da derrota de um e da morte do outro.

Também na *Tragédia de Acab*, a trágica viragem de fortuna do rei assumira uma grande dimensão poética e literária: os samaritanos celebravam as exéquias do rei, quando esperavam celebrar o seu triunfo militar. A cidade recebia um rei morto, em vez de vencedor. Ostentava as armas do rei vencido, em vez das armas do inimigo.

A *Tragédia de Acab* e a *Tragédia de Saul*, de Miguel Venegas, mas também a *Tragédia de Sedecias* do seu discípulo Luís da Cruz (às quais devemos acrescentar, sem dúvida, a *Tragédia do Príncipe João*, de Diogo de Teive), são documentos literários de

²¹ Foi esse o tema da comunicação que apresentei em Coimbra no Colóquio Internacional *O Teatro neolatino em Portugal, no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*, realizado nos dias 11 e 12 de Outubro de 2004 «Miguel Venegas S.I. e o princípio de um ciclo trágico na Europa». As respectivas *Actas* encontram-se em publicação.

²² Uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, realizou finalmente a moderna edição crítica do texto e tradução desta importante peça do teatro jesuítico em Portugal: MANUEL JOSÉ DE SOUSA BARBOSA, *Bíblia e tradição clássica: a Tragédia Sedecias do P. Luís da Cruz*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1998 [dissertação policopiada].

extrema importância para a compreensão de um dos nossos temas nacionais de maior permanência histórica: o sebastianismo.

Estas peças corporizam o mesmo sentimento geral de preocupação nacional pelo futuro político da pátria, e tanto o jesuíta português como o castelhano o exprimem com grande sensibilidade poética. Ora é o efeito patético conseguido pela personificação da cidade de Samaria como viúva desolada e infeliz, que arrasta os seus passos, mal podendo acompanhar o féretro do rei Acab (no Coro V da *Achabus*), ora são as manifestações de luto dos prisioneiros de Jerusalém, lamentando a ruína e o abandono da sua cidade – no Coro final da *Sedecias*²³. Se o primeiro Coro tem por refrão *O uulnus graue, publicum / heu quot pectora uulneras* (vv. 2777-2778; 2793-2794, 2801-2802, 2810-2811 e 2835-2836) o segundo repete, no mesmo tom fúnebre: *Heu dolor oculi fundite riuos* (vv. 3981, 3989, 4003, 4021).

O conhecimento da obra dramática do mestre e do seu discípulo permitirá pois alargar a compreensão desse longo fenómeno cultural e literário que foi o sebastianismo.

Enfim, na produção dramática bíblica do discípulo, as reflexões morais e políticas versam os mesmos temas de alcance universal e de inspiração senequiana: a instabilidade da fortuna, a precariedade da existência humana, a oposição entre o tirano e o bom rei, o soberano moralmente íntegro e clemente, que busca o bem dos seus súbditos.

Do ponto de vista da reflexão teológica também as analogias são visíveis. Um e outro dramaturgo revelam a mesma preferência pelos textos bíblicos, no mesmo respeito pela narrativa sagrada, no mesmo empenho reformador ao serviço da mensagem de Trento. Quer para o mestre quer para o discípulo, o teatro é a expressão profunda da controvérsia teológica, já que ele nasce, como vimos acima, como instrumento pedagógico, de objectivos retóricos mas também doutrinários – como, aliás, nascera entre os humanistas da Reforma.

A *Sedecias* e a *Achabus* exprimem ambas o pensamento bíblico de que a apostasia, a idolatria e a infidelidade a Deus é que são a causa da ruína da pátria – numa alusão silenciosa ao cisma da cristandade.

Nas suas diversas obras, ambos os poetas dão ensinamentos sobre o mistério da predestinação e da redenção humana, sobre o arbítrio humano e sobre o poder absoluto de Deus, sobre a Liberdade e a Graça, sobre a doutrina da justificação, sobre a misericórdia e o perdão de Deus, sobre o tema da morte e o elogio dos bens celestes.

Por último, não podemos deixar de confrontar o pensamento poético-dramático de Luís da Cruz, que ele mesmo exprime no seu prefácio ao leitor, com a obra dramática do Mestre Miguel Venegas. Aí encontraremos a mesma fidelidade à Bíblia mas também aos modelos senequianos, à linguagem elevada e sublime, à sumptuosidade do espectáculo e aos efeitos patéticos do horror – ao contrário do teatro nórdico, mais pautado pelos modelos de Plauto e de Terêncio.

Na verdade, Luís da Cruz confessa que evitou imitar Plauto, pois o público o considerara grosseiro, numa representação com que, em 1550, D. João III fora recebido em Coimbra. O dramaturgo prefere pois evocar o exemplo daqueles jesuítas que o precederam na actividade dramática, e de quem o público esperava seriedade e grandeza de espectáculo:

²³ O tom fúnebre do Coro final dos prisioneiros já fora aliás antecipado pelo Coro fúnebre que acompanhara o cadáver de Ananias, no final do Acto II, em que a *cupresso tibi luctuosa* (v. 1503) parece evocar a *cupresso maesta arbore* do vv. 2787-9 do Coro fúnebre de *Acab*.

... *gente nossa* que se ocupou de teatro com grande expectativa, porquanto por argumentos verdadeiros tirados dos textos sagrados, pela beleza do poema, pelo aparato cénico, pela elegância dos actores, não só provocaram sensação, como nos deixaram vestígios, nos quais se deveria insistir, caso nos fosse ordenado construir uma obra nesse género literário.

E continua:

Esperam os portugueses grandes assuntos; não querem ser chamados a ver assuntos só para rir. Pensam que estão ao serviço da autoridade e da seriedade as peças que ganham corpo pela sua preparação, pela representação, pela decoração buscada com requinte e pelo número de horas que demoram²⁴.

Sabemos quem é aquela *gente nossa* a quem o poeta se refere. O poeta alude às grandes representações que inauguraram o teatro escolar da era jesuítica do Colégio das Artes, nos anos da sua formação em Coimbra. Elas incluem certamente a *Saul Gelboeus* e a *Tragoedia cui nomen inditum Achabus*, de Miguel Venegas. A uma e outra Luís da Cruz assistiu, se é que não deu mesmo a sua participação activa. E é precisamente com estas palavras que Luís da Cruz justifica a concepção de uma obra como *Sedecias*, ou as tragicomédias *Prodigus* e *Iosephus*.

2.2. A poética da Tragicomédia

Há no entanto, neste texto programático, um aspecto teórico que afasta o discípulo do seu mestre.

As obras concebidas por Miguel Venegas são verdadeiras tragédias, que pretendiam elevar o género dramático àquele que fora o género praticado por Séneca. Luís da Cruz, pelo contrário, compõe uma só tragédia de pleno título, a tragédia *Sedecias*²⁵, mas compõe ainda uma comédia (*Vita Humana*) e compõe principalmente tragicomédias. É com este título que classifica *Prodigus*, *Iosephus* e *Manasses*. A definição que Luís da Cruz dá de tragédia cabe perfeitamente às tragédias do mestre e do discípulo:

«[a tragédia] costuma apresentar assuntos grandiosos, acontecimentos inesperados, mortês de reis, destruições de cidades e de reinos, numa palavra, coisas tristes»²⁶.

↳ *Tragédia*
No entanto, a intenção do discípulo era combinar os dois géneros – como explicara Mercúrio, no *Anfitrião* de Plauto – e assim usar de uma certa gravidade, mas também de uma certa jovialidade, que divertisse o espectador sem ferir os bons costumes.

²⁴ *Secuti fuerunt e nostris qui theatrum magna expectatione occuparunt, cum ueris sacrarum literarum argumentis, bonitate carminis, apparatu scenae, actorum elegantia, cupiditatem audiendi non modo excitarunt, sed nobis uestigis reliquerunt, quibus insistendum esset, si in hoc genere aliquid moliri iuberemur. Expectant Lusitani magna: uolunt non ad ludicra uocari. Putant autoritati, grauitatiquae seruire, quae paratu, quae gestu, quae conquistata suppellectili, quae spatio horarum moraque creuerunt.*

LUÍS DA CRUZ S.J., *Beneuolo amicoque lectori praefatio*. Para consulta do texto integral, vd. P. LUÍS DA CRUZ, S.J., *O Pródigo. Tragicomédia Novilatina*, Vol. I, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica e Centro de Estudos Clássicos, 1989 (reprodução fac-similada). A tradução pertence a R. M. Rosado Fernandes e encontra-se no vol. II daquela obra. Prefácio, Trespado e notas por J. Mendes de Castro. Introdução e tradução do Prólogo por R. M. Rosado Fernandes, vol. II, p. 25.

²⁵ Sobre a *Sedecias*, o autor escreve: a peça é toda ela tragédia (*tota tragica est*). *Ibidem*, vol. I, p. 8.

²⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 26.

As figuras cómicas de *Prodigus*, por exemplo, assemelham-se realmente às de Plauto (o jovem é perdulário; Pânfago e Gastrófilo são os glutões; Fédro é o cozinheiro); mas os dois camponeses do acto II e III permitem sobretudo fazer um retrato de contemporaneidade. Os mesmos traços de graça e de contemporaneidade podem encontrar-se na *Iosephus*, como já observou António Melo, e coexistir com cenas sangrentas, ou com cenas prodigiosas, ou com motivos de tradição trágica como o motivo do sonho²⁷.

A influência de Séneca em Luís da Cruz não era, afinal, incompatível com a tendência cómica e satírica da tradição vicentina, nem com o uso fecundo da alegoria. Nesse aspecto, o discípulo distingue-se claramente do mestre, em cuja obra nada havia que não fosse profundamente sério, elevado, obediente aos cânones clássicos do género trágico²⁸.

2.3. A concepção dos Coros dramáticos

É na concepção do Coro dramático que Luís da Cruz mais se aproxima do seu mestre. «Há coros em todas estas peças» escreve o autor no seu Prefácio «pois sem música o teatro não deleita. E além das flautas que nunca faltaram, sempre na nossa obra é de esperar o canto»²⁹. Além disso, o Coro não devia cantar atrás do pano mas diante da cena, para ser bem escutado e admirado.

Segundo Luís da Cruz, os coros dramáticos do teatro neolatino em Portugal eram um momento alto da representação cénica, de que os portugueses se podiam orgulhar. O texto pressupõe que foi precisamente em Portugal que nasceu aquele género de peça coral dramática – representada em cena e executada por alguém que também era personagem colectiva do drama. Pela primeira vez, segundo Luís da Cruz, o Coro apresentava-se ao público envergando as vestes próprias das personagens que representava, ou seja, fazendo parte integrante da representação dramática, e não com mera função ornamental. Esse aspecto dava ao Coro um carácter essencialmente distinto da música da tradição europeia do *intermezzo* dramático.

Ora, foi Miguel Venegas, cuja obra dramática sucedeu em Coimbra à obra dramática de Buchanan e de Diogo de Teive, que definiu o especial contributo que a música veio a ter no teatro jesuítico em Portugal e na Europa. O *corpus* dramático pressuposto pelo pensamento estético de Luís da Cruz era constituído não apenas pelos seus próprios dramas, mas também pelas tragédias do humanista que o iniciara na poética dramática, entre outros. Por esse motivo, o músico que vemos a colaborar com o Mestre Venegas em 1562 e certamente em 1559, com o encargo de compor e dirigir a execução dos seus Coros dramáticos, em estilo trágico (*more tragico*, como

²⁷ O lavrador e o podador protagonizam cenas hilariantes. Cf. ANTÓNIO MELO, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI...*, p. 15.

²⁸ Foi essa diferente concepção dramática que permitiu a Luís da Cruz compor um drama como a *Comédia da Vida Humana* – uma obra de inspiração simultaneamente barroca, mas também ligada à mundividência medieval, em que encontramos cenas e personagens claramente plautinas, mas também cenas de duelo, como as lições de esgrima de Pânfago, características da *Commedia dell'arte*, bem como quadros de grande actualidade (alusões à batalha de Lepanto, críticas à vaidade e às vestes rebuscadas da juventude, referências ao Reitor e aos professores da Universidade, bem como à veste negra dos estudantes, etc.).

Sobre a especificidade da comédia *Vita Humana*, vd. MANUEL BARBOSA, «Os bens da herança na *Vita Humana* de Luís da Cruz», *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património? Colóquio à memória de Victor Jabouille*, Lisboa, 2003, pp. 307-315, e ainda JOSÉ ANTÓNIO SALVADOR MARQUES, *A comédia Vita Humana do P. Luís da Cruz: entre a representação e a leitura de uma peça do humanismo jesuítico*, Faculdade de Letras de Lisboa, 2001 [dissertação de Mestrado policopiada].

²⁹ Vd. n. 24.

escrevem as cartas da época) veio a ser o mesmo que em 1570 ofereceu iguais serviços ao P. Luís da Cruz, quando este fez representar a sua tragédia *Sedecias*. Trata-se do mesmo músico, D. Francisco Mouro (mais conhecido como Francisco de Santa Maria), que se encontrava em Coimbra ao serviço do Bispo, D. João Soares.

Como não recordar, porém, aquele *egregius musicus* que em 1556, em Lisboa, também fora chamado a colaborar na composição da música para a *Acolastus*? As cartas da época, de Coimbra, dizem que os Coros da *Saul* foram muito bem cantados, em belíssimo modo trágico: *optime more tragico*³⁰.

O dramaturgo e o músico criavam, pois, um género artístico novo, cujos modelos eram mais uma vez os modelos teatrais da Antiguidade. A nova retórica musical submetia-se aos preceitos da retórica verbal, a fim de não violar o primado da palavra. Obedecia-se ao que se pensava ter sido o papel da música no teatro antigo, e simultaneamente às prescrições conciliares sobre música litúrgica.

Ao contrário de certos círculos da tradição germânica e francesa, onde a disposição dos valores rítmicos procurava respeitar a estrutura quantitativa do verso, mais do que o acento silábico, a técnica de composição rítmica obedecia exclusivamente à acentuação do texto e ao seu significado. Esta nova relação entre a palavra e a música herdou-a Luís da Cruz do Mestre Venegas, e este por sua vez de Francisco de Santa Maria, que mostrava estar a par das mais modernas tendências europeias.

Tal novidade fez com que os Coros das tragédias ganhassem autonomia e fossem cantados nas igrejas, fora das representações dramáticas. Foi o que aconteceu com os Coros da *Achabus*, e com os Coros da *Sedecias*, e é por essa razão que encontramos, lado a lado, no MM 70 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, os Coros do mestre e do discípulo, juntamente com uma grande variedade de motetos para diversas festas litúrgicas. Era essa a música cuja presença o P. Luís da Cruz dizia ser obrigatória no teatro do seu tempo.

Considerando pois a globalidade da linguagem teatral e o primado da representação, parece-me que a participação musical na produção dramática de Luís da Cruz é sem dúvida o aspecto em que a obra do discípulo mais se afigura tributária da do mestre – sem esquecer naturalmente a magnificência do espectáculo, a clareza no estabelecimento das fronteiras entre os géneros, bem como a ascendência de Séneca e dos modelos da Retórica, e a própria concepção de teatro como instrumento essencialmente formativo.

³⁰ ARSI, *Lus.* 51, fol. 56.

APÊNDICE

TEXTOS:

1. *Luís de la Cruz de 17 anos, recebido em dezembro de 57, oye en la 1ª classe sabe latin mediocrementem y algun griego tiene buena habilidad, es bien dispuesto*

(ARSI, *Lus.* 43, fol. 82)

2. Regras para o Professor de Retórica:

Poterit interdum magister breuem aliquam actionem, eclogae scilicet, scenae, dialogiue discipulis argumenti loco proponere, ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit.

Regras para o Reitor:

Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinis ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit et pium...

(MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU, *Monumenta Paedagogica* 5, Roma, 1986, respectivamente pp. 428 e 371).

3. *Quoniam uero tragoediae nec ubique nec semper nec frequenter agi possunt, ne in nimiam desuetudinem abeat haec exercitatio, sine qua poesis pene omnis friget ac iacet, non parum expedit, ter aut quarter in anno priuatim in scholis humanitatis et rhetoricae, sine scaenico ornatu, a pueris mutuo colloquentibus recitari ab ipsis compositas aeglogas, scaenas, dialogos, quorum partes ita magister disponet ac diuidet paulo provecioribus scribendas, ut coniunctae postea unum corpus coagmentent.*

(MHSI, *Mon. Paed.* 5, Roma, 1986, Ratio 1586/B, p. 205)

4. *Et ne aliquid in tanto apparatu desideraretur (praesertim quia res ita postulabat, nec comoedia [sic], ut postea uisum est, aliter sine dedecore agi poterat) uocatus est quidam egregius musicus, qui gratis suam multorumque musicorum operam est pollicitus.*

(Carta de Francisco de Varea, enviada de Lisboa a 1 de Setembro de 1546. MHSI, *Litt. Quad.* 4, p. 456)

5. ... gente nossa que se ocupou de teatro com grande expectativa, porquanto por argumentos verdadeiros tirados dos textos sagrados, pela beleza do poema, pelo aparato cénico, pela elegância dos actores, não só provocaram sensação, como nos deixaram vestígios, nos quais se deveria insistir, caso nos fosse ordenado construir uma obra nesse género literário.

Esperam os portugueses grandes assuntos; não querem ser chamados a ver assuntos só para rir. Pensam que estão ao serviço da autoridade e da seriedade as peças que ganham corpo pela sua preparação, pela representação, pela decoração buscada com requinte e pelo número de horas que demoram.

(LUÍS DA CRUZ, S.J., *Beneuolo amicoque lectori praefatio*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes)

Ecoss de contemporaneidade na tragédia *Sedecias*: a questão da guerra

MANUEL J. S. BARBOSA
CEC – Fac. Letras, Lisboa

A tragédia *Sedecias* inspira-se no destino trágico do último rei de Israel, como surge narrado no 2.º livro dos Reis, capítulo 25. Aí se lê que Sedecias, por ousar resistir a Nabucodonosor, tirano assírio, viu Jerusalém ser submetida a impiedoso cerco e, de seguida, tomada de assalto e incendiada, juntamente com o seu esplendoroso templo. O rei judeu, em fuga, acabou por ser capturado e conduzido à presença de Nabucodonosor que lhe degolou os filhos na sua presença, antes de o cegar, arrancando-lhe os olhos. Em seguida, fê-lo seguir para Babilónia, integrado no longo cortejo de exilados judeus. Israel ficou sem rei, à mercê, naquele momento, da vontade do tirano assírio e, nos séculos seguintes, da de uma série de outros poderes, ansiando sempre, nesta interminável diáspora, por uma restauração da independência que só chegaria em meados do século XX.

Foi neste episódio bíblico que Luís da Cruz, sem dúvida por incumbência superior, aplicou o seu génio de talentoso humanista na composição duma tragédia cujo discurso, ampliado nas várias partes do drama, testemunha uma adequação ao evento que lhe serviu de pretexto. Essa adequação patenteia-se num conjunto de preocupações pedagógicas que, na óptica jesuítica de então, seriam a melhor resposta a uma dada situação concreta. Tal evento foi a passagem do rei D. Sebastião por Coimbra, onde se demorou vários dias, no mês de Outubro de 1570.

Valerá a pena caracterizar, aludindo a alguns factos e personagens, este momento preciso da vida duma nação que, respirando ainda grande esplendor, não conseguia disfarçar já sinais duma decadência que, com o passar dos anos, se afirmaria cada vez mais. 1570 quer dizer dois anos antes da primeira edição dos *Lusíadas* e dez antes da morte do seu autor e da transição da coroa portuguesa da casa de Avis para o domínio filipino, após o desastre de Alcácer Quibir em 1578. Há dez anos, aproximadamente, morrerá Sá de Miranda, célebre pela inovação literária que importara de Itália, e há um, em 1569, falecera António Ferreira, o autor da *Castro*. Em 1574 viria a desaparecer, de forma ainda pouco explicada, Damião de Góis, vítima duma Inquisição com poder crescente¹. Na ordem internacional avultava o perigo turco que motivava as movimentações dos príncipes cristãos para a formação duma sagrada aliança que fizesse frente a essa ameaça sobre a cristandade.

¹ É bem conhecida a intervenção pouco simpática do P. Simão Rodrigues no processo que Damião de Góis sustentou com a Inquisição.