

Cecília Maria Ferreira Pires

A Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel, de António de Sousa,
um modelo de literatura independentista

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2010

Cecília Maria Ferreira Pires

A Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel, de António de Sousa,
um modelo de literatura independentista

Dissertação de Mestrado em Línguas Clássicas,
na área de especialização em Ensino e Tradução do Latim,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob a orientação da Professora Doutora Maria Margarida Lopes
de Miranda.

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2010

PREÂMBULO

Sabemos que no mundo de hoje saber e aprender latim, língua morta no dizer de espíritos menos elucidados, é coisa cada vez mais bizarra. Eu, porém, sempre acreditei que cair na amnésia do passado era comprometer a nossa própria existência no futuro e que era no regresso às origens que haveria de encontrar o sentido profundo da vida. Foi precisamente por isso que há uns anos atrás decidi que o meu percurso académico haveria de cruzar-se com a *res classica* e com essa língua que sempre me causou tanto fascínio. O mesmo fascínio, aliás, que me fez optar por um mestrado na área do ensino e tradução do latim, mesmo quando já se previa o seu desaparecimento dos currículos escolares.

O presente trabalho é, pois, fruto dessa minha vontade de resgatar uma memória longínqua que me elucidasse o presente e o futuro e que me proporcionasse uma consciência mais nítida da minha própria identidade.

O estímulo partiu da Doutora Margarida Miranda que, na sua costumada solicitude, me sugeriu a obra do Padre António de Sousa para tema da minha tese de dissertação, desafio que aceitei prontamente sem perceber, no entanto, a sua verdadeira dimensão.

De repente, dava por mim a investigar na área do teatro jesuítico e a traduzir uma obra emblemática com a qual passei a partilhar grande parte dos meus dias numa relação íntima, solitária e nem sempre pacífica.

Após alguns meses de trabalho aturado de tradução para penetrar no sentido global do texto, logo percebi que me esperava uma tarefa árdua mas aliciante. Pela vasta dimensão da obra não era exequível a tradução integral. Afigurava-se necessário impor restrições à nossa análise. Veio então a difícil tarefa de seleccionar um *corpus* textual pertinente, em função do tema. A partir desse momento, a tradução passou a fazer-se de forma fragmentária, ora fluindo naturalmente, soprada por ventos favoráveis, ora esbarrando numa sintaxe obscura, impenetrável, por vezes, exasperante. Sentindo na pele a árdua tarefa do trabalho do tradutor e sem poções mágicas que me iluminassem o sentido do texto, muitas vezes dei por mim quase a sucumbir ao desânimo.

Estabelecido o *corpus* textual, seguiu-se o comentário e análise, tarefa não menos árdua que me exigiu uma incursão demorada sobre a bibliografia de teatro jesuítico e literatura independentista que me sedimentasse as vagas noções que possuía em ambas as áreas.

Para a concretização do trabalho de análise, assinalo também o precioso contributo das aulas de literatura grega e latina durante o meu percurso académico, que me proporcionaram o primeiro contacto com as fontes greco-latinas do teatro humanístico. Com a Senhora Professora Doutora Nair Castro Soares, a quem muito aprecio o sentido estético e literário, aprendi a apreciar o teatro latino, particularmente o de Séneca, autor mais imitado pelos dramaturgos jesuítas; com a Doutora Maria do Céu Fialho, mestre em teatro clássico, recebi a familiaridade com as tragédias gregas de Sófocles, Ésquilo e Eurípidas, suas características e particularidades. Para elas e para todos os mestres que contribuíram para a minha formação na Universidade de Coimbra segue o meu sentido reconhecimento.

Porém, a minha maior palavra de agradecimento e gratidão vai para a Doutora Maria Margarida Miranda, a quem agradeço a orientação científica sábia e diligente, as palavras de ânimo e encorajamento, a total disponibilidade e interesse com que sempre acompanhou o meu trabalho, a amizade e a confiança. Dela recebi a lição do estudo exigente e rigoroso do texto dramático humanístico e sem o seu incondicional apoio não teria sido possível chegar até aqui. Para ela vai pois a minha viva e sentida homenagem.

A meus pais agradeço também a formação académica que me proporcionaram e o seu precioso apoio em todas as fases da minha vida.

Por último, minhas palavras de reconhecimento dirigem-se a meu marido, a quem agradeço a paciência, compreensão e espírito de sacrifício, e a meu filho Tiago, pelo seu sorriso lindo, cheio de inocência, onde tantas vezes encontrei forças para continuar.

A todos quantos acreditaram neste trabalho e o tornaram possível, aqui fica o meu muito obrigada.

INTRODUÇÃO

No Renascimento, à sombra das instituições escolares jesuíticas, cuja orientação pedagógica atribuía ao teatro um papel central, firmou-se em Portugal e por toda a Europa uma tradição de teatro escolar neolatino que rapidamente se impôs não só pelas suas qualidades retóricas e literárias, mas também pela sua espectacularidade cénica.

A *Tragicomédia de Dom Manuel*¹, da autoria do Padre António de Sousa², constitui um dos muitos frutos dessa tradição de teatro escolar firmada pelos pedagogos jesuítas e, devido à recusa do autor em publicá-la, só por sorte não se perdeu no seu tempo.

Com efeito, é a João Sardinha Mimoso³ que agradecemos a sobrevivência da peça pois foi ele que, na sua sensibilidade estética e literária, decidiu fixar o texto numa relação bilingue bastante completa⁴, baseada em informações fornecidas pelo próprio dramaturgo, em cópias manuscritas dos papéis distribuídos pelos actores⁵, numa

¹ Também conhecida pelo nome de: *Tragicomédia de Dom Manuel*, *Tragicomédia da Conquista do Oriente* ou *Tragicomédia do Descobrimento e Conquista do Oriente*.

² António de Sousa, filho de Manoel Ferreira e de Maria de Sousa, nasceu em 1591, em Amarante. A 1 de Julho de 1606, com quinze anos de idade, entrou na Companhia de Jesus em Coimbra e tornou-se um dos mais ilustres professores de Humanidades. Mais tarde, deixou Coimbra para ensinar Retórica no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, tendo sido nesse período que compôs a famosa *Tragicomédia* que é objecto de estudo neste nosso trabalho. Além desta célebre obra, compôs também outras peças teatrais, como por exemplo *Tragedia do Campo de Ourique*, em 1617 (Tragicomédia sobre Dom Afonso Henriques e a legendária batalha de Ourique (1139), onde se justifica as origens providenciais e divinas da monarquia portuguesa), foi autor duma produção poética variada, das quais se destacam duas elegias (*ad montem Oliveti et Christum ad Patrem orantem* e *Nuntiat Joannes Virgini Matri uinctum Dominum*) e de um texto em prosa latina: *Quod sit studio tempus aptius! Quod comodius Scholastico? Hiems, an uer floridum?*.

Em 1624, por ordem dos seus superiores, deixou Coimbra, onde à data era docente de Filosofia, e acompanhou a expedição portuguesa com vista à reconquista da Bahia, então ocupada pelos Holandeses. Morreu a 18 de Setembro de 1625, durante a viagem de regresso à Pátria, ao largo da ilha do Faial, vítima de uma febre fatal. Apesar da escassez de informações acerca do autor, alguns dos seus contemporâneos não hesitam em caracterizá-lo como um homem de génio ilustre, erudito, discreto, poeta insigne e de sumo engenho. Aliás, António de Sousa de Macedo, seu primo direito e figura marcante da história e da sociedade portuguesa do século XVII, referindo-se à *Tragicomédia* que o religioso compôs para receber o monarca espanhol, afirma sem reservas: “*aquella famosa tragicomedia, qual nunca vió el teatro Romano, que compuso com sumo ingenio el Padre Antonio de Sousa, de la Compañia de Jesus insigne poeta destes tiempos, y de muchos passados, a quien la Parca cortó el hilo en lo mejor de su edad...*” (António de Sousa MACEDO, *Flores de España Excelencias de Portugal*, Lisboa, Jorge Rodriguez, 1631, cap. 14, fl. 176).

³ São escassas as informações acerca de João Sardinha Mimoso. Sabe-se apenas que era originário de Setúbal e que foi abade na Igreja de Santa Maria de Meixedo, pertencente ao arcebispo de Braga. Morreu em 1644, em Lisboa, e foi sepultado na casa professa de S. Roque, da Companhia de Jesus.

⁴ João Sardinha MIMOSO, *Relacion de la Real Tragicomedia com que los padres de la Compañia de Jesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, cō lo que se hizo en las Villas, y Ciudades en que entró*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1620 (UCFL I. E. Teatrais, 2-9-5) Doravante MIMOSO.

⁵ Mimoso faz referência a esta fonte no final da *Relação*, quando pede desculpas ao leitor pelas erratas: “*Habes carmina à semilaceris actorum chartis eruta, semideletis caracteribus, seu caracterum centonibus tradita.*” MIMOSO, *Lectori pro erratis*.

brochura que terá circulado pelos presentes no dia da representação⁶ e ainda no seu precioso testemunho enquanto espectador. Dado significativo é, porém, que o editor tenha dedicado sua obra a Teodósio II, duque de Bragança, por muitos considerado o pretendente legítimo ao trono⁷, facto que no nosso entender traduz uma manifesta reacção anti-filipina.

Foi pois graças a Mimoso que a peça de Sousa perdurou até hoje, resistindo ao inexorável Cronos, mas, por continuar inacessível a muitos devido à inexistência de traduções em língua moderna, julgamos não lhe ter sido feita ainda a devida homenagem.

Não é nossa pretensão fazê-lo, pois bem sabemos não estar à altura de tamanho desafio, mas esperamos contribuir com este nosso humilde estudo para dar a conhecer um pouco mais esta obra de suma importância, quer pela sua qualidade literária, quer pelo contributo que presta a todos quantos se interessam pelo estudo do teatro, quer ainda pela homenagem épica que faz à nação portuguesa.

No sentido de contextualizar a representação teatral de Sousa, composta com o especial objectivo de receber e festejar a visita de Filipe II a Portugal, no ano de 1619, acontecimento inédito que gerou no reino um ambiente de euforia generalizada, propomos, na primeira parte do nosso trabalho, composta por um único capítulo, uma visão sobre o percurso e a entrada régia na capital, dando conta de alguns aspectos que permitem aferir da ansiedade, do entusiasmo, do alvoroço, do envolvimento, da dedicação e do investimento financeiro de todo o reino neste acontecimento histórico. Teremos pois oportunidade de constatar que a entrada do rei na capital segue a linha de actuação própria das entradas régias anteriores, mas, provavelmente por ocorrer num ambiente de maior tensão social e política, gerada pelas dificuldades económicas, pela prolongada ausência e distanciamento da autoridade real, pelo descontentamento face à governação espanhola, distingue-se por todo um investimento deveras impressionante.

⁶ Mimoso faz menção a esta brochura quando o rei, que por ela seguia a representação, tendo-se apercebido do corte de algumas cenas por falta de tempo, mandou representar tudo de acordo com a ordem apresentada no folheto: “*Y acaecio que pasandose cierto punto por parecer conuenia, y era mas a proposito, por quedarse el tiempo libre para otros, miraua su Magestad com tanta atencion el librito del extracto que tenía en la mano, conferiendo lo que vehia, con lo que leya escrito, que hallando diuersidad mando recoger el personage que auia salido, y que fuesse todo por el orden que la obra prometia.*” MIMOSO, fl. 63.

⁷ João Sardinha Mimoso no texto de Dedicatória ao duque de Bragança, que surge a anteceder a *Relação*, refere-se-lhe mesmo, numa clara alusão à sua legitimidade ao trono, como “*Principe natural, bisneto do Sereníssimo Rey Dom Manuel*”.

Impressionante é também o adjetivo ideal para caracterizar a peça de António de Sousa, de que nos ocupamos na segunda e mais importante parte do nosso estudo. Compõe-se esta de dois capítulos.

No primeiro capítulo, depois de algumas breves considerações sobre o papel e a importância do teatro na classe de Retórica (1.1), segue-se o comentário da peça, tanto do ponto de vista do conteúdo como dos aspectos cénicos propriamente ditos (1.2 e 1.3). Aí é explicitado o argumento, cena a cena, e analisado todo o espaço teatral, deixando perceber o imenso aparato, requinte e sofisticação que caracterizou esta singular representação dramática.

Tratando-se a *Tragicomédia* de um teatro de inspiração clássica, no último ponto deste capítulo (1.4) tecem-se algumas considerações do ponto de vista formal, para apurar, por um lado, o grau de fidelidade da peça em relação aos modelos clássicos e, por outro, sua permeabilidade às influências estéticas da época, nomeadamente o Barroco.

Por fim, tendo em conta todo o contexto económico, social e político em que nasce esta representação dramática, e por se tratar de uma obra de tema nacional, no segundo capítulo desta parte, constituído por três pontos, analisa-se a peça do ponto de vista ideológico e político. Aí, apoiados em alguns excertos da tragicomédia, cuja tradução apresentamos, sugere-se o enquadramento da obra no âmbito da literatura independentista/ autonomista, porquanto nela se sente bem viva a fé na identidade nacional e na superior dignidade do reino, ideias que constituem o fio condutor do nosso comentário.

Tendo em conta o delicado momento político que o país atravessava – o período do domínio filipino – e a específica circunstância a que se destinava a representação da *Tragicomédia* – receber o rei Filipe II na sua primeira e única visita oficial ao reino -, parece-nos bastante comprometida a opção do dramaturgo pelo tema dos Descobrimentos e Conquista do Oriente pelos portugueses durante o reinado do venturoso Rei Dom Manuel, constituindo toda a peça um hino de glorificação e afirmação da nação lusa.

O profundo nacionalismo da peça decorre, portanto, da natureza do assunto, épico por excelência (2.1), da visão providencialista da história lusa veiculada na *Tragicomédia* (2.2) e da celebração do rei Dom Manuel como modelo de bom governante e símbolo da grandeza lusitana (2.3).

No que toca particularmente à tradução, decidimos manter o texto em verso como no original e o mesmo estilo grandiloquente e sublime, para preservar, tanto quanto nos foi possível, a força rítmica da obra e a sua atmosfera solene. Porém, a falta de contexto decorrente do carácter avulso da tradução, a utilização de uma sintaxe nem sempre fácil e, nalguns passos, a acrescida dificuldade pelo facto de o texto se encontrar aparentemente corrompido, tornaram a nossa tarefa um pouco mais árdua e frustrante.

Ainda assim, oxalá o pequeno contributo do nosso trabalho, estimule noutros estudiosos a aventura da tradução integral!

PARTE I

Capítulo 1

O Recebimento de Sua Majestade no Reino

“O cronista oficial, João Baptista Lavanha, que traçou o itinerário da viagem, definiu a entrada na capital, no dia de São Pedro, como o espectáculo mais solene a que Lisboa já assistira. O monarca desembarcou no Terreiro do Paço, estando as ruas da Baixa decoradas com arcos triunfais em louvor dos heróis portugueses, das nações estrangeiras, dos mercadores e dos ofícios mecânicos. Houve nobres que se arruinaram em despesas de fausto, enquanto milhares de pessoas vieram das suas terras para assistir ao grandioso espectáculo.”⁸

A representação da *Tragicomédia do rei Dom Manuel*, do padre jesuíta António de Sousa, enquadra-se no âmbito das comemorações festivas para celebrar a visita oficial de Sua Católica Majestade, D. Filipe II (III de Espanha), ao reino de Portugal, no ano de 1619. Assim sendo, não poderíamos avançar neste nosso estudo sem antes abordarmos, embora com a necessária superficialidade, este acontecimento histórico e seus contornos mais significativos.

São sobretudo três os documentos que nos dão pormenorizada relação desta memorável visita: um é o próprio volume de João Sardinha Mimoso em que se encontra a Relação da *Tragicomédia*; o outro é uma obra historiográfica encomendada pelo próprio rei ao então cronista-mor do reino, João Baptista Lavanha, e cujo título é justamente *Viagem da Catholica Real Magestade Del Rey D. Filipe II N. S. ao Reino de Portugal e Rellacção do Solene Recebimento que nelle se lhe fez*⁹; finalmente, o terceiro é uma publicação já mais posterior (1887), encomendada pela Câmara Municipal de Lisboa ao então arquivista Eduardo Freire de Oliveira. Este último intitula-se *Elementos para a História do Município de Lisboa* e destinava-se a comemorar o centenário do Marquês de Pombal em 8 de Maio de 1882¹⁰.

Em qualquer um destes três volumes encontramos informações pormenorizadas da visita e triunfal entrada de Sua Majestade no reino, que nos possibilitam uma recuperação decerto bastante aproximada do inédito evento. Porém, a natureza e objectivo de cada uma das obras acarreta necessariamente diferenças significativas entre elas: enquanto, na obra de João Sardinha Mimoso, de carácter essencialmente literário, a relação da viagem Real aparece no final, a seguir aos versos da *Tragicomédia*,

⁸ Joaquim Veríssimo SERRÃO, *O Tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 24.

⁹ João Baptista LAVANHA, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N. S. ao Reino de Portugal e Rellacção do Solene Recebimento que nelle se lhe fez*, Madrid, Thomas Junti, 1622 (BGUC, RB-31-7) Doravante LAVANHA.

¹⁰ Eduardo Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1ª parte, tomo II, Lisboa, Tipografia Universal (Imprensa da Casa Real), 1887 (BGUC, 6-6-14) Doravante OLIVEIRA.

funcionando quase como anexo informativo, a obra de João Baptista Lavanha, sendo que se trata de historiografia pura, dá-nos conta de todo o evento de uma forma mais exaustiva e pormenorizada, contendo inclusivamente catorze gravuras com os arcos triunfais erigidos nas ruas e praças de Lisboa pelos grémios profissionais e pelas comunidades de estrangeiros residentes na capital.

Quanto à obra de Eduardo Freire de Oliveira, não obstante o seu carácter mais tardio, não deixa, no entanto, de ser também um documento de preciosa valia. A referida publicação, resultado de um rigoroso e aturado trabalho de investigação por parte do arquivista (como se depreende das suas palavras na introdução), é essencialmente uma compilação dos principais documentos oficiais relativos aos primeiros quarenta e cinco anos do período filipino (autos, cartas, capítulos de cartas, procurações, alvarás, assentos, portarias, decretos), organizados de forma cronológica, de molde a traçar, pelos factos, a história de Lisboa no período de 1580 a 1621¹¹.

Tanto quanto nos foi possível apurar nas fontes atrás indicadas, a honra da visita do rei há muito havia sido solicitada pelo reino de Portugal¹², mas só em 1619, vinte e um anos após subir ao trono (1598), o monarca decide finalmente congratular o povo lusitano, já desistente, com a sua ilustre presença. E para que maior honra prouvesse para Portugal, Sua Majestade quis ainda que o acompanhassem nesta jornada o Príncipe D. Filipe N.S., herdeiro da sua monarquia, a Princesa D. Isabel, sua esposa, e a Infanta D. Maria, sua filha.

Dando início à sua longa jornada, Sua Majestade saiu de Madrid no dia 22 de Abril do ano de 1619, passando pelas cidades de Truguilho, Mérida e Badajoz, até chegar finalmente a Elvas. Em Elvas permaneceu dois dias, seguindo depois em direcção a Estremoz, onde chegou na noite de 12 de Maio.

¹¹ O primeiro documento compilado na obra é o Auto da obediência e entrega da cidade de Lisboa a Filipe de Castella, em 11 de Setembro de 1580, e o último, uma carta régia de seu neto, Filipe IV de Espanha (III de Portugal), datada de 3 de Abril de 1621 e dirigida ao então presidente da Câmara de Lisboa, dando notícia da morte de seu pai.

¹² Podemos verificar este aspecto através do próprio discurso do Bispo de Miranda (D. Francisco Pereira, do Conselho de Sua Majestade), proferido na Sala Grande do Paço, quando o monarca espanhol se apresentou nas Cortes: “*Não ouve nestes Reinos cousa tam universalmente desejada, nem julgada por tam necessaria à todos, como a vinda del Rei N. Senhor a elles, nem que se lhe pedisse com maior instancia. Porem a Magestade divina, que tem o tempo, e o coração dos Reis em sua mão não permitio, que se dispusessem as cousas demaneira, que pudesse sua Magestade fazer esta jornada mais cedo, para que a viesse fazer em tempo em que ja se lhe não pedia nem lembrava, porque sò a elle se devesse, como nacida do desejo que tinha de nos honrar, e fazer merce, e não pudessemos nos cuidar ou dizer, que a nossa diligencia avia nella obrado algũa cousa, e ficassemos por isso mais obrigados ao amar, e servir. Assi como não quis Deus por obra a sua vinda à terra, sendo tam desejada, e necessaria se não depois que de todo avião desistido de pedirlha, porque se não cresse que tinha alguém nella parte, e sò à elle se devesse, e desse o agradecimento, e o amor inteiro. E se sua Magestade dilatou o vir vinte e hum años...*”, LAVANHA, fl 64.

Demorou-se Sua Majestade em Estremoz apenas um dia, tendo seguido viagem logo na manhã do dia 14 em direcção a Évora, onde permaneceu mais seis dias.

Da sua estadia nesta cidade, além das costumadas honras e celebrações, há a assinalar a visita de Sua Majestade e Altezas ao Colégio da Companhia de Jesus. Visitou a igreja, ouviu a elegante oração recitada pelo Padre Afonso Mendez, Doutor em Teologia, foi pessoalmente assistir à aula maior e ouvir as disputas de Filosofia, recebeu de propina umas «luvas de ambar»¹³ e assistiu, no pátio do Colégio, a uma alegre representação, encenada pelos próprios estudantes¹⁴.

A seguir a Évora, de onde o monarca partiu no dia 20 de Maio, oitava do Domingo de Páscoa do Espírito Santo, a visita real prosseguiu com destino a Montemor-o-Novo, em cuja vila o rei permaneceu cerca de quatro dias. No dia 24 deixa Montemor, pernoita no mesmo dia em Landeira, no dia seguinte em Couna e, no dia 26, chega a Almada.

A 5 de Junho, o monarca instala-se no Mosteiro de Belém e aí aguarda até se concluírem todos os arranjos para o seu ilustre recebimento na capital. Entretanto, aguarda também a chegada das suas treze galeras¹⁵ vindas de Espanha e só no dia 29 do mesmo mês se dá a sua triunfal e célebre entrada na cidade de Lisboa.

Todo o percurso marítimo de Belém até à ponte do arco dos Mercadores Portugueses, pela qual desembarcaram sua Majestade e Altezas, foi rodeado de enorme aparato festivo: fez-se ouvir uma enorme salva de artilharia, soaram clarins, trompetas e atabales e, do alto do castelo, dispararam-se repetidos tiros de canhões. A acompanhar a galera Real rio acima, seguia a restante armada e muitas outras embarcações apinhadas de gente. Em terra, também uma enorme multidão se concentrava nas margens do rio, nas varandas, janelas e telhados das casas, movida por esse mesmo desejo de assistir ao inédito acontecimento e de conseguir ver pessoalmente as ilustres figuras reais.

¹³ LAVANHA, fl.7. MIMOSO também alude à propina dada a sua Majestade: «unos ricos guantes de ambar» (MIMOSO fl. 129).

¹⁴ Nem Mimoso nem Lavanha explicitam o assunto desta representação mas, segundo o editor da *Relação*, “huuo en ella muy lindas inuenciones de danças, folias, y transmutaciones de monstros en diuersas figuras, para que los niños Portugueses tienen singular ingenio.” MIMOSO, fl. 129.

¹⁵ João Sardinha Mimoso descreve com espanto a galera real, acentuando a sua beleza, riqueza, e grandeza: “A veinte y nueve de Junio a las 2 de la tarde llegò a tierra la Galera Real, que es la mas hermosa y rica que han visto nuestros mares, ni creo le llega la riqueza de las famosas de Chipre, ni la de la liciosa Cleópatra. Es de notable y bien proporcionada grandeza, toda dorada, y repartida en aposentos, y fillas; la popa labrada de maderas preciosas, oro y plata de martillo, con estremado artificio y riqueza, Y a no ser para llevar en si tan gran Monarcha, se podia echar a prodigalidad lo mucho que en su fabrica y adorno se gasto. Los mastiles, antenas, y remos eran dorados, el toldo de carmesi, tela, brocado, y oro, com ricas guarniciones, yua toda cubierta de reales estandartes, gallardetes, y banderillas de lo mismo, todas com las invictas armas de Espana. Lleuaua entre cada banco su bandera, y en el mastil del médio la real de quadra, y toda ella mas parecia un costoso, y imperial palacio, que galera.”, MIMOSO, fl. 132 e 133.

Chegados à Praça do Paço, os mercadores esperavam o monarca num cais improvisado com uma sofisticada ponte construída propositadamente para o efeito. O cais continha 260 balaústres de madeira divididos por 26 pedestais, erguendo-se sobre seis deles seis simbólicas estátuas alegóricas. Do lado direito, três representavam Lisboa, o Zelo e a Verdade; do lado oposto, outras três personificavam a Fidelidade, o Amor e a Obediência.

A estátua de Lisboa personificava a figura de uma rainha que, de braços abertos, se mostrava pronta e desejosa de acolher Sua Majestade. No pedestal da estátua encontrava-se inscrito um soneto que, em tom laudatório, dava conta ao rei de quão desejada e esperada tinha sido aquela sua visita e da honra e alegria que ela presentemente suscitava nos corações de todos. Ainda na mesma composição poética, uma breve apresentação da capital que, deixando modéstias de lado, se auto-intitula rainha entre as outras cidades e, no final, a manifestação do desejo de juntar às suas demais excelências essa de servir o melhor possível tão ilustre visitante¹⁶.

Quanto ao Zelo, encontrava-se representado segurando numa das mãos um globo terrestre e noutra uma asa. No pedestal, continha também um soneto em estilo igualmente apologético¹⁷. Aí assinalava a importância e beleza daquele dia pela presença do rei, evento a que, segundo afirma, jamais poderia faltar e, à semelhança de Alexandre, que lamentava haver um só mundo para mostrar o seu esforço e valentia, também ele deplora não haver mais mundos por onde dilatar o ilustre nome do monarca.

A completar o trio de estátuas que se apresentava do lado direito da ponte, seguia-se a Verdade, que aparecia representada com um espelho por insígnia, símbolo da transparência. Com esta representação, que aliás se fazia acompanhar de um epigrama em latim¹⁸, pretendia-se sugerir quão sentida, real, sincera e verdadeira era a alegria manifestada pelo povo lusitano, podendo o rei depositar total fé nos sentimentos por ele demonstrados.

Do lado esquerdo da travessia, a primeira estátua representava a Fidelidade que, num acto carregado de simbolismo, oferecia ao rei um prato cheio de corações. Significava tal atitude que o monarca podia contar com fiéis vassalos e leais servidores naquele seu reino de Portugal. Do mesmo lado da ponte, ao centro, estava representado o Amor. Numa mão segurava um ramo de dormideiras verde, na outra, uma chama de

¹⁶ LAVANHA, fl. 9, apresenta a transcrição completa do soneto.

¹⁷ LAVANHA, fl.9.

¹⁸ LAVANHA, fl. 9. O autor apresenta tradução em castelhano no fl. 10.

fogo¹⁹. No pedestal da estátua podia ainda ler-se um soneto, esclarecedor do sentido iconográfico da representação alegórica²⁰. Nele, o Amor prometia fidelidade ao rei e exortava-o a ter sempre a sua chama como farol da sua governação, garantindo-lhe, dessa forma, um sono descansado.

Finalmente, a última figura representada à esquerda era a Obediência. Na mão segurava um jugo por divisa, e, à semelhança das outras representações, continha também na base um epigrama inscrito²¹, onde prometia de bom grado total obediência ao rei por quem correria, se necessário, os mais diversos perigos.

Conforme apurámos, a galera real na qual se deslocava o monarca espanhol terá aportado no improvisado cais já cerca das quatro da tarde. Do seu lado direito situava-se a Alfândega da cidade e, num teatro também improvisado, arrimado a uma das suas paredes, o provedor Diogo das Póvoas e respectivos oficiais deram as boas vindas a Sua Majestade com a representação de um peça que colocava em cena uma das suas mais heróicas façanhas: a expulsão dos mouriscos do reino em 1609. Na *Relação* de João Sardinha Mimoso não encontramos qualquer referência a esta representação, mas João Lavanha descreve-nos com algum pormenor este espectáculo, dedicando-lhe quatro fólios do seu manuscrito (fls.11-14). A peça recupera a realidade histórica de anos anteriores, valendo-se, no entanto, da célebre fábula dos titãs: da mesma forma que, na história mitológica, aqueles seres gigantescos tentaram conquistar o céu e despojar Júpiter do seu reino, também os mouros tentaram perturbar a paz e ofender a autoridade real. Mas, assim como os temerários gigantes atingidos pelo raio de Júpiter caíram no abismo, do mesmo modo os mouriscos acabaram vencidos pelo rei católico, incansável defensor dos seus reinos e das suas crenças.

Após a representação desta peça, assim colorida com as cores da mitologia, dá-se, finalmente, o desembarque de Sua Majestade e altezas reais, ao som de uma grande salva de artilharia e muita música. Em terra, esperavam-no os senhores do regimento da cidade, com seu presidente João Furtado de Mendonça, que o receberam com grandes honras e demonstrações de grande contentamento, debaixo de um rico pátio de brocado carmesim e ouro. Na ânsia de conseguir ver mais de perto a família real, aglomerava-se

¹⁹ Nesta representação, o amor é simbolizado através do fogo e do ramo de dormideiras. Se o fogo, associado ao amor, é já uma metáfora sobejamente conhecida e que dispensa explicações, o mesmo já não se pode dizer em relação às dormideiras. Porém, a simbologia não é menos sugestiva. Ligado às dormideiras, plantas com propriedades sedativas e narcóticas, o amor é comparável a uma droga, algo que faz perder o controlo de nós mesmos, algo que altera o nosso estado natural, que faz perder a noção da realidade, que nos atira para um estado de encantamento, de entorpecimento, etc.

²⁰ LAVANHA, fl. 10.

²¹ LAVANHA, fl.10. O autor apresenta tradução do epigrama em castelhano.

também uma enorme multidão de gente e, de um e de outro lado da ponte destinada ao desembarque do monarca, formavam alas cavaleiros e nobreza de todo o reino, vestidos com seus melhores e mais ricos trajes de gala. Para compreendermos a importância do momento, citemos as elucidativas palavras de João Baptista Lavanha a este respeito:

*“Aguardava no Caez à el Rei toda a nobreza de Portugal com mui custosas galas ornadas com joias de inestimavel valor; não vio a India tantas Perolas, Rubis, & Diamantes juntos como os que neste grande dia tirarão os Portugueses conquistadores do Oriente; não forão menos galantes, & custosas as libres dos criados, cuja multidão, & variedade de cores agradava notavelmente a vista. Estava toda a praça do Paço que he grandissima tam chea de coches, cavallos, & innumeravel povo, que se não podia atravessar por ella.”*²²

Procedeu-se, de seguida, ao típico ritual da vassalagem urbana, a simbólica cerimónia da entrega das chaves da cidade ao monarca e, logo após, a sua tão esperada e triunfal entrada na capital. O monarca seguia a cavalo, os Príncipes numa carruagem, *“obra linda y costosissima”* citando palavras de João Sardinha Mimoso (fl. 136), e o restante acompanhamento a pé.

Para receber Sua Majestade em ambiente triunfal, os diferentes ofícios da cidade construíram e ergueram ao longo das ruas da capital majestosos arcos triunfais de construção laboriosa e complexa. Seguindo Mimoso, no total seriam à volta de trinta. No entanto, limitamo-nos a citar apenas aqueles a que o cronista-mor do reino faz referência e de acordo com a ordem em que se apresentavam: Arco dos Homens de Negócios da cidade de Lisboa, Arco dos Ingleses, Arco dos Oficiais da Bandeira de S. Jorge, Arco dos Prateadores, Arco dos Correeiros, Arco dos Atafoneiros, Arco dos Oleiros, Arco dos Sapateiros, Arco dos Cerieiros, Arco dos Italianos, Arco dos Flamengos, Arco dos Ourives e Lapidários, Arco dos Moedeiros, Arco dos Alfaiates, Arco dos Familiares do Santo Ofício e, finalmente, o Arco dos Alemães.

Encontramos gravuras de quase todos estes arcos e minuciosa descrição deles na obra historiográfica de João Baptista Lavanha. Aí podemos não só comprovar a complexidade daquelas construções, mas também todo o investimento humano, técnico e financeiro que terão exigido. Por outro lado, as frequentes representações de figuras e motivos da cultura clássica, bem como de personagens e momentos da história lusa e europeia levam-nos a concluir que muita da arquitectura efémera daqueles arcos

²² LAVANHA, fl. 15.

denotava um consistente conhecimento da cultura clássica e uma forte consciência da história lusa e europeia.

De todos os arcos, destacamos, a título de exemplo, o dos Homens de Negócios e o dos Ourives e Lapidários, que descreveremos de seguida.

O primeiro apresentava quatro fachadas, cada uma com 60 palmos de largura, e a decoração era toda à base de jaspes vermelhos, mármore branco e ouro. Cada um dos lados do arco era dedicado a uma das quatro virtudes cardiais - a Prudência, a Força, a Liberalidade e a Religião - e cada uma destas virtudes era associada a um continente e a um rei de Portugal. A Prudência era representada pelo primeiro rei da Dinastia Filipina²³ e a ele associava-se a América²⁴; a Força aparecia associada à África e ao rei D. João I; a Liberalidade a D. Afonso Henriques e à Europa; e a Religião ao rei Dom Manuel e à Ásia. No alto das quatro fachadas apareciam ainda representados quatro heróis clássicos - Jasão, Hércules, Ulisses e Teseu - e, no grosso dos arcos, alusão a alguns episódios isolados da história portuguesa, nos quais os seus protagonistas se mostravam também exemplares naquelas virtudes.

Das quatro fachadas, a que se oferecia aos olhos do rei visitante correspondia à Prudência. Esta virtude encontrava-se representada à direita do arco sob a forma de figura feminina, segurando numa das mãos um livro e erguendo na outra um espelho no qual se contemplava. Do lado oposto à Prudência, erguia-se a estátua de Filipe I, pai de sua Majestade, e, no alto do arco, assomava a da América, uma figura feminina parcialmente nua, segurando na mão direita um arco e uma flecha e exibindo, junto à esquerda, um escudo com a pintura exótica de um caimão. Sensivelmente a meio da fachada pendiam ainda, seguras por dois anjos, as armas reais de Portugal e, por cima destas, lia-se uma inscrição em latim em que os homens de negócios de Lisboa, dirigindo-se ao rei em tom laudatório, o felicitavam pela sua vinda e lhe dedicavam a sua magnífica obra arquitectónica.

Ainda em cada grosso do arco, a representação pictórica de dois episódios da história lusa, através dos quais se inferia da prudência dos protagonistas. Um dos episódios estava directamente relacionado com a casa de Bragança e com o Condestável de Portugal, D. Nuno Álvares Pereira, o outro com a figura real de D. João II.

²³ Lembremos que o cognome de D. Filipe I era D. Filipe, o Prudente.

²⁴ João Baptista Lavanha explica que se atribuiu a América a el-Rei D. Filipe I pelo facto de ter sido nesse continente que o monarca mais dilatou o seu império. LAVANHA, fl. não numerado.

A prudência de Nuno Álvares decorria do facto de ter escolhido para desposar a sua filha única, D. Beatriz Pereira, o filho bastardo do rei D. João I, D. Afonso, e não o filho legítimo, D. Duarte, garantindo-lhe a sua opção pelo bastardo, em detrimento do príncipe herdeiro, a preservação da casa e do património ducal.

A prudência de D. João II decorria do facto de ser um rei sempre atento e vigilante, o que lhe permitiu, numa das suas rondas nocturnas pela cidade, identificar um alcaide a roubar em flagrante delito, o qual, no dia seguinte, castigou convenientemente. Dizia um dos dísticos que acompanhava o episódio e auxiliava na sua compreensão: *“Rex prudens uigilat, damna impendentia uitat, / Haec nam sunt regis munera uera boni.”*²⁵.

Um outro arco curioso que se distinguia pela sua magnificência e pelo seu simbolismo era o Arco dos Ourives e Lapidários. A construção era dedicada ao pai de Sua Majestade ali presente que, graças à união das duas coroas ibéricas, se havia tornado senhor de um vasto império.

Ao centro do arco, em lugar de destaque, evidenciava-se a figura do rei Filipe I de Portugal vestido com o mesmo traje com que entrou em Lisboa no ano de 1581. Na mão esquerda segurava um ceptro de ouro e com a direita duas coroas também de ouro e pedras preciosos que estendia para a frente como se as pretendesse dar em oferta ao seu filho ali presente. A simbologia do acto era confirmada pelo seguinte dístico que se encontrava inscrito por baixo da sua estátua: *“Accipe do geminas, pariter seruare memento/ corruet imperium, si ruat una, tuum.”*²⁶.

À direita do arco, num acto carregado de simbolismo, Vasco da Gama retirava um véu dos olhos a uma mulher que representava a Índia, como indicavam os seus trajes orientais. Do lado oposto, em semelhante atitude, encontrava-se representada a figura de Cristóvão Colombo, o primeiro descobridor das índias ocidentais. Também ele vinha acompanhado de uma figura feminina, uma mulher indígena, a quem descobria o rosto.

No alto da construção, dois reis, representando um a coroa castelhana e outro a portuguesa, coerguiam no ar uma enorme globo terrestre, no cimo do qual se encontrava representada a imagem alegórica da Fé, que, sustentada por estas duas coroas, triunfava sobre toda a terra.

²⁵ *“El-rei prudente não dorme para evitar os danos iminentes, e cumprir com os verdadeiros officios de bom rei.”* Trad. de LAVANHA, fl. 17.

²⁶ *“Tomai filho estas duas coroas que vos dou, procurai conservá-las, porque se uma se perder, cairá vosso império”.* Trad. de LAVANHA, fl. 48.

Deixando de lado os pormenores da arquitectura efémera, seriam já cerca das nove da noite quando Sua Católica Majestade chegou junto do último arco, já só visível à luz das muitas achas acesas. De seguida, dirigiu-se para a Igreja Maior. Aí foi pessoalmente recebido pelo Arcebispo D. Miguel de Castro e por todo o cabido, com todas as honras que a situação exigia. Prosseguiu depois, de novo a cavalo e com o mesmo acompanhamento e pompa, em direcção ao Palácio da Ribeira²⁷, onde ficaria instalado durante a sua estadia no reino. Nas ruas, terraços e janelas, apesar do adiantado da hora, continuavam a apinhar-se multidões de gente só para ver passar Sua Majestade. Aqui e ali, muitos esperavam acordados para acolher o soberano ao som de “*musicas de celestes vozes, y sonoros instrumentos*”, como relata João Sardinha Mimoso (fl. 159).

No dia seguinte, voltaram a enfeitar-se as ruas e as janelas à semelhança do dia anterior, já que Sua Majestade fez questão de tornar a ver à luz do dia tudo aquilo que a falta de tempo e o adiantado da hora não o tinham deixado gozar inteiramente no dia anterior.

Passados alguns dias da sua estadia no Reino, convocou Sua Majestade as Cortes Reais, nas quais se jurou rei o príncipe Filipe. Para o acontecimento foi preparada com toda a elegância, requinte e pormenor a Sala Grande do Paço, onde se reuniram os três estados - o Eclesiástico, o Nobre e o Popular - e onde o rei jurou cumprir tudo o que o seu pai, Filipe I de Portugal, tinha prometido no início do seu reinado. Neste acontecimento destacamos particularmente a presença de D. Teodósio, duque de Bragança, primo direito de Sua Majestade, considerado, por muitos, o pretendente legítimo ao trono.

Durante os mais de três meses que permaneceu no reino, o monarca honrou todos quantos o procuraram com a sua ilustre visita, concedeu várias audiências, mas, de acordo com a investigação e opinião crítica de Eduardo Freire de Oliveira, autor onde se regista um maior número de informações acerca do período de estadia do monarca, parece que “*curou muito pouco dos negócios do estado, e divertiu-se quanto pôde*”²⁸. Dedicou-se à pesca, actividade que, ao que consta, bastante apreciava, recreou-se com as várias danças populares em sua honra, visitou, com os príncipes, todos os conventos de frades e de freiras, passou cinco dias em Sintra, de regresso a Lisboa, visitou Cascais e,

²⁷ João Sardinha Mimoso refere que todo o Palácio foi renovado para receber Sua Majestade e que a despesa ascendeu a mais de 25 mil ducados. MIMOSO, fls. 159 e 160.

²⁸ OLIVEIRA, p. 487.

em Belém, no mosteiro de S. Jerónimo, assistiu às exéquias solenes que aí se celebraram em memória de seu pai.

Além de tudo isto, conforme o testemunho de Lavanha, teve ainda a oportunidade de assistir, no pátio do Colégio de Santo Antão, em Lisboa, nos dias 21 e 22 de Agosto, à representação da *Tragicomédia de Dom Manuel*, do padre António de Sousa²⁹. Tratou-se de um magnífico e aparatoso espectáculo com o qual os padres da Companhia de Jesus celebraram a vinda de Sua Majestade e onde também não se olhou a despesas para impressionar o monarca espanhol. Ao todo entravam na peça mais de trezentas e cinquenta personagens e quarenta animais fabulosos; o tema eram os Descobrimentos Portugueses durante o reinado de Dom Manuel; o cenário primava pela exuberância e por um toque especial de exotismo; o dispositivo cénico era do mais sofisticado da época; enfim, um majestoso espectáculo que em nada ficava atrás de todas as outras sumptuosas manifestações de acolhimento feitas ao rei.

Passados cerca de quatro meses desde o início da sua jornada, partiram repentinamente, no dia 29 de Setembro, Sua Majestade e Altezas de Lisboa, de regresso a Espanha, alegando o monarca, como principal motivo da inesperada e súbita partida, a necessidade de assegurar a paz dos seus Estados, então ameaçada pela nova guerra da Alemanha, intentada pelo Conde Palatino do Rhim contra o novo Emperador.

Posto isto, por tudo quanto ficou dito, podemos concluir que a visita do monarca espanhol ao reino de Portugal, tendo sido tantas vezes protelada, se tornou objecto de grande expectativa por parte de todo o reino e de todas as classes sociais; que muitos esperavam com esta visita a solução para os problemas do reino³⁰; que o ambiente, a fazer fé na documentação da época, era de geral adulação ao monarca; e que o desejo de agradar e impressionar motivou um investimento humano, técnico e financeiro nunca antes visto em Portugal³¹. Porém, partido o monarca, o que restava? Apenas um mar de expectativas defraudadas e um reino ainda mais frágil e endividado...

²⁹ “Os Padres da Companhia de Jesus festejarão à Sua Magestade, & Altezas, com hũa Tragicomedia, intitulada el Rei D. Manoel, Conquistador do Oriente; representouse no seu Collegio de S. Antão, em duas tardes dos dias 21 & 22 de Agosto, autor o Padre Antonio de Sousa, Mestre da Reitorica do mesmo Collegio, os representantes os estudantes nelle, & a lingua a Latina.”, LAVANHA, fl. 67.

³⁰ “Pois todas estas classes, clero, nobreza e povo, esperavam que a vinda d’ el-rei lhes traria, pelo menos, a confirmação das graças e mercês, contidas na carta patente de 15 de Novembro de 1582, concedida por Phillippe I nas côrtes de Thomar”, OLIVEIRA, p. 464.

³¹ A despesa do reino com as sumptuosas cerimónias e festas de acolhimento a el-rei ascendeu a mais de 610:000 cruzados. Desses, que ainda não contabilizam as dispendiosas obras do palácio da Ribeira, onde o monarca ficou instalado, só Lisboa contribuiu com 340:000, OLIVEIRA, p. 462.

PARTE II

Capítulo 1

A Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel

1.1. O Teatro ao serviço da pedagogia - uma estratégia didáctica privilegiada na classe de retórica

A representação da *Tragicomédia do rei Dom Manuel*, levada a palco no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, nos dias 21 e 22 de Agosto de 1619, tinha como principal propósito, como aliás já se disse, receber na capital lusa o ilustríssimo Filipe III da Espanha (II de Portugal). Tratava-se da sua primeira visita oficial ao reino, desde que Portugal passara para o domínio filipino, em 1580, em virtude da desastrosa morte do rei D. Sebastião, na fatídica Batalha de Alcácer Quibir, e da subsequente crise sucessória que então se instalara em terras lusitanas.

Num primeiro momento, poderíamos imaginar que se trataria apenas de um espectáculo pontual, especificamente concebido para o especial acontecimento. Não negamos que o facto de a representação da *Tragicomédia* se enquadrar no âmbito das comemorações festivas para receber o monarca espanhol não tenha de alguma maneira contribuído para o maior primor que caracteriza esta espectacular representação, mas a verdade é que a prática teatral constituía efectivamente uma das mais privilegiadas e recorrentes estratégias didácticas na classe de Retórica em todos os Colégios da Companhia de Jesus.

Com efeito, podemos afirmar que esta *Tragicomédia*, apesar da ilustre e singular circunstância da sua representação, insere-se antes de mais num vasto conjunto de composições dramáticas, produzidas e organizadas pelos jesuítas, que viam na prática e exercício do teatro uma estratégia pedagógica fundamental para a formação retórica e moral dos alunos. E sobre as potencialidades pedagógicas do teatro e do proveito didáctico que dele advém, muito elucidativas são as palavras da Doutora Nair de Castro Soares:

“A obra dramática, através do debate e do confronto de ideias das diferentes personagens, combina o discurso ético e o agonístico, e os três géneros retóricos, demonstrativo, deliberativo e judicial, pelo que se torna um excelente exercício pedagógico, sem deixar de pressupor originalidade criativa e qualidade estética”³².

³² Prefácio à obra de António Maria Martins MELO, *Teatro Jesuítico em Portugal no Século XVI, A Tragicomédia Iosephus do P.e Luís da Cruz, S. J.*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 12.

Constituindo a palavra a principal arma e veículo de divulgação da cultura católica, o objectivo primordial do programa de estudos jesuíticos consistia precisamente em formar eficazes divulgadores da doutrina cristã, bons pregadores e bons oradores. Para isso era preciso saber usar da palavra com mestria, saber tirar partido de todas as suas potencialidades, ser hábil na arte da oratória, enfim, possuir o domínio da *eloquentia perfecta*. Eis, pois, o grande objectivo do ensino jesuítico, a sua grande prioridade pedagógica.

Por outro lado, só o perfeito domínio da retórica possibilitaria ao aluno uma aprendizagem eficaz nas outras disciplinas. Tal entendimento contribuiu fortemente para catapultar a retórica para o centro de toda a organização dos estudos jesuíticos, estabelecendo-se o seu perfeito domínio como a condição essencial para aceder aos estudos superiores: as classes de Filosofia e de Teologia³³. Ora, foi precisamente esta consciência da importância do saber humanístico na formação integral do Homem que distinguiu a pedagogia jesuítica, centrada no estudo das Humanidades e na Retórica.

Para se treinarem no uso da palavra e alcançarem o objectivo da *eloquentia perfecta*, os alunos da Companhia passavam, no primeiro ciclo de estudos (o das Humanidades) por cinco classes: três de gramática, uma de humanidades e uma de retórica. Durante as primeiras aprendizagens, a prática pedagógica consistia essencialmente em submeter os alunos a intensos exercícios de repetição³⁴, actividades bastante específicas e elementares que visavam somente ensiná-los a falar, a escrever e a pensar com rigor, elegância e requinte.

Porém, para a Companhia de Jesus, cuja inovação pedagógica consistiu precisamente, como já se disse, na criação de um aparelho pedagógico centrado essencialmente na palavra, o domínio da palavra “declamada” afigurava-se tão importante como o domínio da palavra escrita³⁵. Por isso, além dos exercícios privados, era também absolutamente essencial treinar e avaliar o desempenho dos alunos em

³³ Sobre a organização interna dos Colégios da Companhia de Jesus ud. *Código pedagógico dos Jesuítas*, Ratio Studiorum da Companhia de Jesus, *Regime Escolar e Curriculum de Estudos*. Versão Portuguesa de Margarida MIRANDA, Lisboa, Esfera do Caos, 2009, pp. 29-35.

³⁴ No contexto da pedagogia jesuítica, o termo repetição não deve ser entendido no sentido negativo que o termo hoje comporta. No âmbito do ensino jesuítico, repetir, longe do simples exercício de memória, não consistia simplesmente em verbalizar *ipsis uerbis* a matéria ensinada; pressupunha na verdade um perfeito entendimento da matéria por parte do aluno, o qual era convidado a reproduzir de forma personalizada as lições.

³⁵ Sobre a centralidade da palavra e do teatro na pedagogia jesuítica ud. MIRANDA, Maria Margarida, “O teatro na proposta pedagógica dos Jesuítas”, Separata de: *Repensar a escola hoje: o contributo dos jesuítas*, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Braga, 2007, pp. 327-340.

exercícios públicos, quer individuais, quer colectivos, fornecendo-lhes assim as ferramentas necessárias para se poderem vir a tornar personalidades activas e proeminentes na vida social. A *Ratio Studiorum* de 1599, o rigoroso Plano de Estudos pelo qual se regiam todos os colégios da Companhia, era aliás bem clara quanto às vantagens dos exercícios públicos no processo de aprendizagem: “... *Nihil enim aeque foecundat ingenium, quam ut ad aulae, templi, scholaeque suggestum, quod illis cum externis condiscipulis commune est, addito etiam refectorio, frequentius singuli se dicendo exercent; ut denique publice semper in loco quopiam idoneo sua carmina praeceptori probata, suo adscripto nomine, proponant.*”³⁶ (Regras para o professor de Retórica, nº 20).

Dada essa importância atribuída ao perfeito uso da palavra “declamada”, as *declamationes*, que tanto podiam ser de textos de autores estudados em aula, seleccionados pelo professor, como de composições pessoais feitas pelos próprios alunos, eram também exercícios frequentes, realizados quer diariamente dentro das próprias classes, quer semanalmente, todos os sábados de manhã, entre diferentes classes.

Porém, observando a regra atrás enunciada, que alude às vantagens da exposição pública, de quinze em quinze dias, era também costume um ou dois alunos recitarem do alto da cátedra uma poesia ou uma oração em latim ou em grego, na presença da classe de Humanidades, e, mensalmente e de modo mais solene, na presença não só dos alunos de Retórica e Humanidades mas também dos das classes superiores, na Aula Magna ou na igreja do Colégio.

Além destas, havia ainda as declamações mais solenes, perante toda a comunidade escolar, nos dias de maior festividade do colégio (abertura ou encerramento do ano lectivo, visita de personalidade importante, etc)³⁷.

É, pois, partindo deste entendimento de que quanto maior a exposição pública, maior o aperfeiçoamento no uso da palavra, que o teatro, enquanto sistema de comunicação pluricodal, passa a constituir o exercício didáctico mais importante na

³⁶ “... efectivamente, nada desenvolve tanto a inteligência como exercitar-se individualmente a usar da palavra em público – na Aula Magna, na igreja, na sala de aula (ocasiões que os Nossos partilham com os seus companheiros externos), mas também no refeitório; finalmente, exponham sempre os seus poemas em lugar público adequado, assinados com o seu próprio nome e aprovados pelo professor.”: *Código pedagógico dos Jesuítas, op. cit.*, p. 208.

³⁷ Vd. MIRANDA, Maria Margarida, “Uma Paideia Humanística: a importância dos Estudos Literários na Pedagogia Jesuítica do séc. XVI”, *Humanitas* 48 (1996), p. 248;

classe de Retórica, o exercício com mais potencialidades de promover o domínio da *eloquentia perfecta*, o exercício didático por excelência. O teatro jesuítico, assim entendido, é sobretudo um teatro para o actor, um exercício exigente e completo com enormes benefícios intelectuais e morais para aquele que o põe em prática.

Interessa pois salientar que este reconhecimento do papel pedagógico do teatro para se alcançar o domínio da perfeita eloquência condicionaria fortemente toda a evolução da arte dramática no humanismo renascentista, que, como podemos perceber, muito floresceu à sombra das instituições de ensino e em virtude do fenómeno em que se tornou o teatro escolar, multiplicando-se as representações de dramas nos colégios espalhados por toda a Europa.

A *Tragicomédia* de Sousa é disso mesmo um exemplo. Mas, quer fosse pela solenidade a que se destinava a sua representação (receber o monarca espanhol), quer fosse pela influência da estética barroca contemporânea, quer fosse para fazer a propaganda ao Colégio e ao ensino dos Jesuítas, quer fosse, ainda, para não destoar da magnificência das restantes comemorações com que o reino congratulou o monarca, o drama do eclesiástico transpõe todos os limites da palavra, resultando não só num teatro da palavra, mas num teatro entendido como uma arte do todo: conjunto da palavra, imagem cénica e música. Sobre a importância da imagem cénica na *Tragicomédia* de Sousa, vale a pena ler as considerações de Marica Benatti:

*“Se nel teatro del Seicento francese il verbo, la parola declamata e l’arte oratoria dell’attore-oratore diventavano il fulcro dello spettacolo, nella tragicommedia del S. Antão, o almeno secondo la relazione che ne ha lasciato Sardinha Mimoso, l’immagine scenica fu la chiave di volta della rappresentazione, poiché solo raramente il relatore commenta la recitazione degli attori, mentre non cessa di lodarne l’ineguagliabile proprietà dell’apparenza.”*³⁸

³⁸Marica BENATTI, *Simulacri imperiali portoghesi: La “Entrada Real” di Lisbona del 1619 e la Monarchia Duale*, Bolonha, 2008. [Dissertação de Doutoramento], pp.191 e 192. Obra disponível no Sítio da Internet http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/search_result.html, e consultada em 27-08-2009.

1.2. Argumento

1.2.1. Resumo

PRÓLOGO

A principal figura do prólogo é a alegoria da cidade de Lisboa. Ela entra em palco vangloriando-se pelo seu poder, riqueza e magnificência e rejubilando-se pela ilustre presença do monarca espanhol. Entretanto, é de tal forma contagiante a sua alegria que, atraídas pelo ambiente festivo, a ela se juntam depois outras duas personagens alegóricas, o Rio Tejo e a Serra de Sintra, mostrando partilharem do mesmo júbilo da cidade de Lisboa.

Pelo diálogo entre estas três figuras, é dado a conhecer ao espectador o assunto da *Tragicomédia*, terminando o prólogo com a cidade de Lisboa a dedicar o magnífico espectáculo a Sua Majestade ali presente³⁹.

ACTO I

Cena 1: A Idolatria, acompanhada das suas duas filhas - a Perfídia e a Cegueira – entra em cena vangloriando-se pelo seu vasto império, já que sob o seu ignóbil domínio se encontra grande parte do mundo. Agora, prepara-se para impor o seu jugo também nas terras do Oriente, onde se passa a acção. Decide, então, para obter sucesso nos seus maléficos intentos, mandar fazer sacrifícios aos deuses, convocando para isso dois sacerdotes.

Cena 2: Os sacerdotes erguem um altar improvisado para procederem aos sacrifícios. Porém, durante as cerimónias, um pequeno diabito que guiava a Cegueira, fá-lo tombar. As forças maléficas, vendo tremer as coisas sagradas, receiam tratar-se de um sinal de mau presságio. Entretanto, visto que os sacerdotes não se entendem na interpretação dos sinais (enquanto um augura acontecimentos favoráveis, o outro pressagia sinistros agouros), a Idolatria, furiosa, protagonizando uma típica cena de comédia, escorraça-os do palco sob fortes ameaças de pancada.

³⁹ Note-se que se trata aqui de um prólogo dialogado e, portanto, tecnicamente mais exigente que o prólogo narrativo. Ambas estas modalidades de prólogo tem tradição na Antiguidade clássica, pelo que, no teatro renascentista, os dramaturgos vão também oscilar entre um ou outro tipo de processo. Como vemos, António de Sousa opta pelo prólogo dialogado, tipicamente sofocliano.

Cena 3: O Culto Divino, a Fé e a Piedade surgem em palco a lamentarem-se pelos estragos causados em todo o mundo pela Idolatria, vendo-se elas cada vez mais rejeitadas e desprezadas em todas as partes da terra⁴⁰.

Entretanto, desce da Glória o Anjo da Guarda do Oriente, sossegando o Culto divino e afirmando trazer consigo o alívio das suas lamentações⁴¹. Este anuncia-lhe que em breve o rei Dom Manuel tomará a seu cargo as rédeas do reino e irá dilatar a Fé no Oriente. Seguidamente, entrega-lhe uma esfera dourada e pede-lhe que a entregue pessoalmente ao rei, como lembrança e garantia do Olimpo. O anjo da guarda do Oriente sobe novamente à Glória e o Culto Divino sai ao encontro do rei.

Cena 4: Face ao que se profetiza nos céus, um Diabo deplora a sua triste sorte e exterioriza o seu desespero mutilando o seu próprio corpo. Entretanto, entra o rei Dom Manuel com o seu séquito real. O Diabo esconde-se para escutar as deliberações do Conselho e as transmitir, de seguida, aos Infernos.

Cena 5: O rei Dom Manuel, atormentado com as questões da governação do reino, queixa-se do constante desassossego em que vive. Entretanto, relata aos seus mais fiéis conselheiros um estranho sonho que tivera, pedindo-lhes que o ajudem a interpretá-lo. Os Conselheiros esclarecem-lhe o sentido do sonho, confidenciando-lhe tratar-se de um sinal de chamamento para o Oriente, mas, pela sua perigosidade, tentam dissuadi-lo de empreender tamanha empresa.

Cena 6: O Culto Divino entra ao encontro do rei, anuncia-lhe os desígnios divinos que o nomeiam chefe da empresa no Oriente e entrega-lhe a esfera dourada que lhe tinha confiado o Anjo da Guarda do Oriente na cena 3. Investido de tão ilustre missão, el-rei, destemido e determinado agora mais do que nunca, manda imediatamente chamar Vasco da Gama.

⁴⁰ Esta visão universalista do mundo onde impera o erro e a impiedade encontramos-a também expressa no Prólogo da tragicomédia *Iosephus* do Padre Luís da Cruz, que aliás é anterior à obra de António de Sousa. A ideia é exactamente a mesma, mas a sua construção simbólica é ligeiramente diferente. Em ambos os casos, o motivo das lamentações é o mesmo: a triste realidade do afastamento dos povos em relação a Deus em todo o mundo, desde a Europa, à África, à Ásia, e a substituição do seu culto por outros ignóbeis. Porém, enquanto na Tragicomédia de António de Sousa é o Culto Divino, a Fé e a Piedade que dão voz a essas lamentações, na obra de *Iosephus*, são os próprios Anjos da Guarda daqueles três continentes que aparecem a fazê-lo no Prólogo.

⁴¹ Esta função do Anjo da Guarda do Oriente, o portador da esperança e mensageiro das vontades divinas na terra, é a mesma que desempenha o Arcanjo S. Miguel no Prólogo da Tragicomédia *Iosephus* do Padre Luís da Cruz. Aí, o Arcanjo sossega, primeiro, o Anjo da Guarda da Europa, mostrando-lhe o local onde se irá erigir a Cidade eterna, Roma, e anunciando-lhe o plano de salvação de Deus através da casa de Abraão. Depois, sossega também os outros dois Anjos da Guarda dos dois outros continentes (a África e a Ásia), anunciando-lhes também a salvação, mas desta vez, pela vinda do Messias.

No caso da Tragicomédia de António de Sousa, cujo *mythos*, não obstante a mesma visão universalista do mundo, é totalmente diferente, o protagonista do plano salvífico dos céus é o rei Dom Manuel, sendo por ele que virá ao orbe a desejada salvação.

Cena 7: Vasco da Gama apresenta-se diante do venturoso monarca acompanhado de quarenta homens e, depois das solenidades e honras protocolares, prepara-se para se fazer destemidamente ao mar em busca das longínquas e desconhecidas terras do Oriente.

Cena 8: O Diabo que na cena 4 tinha ficado escondido a ouvir as deliberações do Conselho real, prevendo com a acção dos portugueses a destruição do seu culto no Oriente, convoca a multidão dos Infernos. Uma espantosa boca do Inferno representada no cenário vomita para o palco sete terríveis e horrendos demónios.

Cena 9: A Idolatria, através do mesmo Diabo, fica a saber das determinações do rei e, furiosa, surge de novo em palco com as suas duas filhas, repreendendo os demónios por não terem feito nada para impedirem os portugueses de rumarem à Índia. Decidem, então, unir-se todos em conjuração contra os portugueses, saindo logo de seguida.

De volta ao plano real, Lisboa, o Rio Tejo e a Serra de Sintra rejubilam com as determinações do rei e festejam com danças e cantares pastoris a partida da armada de Vasco da Gama para a Índia. Entretanto, Vasco da Gama e os seus companheiros fazem-se alegremente ao mar, entoando cânticos e versos aos quais responde o coro.

ACTO II

Cena 1: O Oceano, um ancião de largas cãs, entra em palco acompanhado de um Tritão. Vêm queixosos pelo facto de os portugueses ousarem rasgar os seus mares, rompendo sem sua licença suas cristalinas águas.

Cena 2: A Idolatria dirige-se ao Oceano para que este a ajude a destruir as naus portuguesas que rumam à Índia. Ambos entram em acordo e, sem mais demoras, mandam o Tritão convocar os quatro elementos naturais – a Terra, a Água, o Ar e o Fogo - para se unirem a eles contra os portugueses.

Cena 3: O Tritão regressa com os quatro elementos naturais. O Oceano explica-lhes o seu propósito e cada um dos elementos, decididos a ajudar o Oceano e a Idolatria na luta contra os portugueses, saem de cena para convocarem os seus ministros.

Cena 4: A Terra regressa e apresenta-se diante da Idolatria acompanhada dos seus quatro promontórios: o cabo de S. Vicente, o Cabo da Boa Esperança, o da Serra Leoa e o das Vacas. Tritão, tocando a sua corneta, chama pela Água.

Cena 5: A Água apresenta-se diante da Idolatria acompanhada de quatro feros monstros marinhos.

Cena 6: Tritão, tocando de novo a sua corneta, chama desta vez pelo Ar. O Ar apresenta-se diante da Idolatria acompanhada pelo Arco-Íris que também vem oferecer suas forças e poder. O Arco-Íris, a mando do Tritão, dirige-se à morada de Éolo para que este solte os seus terríveis ventos contra os portugueses.

Cena 7: Tritão toca pela terceira vez a sua corneta, chamando finalmente o Fogo. Este apresenta-se diante da Idolatria também acompanhado de seus ministros: o Raio, o Corisco, a Chama e o Cometa.

Os quatro elementos juntamente com os seus ministros saltam e dançam convictos da vitória contra os portugueses. Depois saem todos pela mesma ordem em que entraram para porem em prática a conjuração.

Cena 8: Nos bastidores ouve-se um enorme estrondo e uma grande gritaria de marinheiros, sugerindo-se a terrível tempestade que as forças demoníacas e os elementos cósmicos, unidos em conjuração, tinham feito abater sobre as naus portuguesas. Pouco depois, entra um marinheiro ainda um pouco atordoado descrevendo de forma espectacular uma terrível e enorme tempestade que se tinha abatido sobre as naus e os marinheiros portugueses, quando estes tentavam passar o Cabo da Boa-Esperança. O marinheiro vem em busca do rei Dom Manuel para lhe dar conta de todo o sucedido.

Cena 9: O rei Dom Manuel, de regresso à cena, lamenta-se preocupado por não lhe chegarem notícias dos portugueses. É então que o dito marinheiro se lhe dirige para lhe contar pormenorizadamente os perigos enfrentados pelos portugueses e lhe dar conta de como Vasco da Gama e os seus homens, tendo conseguido escapar à terrível tempestade, seguem viagem em segurança. Alegre com as boas novas, o soberano sai para dar graças a Deus pelo sucesso da sua armada.

Logo de seguida, surgem de novo a Idolatria e os quatro elementos naturais lastimando-se pelo insucesso da sua conjuração, já que todos os seus esforços não foram afinal suficientes para deter a frota portuguesa. Aos seus lamentos responde intercaladamente o coro cantando louvores aos portugueses.

ACTO III

Cena 1: A acção recentra-se de novo, ainda que por breves momentos, no mundo oriental, abrindo-se este terceiro acto com um monólogo do Oriente. Este regozija-se

pela presença dos portugueses nas suas terras, prevendo com a chegada dos invictos lusitanos alcançar finalmente o conhecimento do verdadeiro Deus.

Cena 2: O Oriente encontra-se com o Culto Divino que vinha acompanhado da Fé e da Piedade. Feliz, prostra-se aos seus pés, lamentando ter sido tanto tempo tiranizado pelo Diabo. De seguida, conta-lhes como Vasco da Gama, vencendo o desconhecido mar, chegou à Índia e que, entretanto, se encontra de novo de regresso a Portugal. O Culto Divino manda-lhe então que vá ter com Vasco da Gama às naus para se apresentarem todos diante do rei Dom Manuel.

Cena 3: Com a acção a decorrer de novo em Portugal, entra o rei Dom Manuel, já avisado da chegada dos portugueses, dando mostras de grande contentamento.

Cena 4: Ao venturoso monarca, partilhando da mesma alegria e satisfação, juntam-se a alegoria da cidade de Lisboa, o Rio Tejo e a Serra de Sintra, oferecendo-se para celebrar festivamente o venturoso feito dos portugueses. Seguem-se as festas públicas com um aparatoso espectáculo musical e coreográfico protagonizado pelos serranos da Serra de Sintra para festejar a venturosa chegada dos argonautas lusos.

Cena 5: É, pois, neste ambiente de grande folia e glorificação que se apresenta Vasco da Gama acompanhado pelo Oriente e suas quinze províncias⁴², todas representadas com os respectivos adereços locais e trazendo cada uma delas oferendas exóticas para o rei. É mais um espectáculo aparatoso e dinâmico, agora com um magnífico pano de fundo oriental e exótico.

Cena 6: Mas as conquistas e descobertas dos portugueses não se ficavam apenas por aí e novas notícias chegariam, de seguida, pela boca de um pajem. Este vem ao encontro do rei, já sozinho em palco com o seu séquito real, para lhe dar conta da chegada de um galeão que trazia notícias da descoberta de outras terras. El-rei manda chamar imediatamente o capitão da dita embarcação, o qual lhe anuncia agora a descoberta do Brasil. Segue-se mais um momento de folia e exotismo com a representação alegórica do recém-descoberto Brasil. Vem montado num crocodilo e a sua caracterização, com abundância de plumas de papagaios, é tipicamente local. Além disso, vem ainda acompanhado por seis papagaios e habitantes nativos, índios tapuias e Aimorés que, para mostrarem suas habilidades ao rei, dançam e cantam em língua local (tupi e crioulo português).

⁴² As quinze províncias apresentaram-se pela seguinte ordem: Malabar, Arábia, Pérsia, Cambaia, Decan, Bengala, Pegu, Malaca, Samatra, Sion, China, Japão, Maluco, Etiópia e Ceilão.

Depois deste momento de inegável valor e significado cultural, segue-se um coro latino e é mais uma vez de forma festiva e em ambiente de grande folia, com brancos e negros a louvarem o ilustre rei D. Filipe e a dirigirem-se a ele como herdeiro do império do Oriente (“*Vosso antecessor/ Vos deu o Oriente,/ Delle, & da mais gente /Sois Rey, & Senhor/ En que muito val*”⁴³), que termina o terceiro acto e o primeiro dia de representação desta *tragicomédia*.

ACTO IV

Cena 1: Se, no acto II, a empresa dos Portugueses no Oriente sofre uma feroz oposição no domínio do plano simbólico (a conjuração das forças demoníacas e dos elementos cósmicos), agora, no acto IV, novas forças e motivações mais realistas se vão levantar contra a presença dos portugueses na Índia.

Sentindo como uma ameaça o crescente domínio dos portugueses no Oriente e a sua nefasta concorrência comercial e religiosa, entra em palco o sultão do Egipto com dezoito pajens e seis capitães, todos vestidos ao modo muçulmano. O sultão e os capitães, mostrando-se furiosos com a presença dos portugueses na Índia, deliberam empreender guerra contra os lusitanos.

Mas a fúria do sultão contra os portugueses não se fica pela luta armada. Disposto a usar de todos os meios para atingir os seus fins, manda ainda chamar à sua presença Frei Mauro Hispano, um ermitão do Mosteiro de Santa Catarina, no Monte Sinai.

Cena 2: Frei Mauro apresenta-se diante do sultão. Este, numa tentativa de amedrontar o religioso cristão, ameaça destruir o Santo Sepulcro de Jerusalém e matar todos os peregrinos cristãos que entrarem nos seus territórios, caso os portugueses não desistissem de impor o seu domínio comercial e religioso naquelas terras. Depois destas terríveis ameaças, manda-o ainda numa embaixada ao Papa, a Roma, a fim de o informar daquelas suas deliberações. Isto para que a autoridade máxima dos cristãos, temendo as represálias do sultão, ordenasse ele próprio a retirada dos portugueses do Oriente⁴⁴.

⁴³ MIMOSO, fl 63.

⁴⁴ Fontes historiográficas atestam a veracidade desta embaixada. O episódio encontra-se mencionado na *Crónica de Dom Manuel* de Damião de Góis (Cap. XCIII, pp.124-127) e também nas *Décadas* de João de Barros (I, VIII, 2, pp. 291-294). O capítulo deste último historiador intitula-se *Como o Soldam do Cairo escreveo ao Papa per hum religioso da casa de sancta Catherina de Monte Synay aqueixandose das nossas armadas da India: e como o Papa mandou o próprio religioso a este reyno, e do que lhe elrey respondeo* e dá-nos conta das queixas e ameaças do Sultão. Este acusava os portugueses de prejudicarem

Vai-se o ermitão, entra um dos capitães do sultão juntamente com alguns soldados, prontos a darem início à guerra contra os portugueses. O sultão, sem mais demoras, dá o consentimento final e retira-se.

Cena 3: O mesmo capitão da cena anterior anima e exorta os seus soldados à guerra contra os portugueses.

Cena 4: A turba de soldados coloca-se toda a postos e aguarda o general Mir Hócem.

Cena 5: Entra o general Mir Hócem juntamente com três capitães. Dirige aos seus homens palavras de incentivo e envia um dos seus chefes desafiar o vice-rei da Índia, D. Francisco de Almeida.

Cena 6: O quadro da batalha é momentaneamente interrompido para dar continuidade ao episódio do Frei Mauro. Já em Portugal, o religioso procura o rei Dom Manuel para lhe dar conta das terríveis ameaças do sultão.

Cena 7: Visivelmente amedrontado, Frei Mauro explica o motivo da sua visita, dando a conhecer ao monarca as ameaças do sultão e o perigo que os portugueses correm no Oriente. Dom Manuel, no entanto, como rei destemido e determinado, não se deixa intimidar pelas ameaças do tirano árabe, considerando-as dignas de pouca conta.

Cena 8: Retoma-se o interrompido quadro da batalha. Novamente com o Oriente como cenário, um guarda sentinela português, vendo a chegada das embarcações turcas, dá o sinal de alarme. Dos bastidores saem os soldados lusos de armas em punho, enquanto um deles vai imediatamente avisar D. Francisco de Almeida do sucedido.

com suas navegações o comércio dos mouros no Oriente, mencionando a perda de rendimento da entrada e saída das especiarias pelos seus portos, e queixava-se sobretudo dos Reis Católicos por obrigarem os muçulmanos sobreviventes das guerras de reconquista da Andaluzia a converterem-se ao cristianismo. Ameaçava, por isso, *“destruir o templo de Jerusalem, e a casa de Sancta Catharina de Monte Sinay, com todas as relíquias que ouvésse na terra sancta, e mais nam consentir que em seu estado andasse algum christão destas partes de Európa: e os que residiam no Cairo, Alexandria, Halepo, Damásco e Barut por razam do commércio, que forçosamente os avia de mandar fazer mouros nam se saindo em tantos meses de todo seu estado, isto em recompensa de dous tam grandes males como eram feitos aos mouros, cujo defensor e protector elle era por ser emperador e Califa da casa de Mécha.”*. Perante estas ameaças, o papa ainda tentou que el-rei Dom Manuel desistisse da empresa da Índia, mas este, conforme também é veiculado na representação da Tragicomédia, não se deixa intimidar. Destemido, ainda reforça a grande armada que já tencionava mandar à Índia antes de tomar conhecimento das ameaças do Sultão e, quando o Frei Mauro se lhe dirige por ordem do próprio papa, descansa-o com grandes esmolas para a casa de Santa Catarina e sobretudo com suas palavras mostrando-lhe que o soldado estava mais preocupado com o enfraquecimento do comércio dos mouros no Oriente do que propriamente com as questões de ordem religiosa ou com o bem comum dos mouros. Além disso, tendo em conta os rendimentos que o soldado auferia com a cristandade por causa das santas relíquias que havia no seu estado e do prejuízo que a ele próprio advinha da sua destruição, eram bastante improváveis e dignas de pouca conta as ameaças do soldado.

Cena 9: Entra nova leva de soldados portugueses acompanhados de um ilustre capitão. Os militares colocam-se todos a postos para enfrentar o inimigo.

Cena 10: D. Francisco de Almeida, entretanto avisado da presença turca, entra em palco acompanhado de três capitães e, menosprezando a força dos inimigos, dirige palavras de força e incentivo às tropas portuguesas.

Cena 11: Um soldado luso anuncia ao vice-rei português a chegada de um embaixador turco que lhe quer falar. D. Francisco de Almeida manda trazê-lo à sua presença. O embaixador é um capitão turco que, com mostras de grande arrogância e soberba, vem declarar guerra aos portugueses. Retira-se o capitão turco e D. Francisco de Almeida coloca em posição os soldados portugueses. Pouco depois entra o exército inimigo. Em palco, simula-se a histórica batalha de Diu, que termina com a vitória dos portugueses⁴⁵. Terminada a guerra e apesar do sucesso alcançado na batalha, o vice-rei português lamenta a fuga do general Mir Hócem com vida.

Cena 12: Vencedores, os soldados lusos festejam alegremente a vitória. Logo de seguida, partem de regresso a Portugal.

Cena 13: Terminado o quadro da batalha de Diu, entra um feiticeiro turco que, tendo incentivado o sultão a empreender a referida batalha vaticinando-lhe como certa a vitória, teme agora a sua ira.

Cena 14: Os receios do feiticeiro confirmam-se. Mal acaba de falar, um capitão mameluco entra em palco atrás dele para o prender. Uma vez capturado, entra o sultão turco a “espumar” de raiva, na disposição de matar o maldito feiticeiro com as suas próprias mãos. Temendo pela sua vida, o mágico, numa tentativa desesperada de escapar à fúria do sultão, promete-lhe compensá-lo pela derrota sofrida com a morte de D. Francisco de Almeida, entretanto em viagem de regresso a Portugal. O sultão aceita o acordo e ausenta-se. O feiticeiro rejubila de felicidade por ter escapado com vida, tratando logo de seguida de convocar os demónios do Inferno e a Incúria para executar o prometido.

Cena 15: O feiticeiro mouro encomenda à Incúria a morte do vice-rei, D. Francisco de Almeida, queixando-se dos males que ele tinha feito contra Mahomé e dos muitos mouros que tinha morto.

⁴⁵ A batalha de Diu, assim chamada por ter sido travada junto dessa importante cidade oriental situada no golfo de Cambaia, desencadeou-se no dia 3 de Fevereiro de 1509 e consta que foi um recontro duríssimo. Nesta batalha, a esquadra portuguesa defrontou-se com a de Mir Hocém, tendo esta última sido completamente derrotada numa renhida batalha naval. Com esta grande vitória, consolidou-se o prestígio português nos mares do Oriente.

Cena 16: Porém, para se certificar que desta vez nada falha, recorre ainda aos seus diabólicos poderes mágicos. É então que, durante a realização dos feitiços, se ouve um grande ruído e gritaria nos bastidores. O relato do sucedido surge pela boca do próprio feiticeiro que, graças aos seus poderes mágicos, finge ver reflectido nas águas da sua bacia de prata o perigo em que se encontravam os portugueses, na aguada do Saldanha, perto do Cabo da Boa-Esperança, e a desastrosa morte do Vice-Rei, D. Francisco de Almeida, na luta contra os cafres africanos⁴⁶.

Cena 17: Consumada a promessa do feiticeiro, entra o Culto Divino, a Fé e a Piedade, lamentando a trágica morte de D. Francisco de Almeida e ordenando que se lhe façam as devidas exéquias. Seguem-se as cerimónias do cortejo fúnebre e enterro do valoroso e forte capitão, com toda a pompa e honras militares, seguindo na frente o coro fúnebre guiado pela Piedade. Chegando o aparatoso cortejo junto à Glória, eis que surge, ao som de uma doce música e rodeado de pequenos anjos, São Tomé, apóstolo da Índia. Com a sua aparição consola os portugueses pela morte do vice-rei e proclama Albuquerque como seu feliz sucessor⁴⁷, o qual, com idêntica dedicação, irá destruir o poder maometano e continuar a expandir o Culto Divino no Oriente. Renovada a esperança no novo chefe luso proclamado pelos céus, a tristeza dá lugar à alegria e os lamentos fúnebres a um canto alegre e festivo.

ACTO V

Cena 1: A representação da chegada dos portugueses a Lisboa numa nau carregada de especiarias marca o início deste último acto. Recebidos pela alegoria de Portugal, são depois encaminhados à presença do rei.

⁴⁶ É curioso notar que Luís Guilherme Mendonça, *op. cit.*, p. 190, valendo-se do testemunho dos historiadores «oficiais» do século XVI, como João de Barros e Gaspar Correia, afirma que esta morte do vice-rei português durante a viagem de regresso a Portugal já havia sido vaticinada por feiticeiras da Índia que tinham previsto que D. Francisco de Almeida não alcançaria sequer o Cabo da Boa Esperança. Tais profecias mágicas, não estando totalmente acertadas, também não andavam muito longe da realidade. O cabo fora efectivamente transposto, mas a morte acabaria mesmo por não poupar o navegador português quando os navios da armada portuguesa ancoraram na aguada do Saldanha, a fim de se abastecerem de água e lenha. Aí surgiu um conflito com os habitantes locais, os cafres do sul da África, supostamente em virtude de uma pequena desavença por uns marinheiros quererem tomar uma vaca, não dando por ela o que os negros lhe pediam, do qual resultou a morte do vice-rei e mais de trinta dos seus companheiros de armas.

⁴⁷ Já n' *Os Lusíadas* um presságio anunciava Afonso de Albuquerque o sucessor de Francisco de Almeida, relançando nele a aventura da empresa oriental. Porém, enquanto, na versão camoniana, é a pagã Tétis quem, vislumbrando e interpretando uma resplandecente luz sobre os céus do Oriente, anuncia o presságio, antevendo os feitos gloriosos de Albuquerque (Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto X, 39-44), na Tragicomédia, é o ortodoxo patrono da Índia, o apóstolo S. Tomé, que desempenha essa função.

Cena 2: Alegres e orgulhosos, empunhando as bandeiras conquistadas, os capitães de Francisco de Almeida anunciam ao venturoso monarca a notícia da feliz vitória na batalha de Diu. Regozija-se o rei com o sucesso dos portugueses no Oriente, lamentando, no entanto, a morte do vice-rei D. Francisco de Almeida.

Cena 3: Com esta cena inicia-se um novo ciclo: o ciclo de vitórias e conquistas do segundo vice-rei da Índia. Reatado o espaço cénico oriental, entra a Ásia montada num rinoceronte, acompanhada dos rios Indo e Ganges⁴⁸, comentando um misterioso sonho em que lhe aparecia um capitão estrangeiro que lhe prometia libertá-la do jugo maometano.

Cena 4: Estando a Ásia juntamente com os rios orientais comentando o enigmático sonho, entra Afonso de Albuquerque com seus capitães e soldados. Reconhecendo nele o tal capitão do sonho, a Ásia deixa-se cair a seus pés, implorando-lhe a anunciada e tão desejada libertação.

Albuquerque, perante a desesperada súplica da Ásia, trata imediatamente de satisfazer o seu pedido, animando os seus capitães e soldados para a guerra que tencionava empreender contra Ormuz⁴⁹. Porém, um ligeiro tremor de terra que entretanto se faz sentir instala momentaneamente no seio dos militares portugueses o medo e o receio. No entanto, um novo acontecimento prodigioso (a visão de uma enorme cruz que, por instantes, surge do alto da Glória, ao som de uma celestial música

⁴⁸ Para a caracterização destas duas alegorias fluviais, tirando as inevitáveis exibições de riqueza, o dramaturgo ter-se-á provavelmente inspirado n' *Os Lusíadas*, pois em ambas as obras os rios orientais aparecem personificados sob a forma de dois anciãos de barbas e cabelos brancos, com as fronte coroadas de ervas (Cf. CAMÕES, *op. cit.*, Canto IV, 71-74 e MIMOSO, fls. 88 e 89).

⁴⁹ Afonso de Albuquerque entrou no porto de Ormuz, cidade oriental de intensa vida comercial situada na ilha de Gerum, em finais de Setembro de 1507. O rei local (Ceifadim II), embora subalternizado à Pérsia, dominava largas faixas de territórios árabes e a cidade era verdadeiramente um importante centro comercial. Aí, mercadores muçulmanos e judeus negociavam produtos que vinham do continente e também especiarias que chegavam da Índia, de Malaca, da Insulíndia ou mesmo das ilhas Molucas e da China. Os principais produtos de exportação da cidade eram tecidos de luxo e cavalos oriundos da Pérsia, sendo que estes últimos, por serem muito bem pagos, rendiam enormes lucros comerciais. Por tudo isto, a cidade despertava grande interesse nos portugueses.

Para a tomada da cidade, Afonso de Albuquerque ainda tenta as negociações pela via da paz, mas o insucesso destas (uma vez que Coge Atar, o então governador de Ormuz, se recusa a aceitar as condições impostas pelos portugueses) faz acender as hostilidades, numa luta árdua e sangrenta, na qual os portugueses mais uma vez se mostram os mais fortes, acabando os ormuzianos por aceitar as condições de paz.

Demonstrada a superioridade lusa, foi então assinado um acordo entre as duas partes, pelo qual o rei de Ormuz se comprometia a aceitar a vassalagem em relação ao rei Dom Manuel I de Portugal, ficando obrigado a pagar quinze mil xerafins de ouro em cada ano, e a conceder espaço para que os portugueses construíssem na cidade uma fortaleza e uma feitoria de apoio ao seu comércio.

a ser adorada por uma multidão de anjos⁵⁰) fá-los recobrar o ânimo e prosseguir com determinação a luta contra os infiéis naquelas remotas partes do mundo.

Cena 5: A representação avança rapidamente para Ormuz com a entrada em palco do respectivo rei, Ceifadim II, de apenas doze anos, queixando-se da sua triste sorte, já que tão cedo se vê sobrecarregado com os pesados cuidados da guerra e governo do seu reino.

Cena 6: Porém, dada a menoridade do rei, é Coge Atar, seu governador e conselheiro, que então se encontra à frente dos desígnios daquele riquíssimo reino. Revelando em palco uma atitude tirana com o pequeno rei, é pois ele que com seus capitães parte para a guerra. Enquanto nos bastidores se sugere a iminência da batalha, em cena mantém-se Ceifadim entretido com suas brincadeiras de criança. Pouco depois, é informado do recontro por dois dos seus pequenos pajens, acabando por se retirar de cena, invadido por grande preocupação.

Cena 7: Saído o rei ormuziano, entra Afonso de Albuquerque com os seus capitães e soldados ostentando as bandeiras portuguesas e a Cruz de Cristo ao som de trompetas e tambores. O exército português forma frente diante de uma tela pintada com os muros de Ormuz, sugerindo-se dessa forma o travar da batalha.

Cena 8: Perante a forte ofensiva portuguesa, um embaixador do exército inimigo vem ao encontro de Afonso de Albuquerque, a fim de estabelecer negociações.

Cena 9: O vice-rei, sem querer sequer ouvir o embaixador, manda-o avisar o rei Ceifadim que apresente imediatamente a sua rendição.

Cena 10: Com esta cena encerra-se o capítulo de Ormuz. Vencido, o pequeno rei apresenta-se diante do vitorioso capitão luso, acompanhado de seu tirano governador e conselheiro. Ao pequeno monarca, apesar de vencido, Afonso de Albuquerque recebe com todas as honras devidas a um rei, mas a Coge Atar repreende-o severamente pela sua tirania.

Cena 11: A seguir a Ormuz, a acção segue na linha das conquistas. Agora são as alegorias de Goa⁵¹ e Malaca⁵² que vêm suplicar ao capitão luso que as liberte do jugo

⁵⁰ Na *Relação* (cf. fl. 90), João Sardinha Mimoso assinala que, na representação da *Tragicomédia*, não é tida em conta a verosimilhança histórica desta aparição. É que, segundo ele escreve, a aparição da Cruz de Afonso de Albuquerque aconteceu no mar Roxo e não aquando da conquista de Ormuz.

⁵¹ Afonso de Albuquerque tomou Goa pela primeira vez e aparentemente sem grande dificuldade a 17 de Fevereiro de 1510. Porém, quatro meses mais tarde, o Idalcão, filho do nobre Sabaio e senhor de Goa obrigou os portugueses pela força bélica a abandonar a cidade. No entanto, estes, conscientes da importância estratégica daquele território para os seus interesses políticos e comerciais, tentam nova incursão e a cidade é definitivamente tomada a 25 de Novembro daquele mesmo ano, tornando-se depois a futura capital do estado português da Índia.

maometano. Afonso de Albuquerque, em espírito de missão, parte imediatamente com os seus homens rumo à conquista de mais àquelas duas cidades. Das batalhas não há nenhuma representação nem mesmo qualquer tipo de sugestão feita a partir dos bastidores.

Cena 12: Afonso de Albuquerque, já vitorioso, regressa ao palco com os seus companheiros. O domínio luso no Oriente estava desta forma consolidado e o governador, para perpetuar a memória dos portugueses por tão gloriosos feitos, manda esculpir numa pedra, destinada a ser colocada no frontispício de uma fortaleza que tencionava construir ali em Goa, o nome de todos os capitães envolvidos na gloriosa empresa oriental. Os canteiros trazem a pedra e Afonso de Albuquerque entrega-lhes um papel com os nomes dos capitães pela ordem que deviam ser escritos, conforme a sua prestação na batalha⁵³.

Entretanto, estando o capitão luso ocupado com a construção da fortaleza, entra um embaixador persa que, no final da cena anterior, tinha ido reivindicar junto do rei Ceifadim II o tributo que o reino de Ormuz lhe estava obrigado a pagar todos os anos e que agora caberia a Portugal saldar já que a cidade se encontrava sob a sua vassalagem. Afonso de Albuquerque, mal ouve falar em tributo, manda calar imediatamente o embaixador, espantando-o rapidamente, debaixo de fortes ameaças⁵⁴.

⁵² Malaca era também um pólo importantíssimo do comércio oriental, um porto de grande valia para a aquisição do cravo, das porcelanas e das sedas chinesas e de algumas madeiras exóticas de excelente qualidade. Saliente-se, no entanto, que antes da tomada definitiva da cidade por Albuquerque, a 24 de Agosto de 1511, já outra tentativa tinha sido feita por Diogo Lopes de Sequeira, mas sem sucesso.

⁵³ A historiografia da época atesta a veracidade deste episódio: Cf. João de BARROS, *Asia, Segunda Decada*, Livro V, cap. X, fl. 75, p. 240: “*Entre outras cousas que Afonso Dalboquérrque ordenou pera defensam daquela cidade Goa, a principal foy hũa fortaleza: á qual pos nome Mãnuel per memória delrey dom Mannuel em cujo tẽpo fora tomada. E porque o nóme delle Afonso Dalboquérrque e de todollos capitães e alguũs fidalgos principães nã ficassem esquecidos em tam illustre feito: mãdáva poer hũa pedra em hum lugar notável de hũa tórre em que dezia quando e per quem aquella cidáde fora tomáda aos mouros.*”

⁵⁴ Segundo a historiografia da época, tratava-se do tributo de vassalagem que o rei de Xiras, subordinado ao rei da Pérsia, recebia anualmente de Ormuz, o qual, por sua vez, estava obrigado a entregá-lo ao seu suserano persa. Quando, naquele ano, o rei de Xiras mandou os seus oficiais exigir o pagamento do tributo, Coge Atar dirigiu-se a Afonso de Albuquerque, relegando para ele a obrigação de o pagar, já que a cidade de Ormuz se encontrava sob a vassalagem portuguesa. Afonso de Albuquerque, no entanto, não se deixou embaraçar. Mandou chamar à sua presença representantes dos mandatários do rei de Xiras e, conforme nos dão testemunho os historiadores da época, dos quais a tragicomédia de António de Sousa faz eco, espantou-os debaixo de ferro e fogo, entregando-lhes «*huũs poucos de pelouros de ferro coado dartelharia, e huũs fêrros de lanças e mólhos de setas*» e declarando «*que pelo juramento ã tinhã recebido apresentássem aquellas cousas aos embaixodóres: e lhe dissessem da páрте delle capitã mor, que os reyes e principes tributarios a elrey de Portugal seu senhor quando doutros érá requeridos por algũ tributo, naquella moeda lho pagávam, porq̃ della tinha os seus almazees cheos pera os imigos, e pera os amigos abria seus tesouros, se delles tinham necessidade*». (Cf. João de BARROS, *op.cit.*, Livro II, cap. IV, fl. 20, p. 65). Apesar da veracidade deste episódio, importa, no entanto, salientar que, na *Tragicomédia*, António de Sousa não tem totalmente em conta a verosimilhança histórica. Em rigor, o episódio passa-se aquando da construção da fortaleza em Ormuz, porém, confrontando a peça com os

Cena 13: Já somente com os canteiros em palco trabalhando a dura pedra, entram, cada um por sua vez, três capitães portugueses, queixando-se por não lhes ter sido atribuído o merecido lugar na lista. Enquanto os capitães deambulam no palco exteriorizando suas lamentações, os canteiros continuam o seu trabalho cantarolando uns versículos em português alusivos ao descontentamento dos três chefes lusos.

Cena 14 a 19: Entretanto, entra Afonso de Albuquerque, dando como concluída a construção da fortaleza. Deparando-se, no entanto, com os queixumes dos três capitães, cuja atitude o governador repreende, ele próprio grava nas costas da pedra o verso *Lapidem quem reprobauerunt aedificantes*⁵⁵, mandando assentá-la na fortaleza com essa parte virada para fora. Este episódio, com tudo o que ele possa conter de negativo para a imagem e carácter dos portugueses, é também totalmente inspirado na historiografia da época⁵⁶.

Resolvida a polémica questão em torno dos capitães, saem a palco todas as restantes personagens intervenientes na representação, excepto o rei Dom Manuel, num aparatoso cortejo de triunfo inspirado nos tempos romanos. Afonso de Albuquerque (o Alexandre português, como lhe chama Sardinha Mimoso na fl. 118 da sua *Relação*) dirige-se a Portugal para lhe entregar os reinos e as províncias orientais por si conquistadas, juntando-se de seguida ao triunfal cortejo.

Posto isto, para uma melhor apreensão global do argumento da peça, analisemo-lo de forma resumida e esquemática.

dados historiográficos, verificamos que o dramaturgo situa o episódio aquando da construção da fortaleza em Goa.

⁵⁵ “Pedra que os que edificavam reprovaram”, MIMOSO, fl. 109.

⁵⁶ Cf. João de BARROS, *op. cit.*, *Segunda Decada*, Livro V, cap. X, fl. 75, p. 240: “E porque o nóme delle Afonso Dalboquérrque e de todollos capitães e alguũs fidalgos principáes nã ficassem esquecidos em tam illustre feito: mãdáva poer hũa pedra em hum lugar notável de hũa tórre em que dezia quando e per quem aquella cidáde fora tomáda aos mouros. Sóbre o qual negócio Afonso Dalboquérrque se vio tam atormentádo dos mesmos hómeẽs, huũs porque nã eram dos primeiros daquella nomeaçam, outros por nã sérẽ nomeádos, que mandou fazer outro letreiro na mesma pedra em outra fáce, no qual dezia aquelas palávras da escriptura. *Lapidẽ quẽ reprovauerũt édeficantes factus est caput anguli*, e a outra fáce da cõpitencia ficou metida na parede e assy ficáram todos contêtes, porque ao Portugues mais lhe doy o louvor do vezinho que o esquecimento do seu. E daquy vem que os seus feitos sendo dignos de muyto louvor acerca das gentes, por esta razam de competencia ficam sepultádos no esquecimento: da qual verdáde temos experiencia no trabálho que nos deu tirar do peito delles as cousas do discurso desta historia.”

1.2.2. Estrutura

PRÓLOGO

Prótase, ou fase preparatória:

- apresentação alegórica da nação e demonstração do regozijo do reino de Portugal pela presença do monarca espanhol;
- apresentação do assunto da *Tragicomédia*;
- dedicatória do espectáculo ao rei espanhol.

ACTO I

Apresentação alegórica do estado moral do mundo, e do Oriente em particular, e preparação simbólica dos acontecimentos terrenos:

- Construção simbólica de uma visão universalista do mundo onde reina o erro e a impiedade – o domínio do Mal sobre o Bem;
- Projecto Providencial: reviravolta nos acontecimentos - anunciação de um plano divino de salvação para o mundo, mais especificamente para o Oriente, cujo agente real será o rei Dom Manuel e, por extensão, os portugueses;
- Materialização do projecto providencial: o rei Dom Manuel é informado pelo Culto Divino do projecto providencial que o elege chefe da empresa Oriental e, logo de seguida, põe em marcha todos os preparativos para a partida dos portugueses rumo ao Oriente.

Preparação do acto seguinte: desagrado das forças demoníacas face às determinações divinas e fúria contra os portugueses.

ACTO II

Dificuldades e obstáculos que, no plano simbólico, se opõem à missão dos portugueses no Oriente:

- Conjuração das forças demoníacas, do Oceano e dos quatro elementos naturais contra a acção dos Portugueses: preparação de uma terrível tempestade.

ACTO III

Fracasso da conjuração e chegada de Vasco da Gama à Índia

- O mundo oriental regozija-se pela presença dos Portugueses e pelo fim do culto das coisas ignóbeis nessas partes do mundo.

Regresso de Vasco da Gama a Portugal com a feliz notícia da descoberta e conquista do Oriente:

- Quinze províncias orientais alegorizadas apresentam-se como súbditas diante do rei Dom Manuel e entregam-lhe oferendas exóticas.

Notícia da descoberta do Brasil.

- a alegoria do Brasil apresenta-se ao rei Dom Manuel num espectáculo também ele carregado de cor e exotismo.

ACTO IV

Dificuldades e obstáculos que, no plano real e histórico, se opuseram à missão dos portugueses no Oriente - fúria do sultão turco pela presença dos portugueses na Índia:

- confrontos bélicos (encenação da batalha de Diu),
- ameaças contra os cristãos (episódio histórico da embaixada de Frei Mauro Hispano ao papa);
- vingança do sultão pela derrota sofrida na batalha - planeamento da morte do vice-rei D. Francisco de Almeida durante a viagem de regresso a Portugal (aproveitamento ficcional da realidade histórica: na *Tragicomédia*, a morte do vice-rei é atribuída às maquinações da Incúria, ajudada pelos demónios.)

Preparação para o acto seguinte:

- Oráculo do Apóstolo de S. Tomé: anúncio da continuação do projecto providencial na figura de Afonso de Albuquerque.

ACTO V

Consolidação do projecto providencial:

- libertação de toda a Ásia do jugo maometano através da acção missionária dos portugueses sob a governação de Afonso de Albuquerque: conquista de Ormuz, Goa e Malaca.

Apoteose de Portugal (clímax): cortejo de triunfo

Passagem de testemunho: simbólica entrega da gloriosa herança oriental ao soberano espanhol.

1.3. A representação da *Tragicomédia*: aspectos cénicos

Ao contactarmos de perto com a *Tragicomédia* do pedagogo jesuíta através do único testemunho existente, a relação bilingue de João Sardinha Mimoso, editada um ano após o evento, percebemos imediatamente a singularidade desta peça, a espectacularidade que a caracterizou, o aparato barroco de que é exemplo e modelo. E é impossível o leitor actual ficar indiferente perante o impressionado e impressionante relato de João Sardinha Mimoso, o homem a quem devemos a eterna memória, não só da obra, mas também do espectáculo. É que Mimoso, na *Relação*, não se limita a compilar o texto latino. Além dos versos da *Tragicomédia* propriamente dita, o editor fornece ainda e de forma pormenorizada o argumento das cenas em castelhano, descrições minuciosas do cenário, extensas e exaustivas caracterizações das personagens (vestimentas, adereços, insígnias) e anotações explicativas sobre figuras e episódios da História de Portugal, das quais se destacam as biografias panegíricas de Vasco da Gama, Francisco de Almeida e Afonso de Albuquerque.

Por tudo isto, a relação de Mimoso constitui hoje um tesouro inestimável e à medida que a vamos desbravando, percebemos que tantas e tão minuciosas descrições, mescladas aqui e ali com comentários pessoais do editor, traduzem na verdade um só desejo: o de conseguir transmitir o mais fielmente possível o espantoso, quase inacreditável, aparato cénico que caracteriza a peça, todo o investimento técnico, humano e financeiro a que obrigou, enfim, a verdadeira dimensão do evento e o impacto que causou entre os presentes.

Como já tivemos oportunidade de referir, a *Tragicomédia* foi representada em Lisboa no pátio do colégio de Santo Antão, nas tardes dos dias 21 e 22 de Agosto de 1619, por ocasião da tão esperada visita de Filipe III de Espanha à capital portuguesa. Assistiram à representação, entre muitos outros espectadores, o rei, o príncipe herdeiro e a infanta D. Maria com toda a corte, nobreza e fidalguia do reino. O momento era, portanto, solene e nada podia ser deixado ao acaso.

Dividido em cinco actos, como preceituavam os cânones clássicos, o espectáculo compreendia um prólogo, um momento de folia em louvor de Sua Majestade e Altezas⁵⁷ no final do primeiro dia de representação, e um aparatoso cortejo de triunfo no final do segundo.

⁵⁷ MIMOSO, fls. 61-63.

Porém, visto que a *Tragicomédia* de Sousa primou em larga medida pela espectacularidade e aparato visual, não poderíamos excluir desta nossa análise a admirável magnificência e sofisticação do cenário, partindo obviamente do testemunho de João Sardinha Mimoso. Através do seu depoimento, podemos inferir acerca da grandiosidade e complexidade da construção e, ao mesmo tempo, vislumbrar, na recorrência das jóias e na opulência da decoração ao gosto oriental, um forte desejo de ostentação e demonstração de riqueza.

Foi precisamente na parte oriental do Colégio, espaço mais abrigado do sol e de mais agradáveis vistas, que se ergueu o teatro, uma monumental e sofisticada construção de cerca de 13 metros de altura⁵⁸, erguida sobre grossas estruturas de madeira, cujo palco media aproximadamente 32 metros de comprimento por 20 de largura.

O cenário, ao fundo, representava uma construção arquitectónica disposta em três fachadas, ornadas com pilares, cornijas, frisos e arquivadas trabalhados a ouro e revestidos de tecido de damasco colorido. No cimo e nos ângulos laterais, enormes pirâmides rematavam esta vistosa construção que, no total, media aproximadamente 11m de altura; 13,5m de comprimento; e 5,5 m de largura.

A primeira fachada media ao alto 4,40m e horizontalmente dividia-se em três partes iguais de cerca de 4,5m cada uma. De cada um dos lados desta fachada inferior, abria-se uma porta de mais ou menos 2,5m cada uma, ambas cobertas de tecido de tela dourada e carmesim. Pela porta da direita, saía o rei Dom Manuel e todas as coisas relacionadas com Portugal; pela da esquerda, os mouros e tudo o que tivesse a ver com a gentilidade.

A segunda fachada do proscénio media 3,30 m de altura e simulava um céu de azul celeste com nuvens cor de prata, cenário que, aliás, se disseminava também pelos pilares e parte das arquivadas dos frontispícios e das cornijas das fachadas inferior e superior. Ao centro, um resplendor dourado sugeria uma abertura no céu e, de ambos os lados, sobre duas nuvens em forma de degraus, encontravam-se treze músicos vestidos de anjos⁵⁹, com ricos trajes de várias cores, bordados em brocado chinês. Ostentavam ainda estas aprazíveis figuras belas cabeleiras louras cingidas de coroas de flores. Ao

⁵⁸ João Sardinha Mimoso, na descrição do cenário, utiliza o palmo como unidade de medida. Porém nós, por uma questão de maior clareza, decidimos adoptar o método de Marica Benatti (*op. cit.*) que converte todas as medidas em metros, partindo do princípio de Claude Henri Frèches, segundo o qual cada palmo correspondia a aproximadamente 22 cm (Claude Henri FRÈCHES, *Le Théâtre néo-latin au Portugal, La Tragicomédie de Dom Manuel*, Sonderdruck aus Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft, Münster, 1965, p. 108)

⁵⁹ O relato de João Sardinha Mimoso apresenta algumas discrepâncias em relação ao número exacto de anjos.

centro, em lugar de destaque, evidenciava-se um outro anjo, também em cima de uma nuvem, vestido de tela de ouro e prata.

Na terceira fachada, de 2,64m de altura por 4,40m de largura, encontrava-se a representação da Glória, entre representações de serafins em relevo e estrelas douradas. No meio dela, disfarçada entre as nuvens, escondia-se uma plataforma móvel de 88 cm de comprimento por 66 cm de largura, que se movia, quando necessário, através de um pilar construído verticalmente ao longo de toda a estrutura. Foi por esta plataforma que desceu o anjo da Guarda do Oriente no primeiro acto e a Cruz com as cinco chagas de Cristo, no quinto.

Sensivelmente a meio de toda a construção, vislumbravam-se ainda dois nichos de quase 2m de largura cada um. No da direita, representava-se o trono e a casa de Éolo, de onde saíram os quatro ventos furiosos no acto II; no da esquerda, simulava-se uma boca do inferno, que, a seu tempo, abria e fechava, vomitando demónios para o palco.

Reconstruído o cenário que serviu de fundo a toda a representação, é tempo agora de analisarmos a parte destinada ao público, a qual, como veremos, não foi menos descurada.

Para instalar os espectadores, foi construído do lado do Colégio um estrado da mesma largura do palco e cerca de 2,5m de altura. O rei e Suas Altezas ficavam ao centro, instalados num trono de quase 4,5 metros quadrados. Do lado direito, num estrado de cerca de 13m de largura por 2 de altura, ficavam os grandes Senhores de Espanha e de Portugal, e, à esquerda, num espaço de iguais dimensões, as senhoras e as damas de honor, juntamente com seus criados e outros funcionários do palácio.

Quanto ao arranjo e decoração deste espaço, todo ele é também, na profusão das sedas, dos brocados, dos dourados, dos motivos orientais, uma manifestação de luxo e riqueza. A bancada real, toda adornada com um tecido de brocado dourado, encontrava-se coberta por um riquíssimo dossel e rodeada de cortinas por todos os lados. As partes laterais, destinadas aos grandes Senhores e às damas, ofereciam igualmente uma visão sumptuosa. Encontravam-se igualmente adornadas com cortinas, em tons de verde e dourado, sanefas de tecido de brocado e franjas de seda douradas. A rematar a decoração, deslumbrantes tapeçarias orientais, a condizer, aliás, com todo o restante estilo decorativo.

Atrás do trono real, mas com uma distância ainda significativa, encontravam-se os lugares destinados aos cavaleiros e religiosos e, mais atrás, junto à porta das escolas, um outro espaço para os pais dos estudantes que participavam na representação.

1.4 Comentário formal

1.4.1. Semelhanças e divergências em relação aos modelos clássicos

Caracterizando-se o Renascimento por ser um movimento cultural que tenta ressuscitar a cultura greco-latina, toda a produção teatral jesuítica dessa época é fortemente influenciada pelos autores clássicos latinos. Assim, enquanto a comédia busca raízes em Plauto e Terêncio, a tragédia encontra fonte de inspiração nos dramas de Séneca.

No entanto, a peça do pedagogo jesuíta dá-se pelo nome de tragicomédia, género misto que combina as anteriores formas dramáticas e que teve larga representação no Renascimento, embora a sua origem seja efectivamente clássica⁶⁰. Aproximando-se da tragédia pelo seu estilo sublime e grave e da comédia pela sua descontração cômica, Claude-Henri Freches define simplifcadamente a tragicomédia como “*drame sérieux où l’ on peut rire*”⁶¹.

Tendo sido clássicos os modelos de inspiração do teatro jesuítico, também não admira pois que os dramaturgos tenham seguido as normas da teorização clássica, misturadas embora com alguns laivos de originalidade.

Seguindo os preceitos de Horácio que figuram na *Arte Poética*, António de Sousa observa a divisão da peça em cinco actos⁶², todos eles separados por intervenções corais⁶³.

Um Prólogo dá início à peça e anuncia, como é uma das suas funções clássicas, o assunto de que ela trata: a descoberta e conquista do Oriente pelos portugueses durante o reinado do venturoso rei Dom Manuel, bisavô do monarca espanhol ali presente. A peça é, portanto, uma encenação sucessiva de quadros históricos com o objectivo de espelhar ante o soberano estrangeiro uma sinopse histórica da história áurea nacional. A

⁶⁰ Deve-se ao génio plautino a criação deste novo género dramático. A acepção clássica de tragicomédia encontra-se definida no prólogo de uma das suas mais famosas peças – o Anfitrião (vv. 59-63): “Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.”: PLAUTO, *O Anfitrião*, introd. e versão do latim de Carlos Alberto Louro FONSECA, Conímbriga, Liga de Amigos de Conímbriga, 2002, pp. 24 e 25.

⁶¹ Claude-Henri FRÈCHES, *Le Theatre Neo-Latin Au Portugal (1550-1745)*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1964, p. 416.

⁶² «*Neue minor neu sit quinto productior actu fabula*»: «Que a peça nunca tenha mais de cinco actos nem menos do que esse número»: HORÁCIO, *Arte Poética*, Introd., trad. e comentário de R. M. ROSADO FERNANDES, Lisboa, Inquérito, ³1984, v. 189 e 190, pp. 82 e 83.

⁶³ Segundo Aristóteles, um episódio da tragédia corresponde a uma parte completa entre corais (*Poética*, 1452b 18-25).

Tragicomédia evoca, pois, a época gloriosa dos grandes Descobrimientos portugueses, assumindo-se como protagonistas o próprio rei, Vasco da Gama, Francisco de Almeida e Afonso de Albuquerque.

Concluimos, deste modo, que a *Tragicomédia* não resulta de uma acção una e homogénea, como prescreviam os cânones clássicos, nem apresenta uma estrutura trágica clássica. Enquanto recuperação dramática de episódios históricos ocorridos no decurso cronológico e protagonizados por diferentes personagens, a peça difunde-se em várias acções, vários tempos e vários espaços, não obedecendo portanto à lei das três unidades.

Quanto ao número de actores, é claramente evidente a não observância do preceito horaciano que restringia a três a quantidade de personagens em palco e que, a haver uma quarta, teria de ser, necessariamente, uma *muta persona*⁶⁴. A opção dos mestres jesuítas pela não observância da regra clássica assentava muitas vezes em razões de natureza fundamentalmente didáctica (pelo exercício dramático se pretendia exercitar no uso da palavra um número alargado de alunos da classe de retórica), mas, no caso da *Tragicomédia* de António de Sousa, esse não seria o único nem o principal motivo. O avultado número de personagens que entraram na peça do pedagogo jesuíta, mais de 350, segundo a relação de Mimoso, sem contar com os mais de 40 animais, aves e monstros marinhos, será também o reflexo do gosto da época barroca, tão amante da festa aparatosa e do cerimonial solene.

Pelo excessivo aparato dramático, pela não observância da lei das três unidades e pelo avultado número de personagens em palco se distingue Sousa dos modelos antigos, nomeadamente de Séneca, autor clássico tão ao gosto da tradição dramática jesuítica em Portugal.

O teatro de Séneca constituía sobretudo o teatro da palavra. Centrado na personagem e alheio ao gosto do público, Séneca preferia o cenário simples ao aparato dramático, a doutrina moral ao simples lúdico, a unidade ao dinamismo, a palavra à acção. Com efeito, enquanto teatro do conflito interior, não raro as personagens de Séneca se deixam cair no excesso oratório, no discurso longo, demorado e sentencioso, em evidente prejuízo do ritmo e evolução natural do drama.

⁶⁴ «...*nec quarta loqui persona laboret*.»: «nem tão-pouco se canse um quarto actor a falar na mesma cena»: HORÁCIO, *op. cit.*, v. 192, pp. 82 e 83.

A *Tragicomédia* de Santo Antão, embora se afaste de Séneca pelo aparato dramático, acusa claramente influências senequianas no gosto pelo discurso empolado, retórico e moralizante, bem característico do teatro de Séneca.

Seria decerto absurdo estabelecer comparações entre as tragédias de Séneca e a *Tragicomédia* de Sousa ao nível do conteúdo, porquanto não existe, nesta última, uma acção trágica clássica. A sua dimensão trágica resulta, pois, da natureza do assunto e das figuras elevadas, que exigiam o mesmo estilo sublime e grandiloquente da tragédia clássica. Daí a mesma tendência do jesuíta para o discurso épico, sublime e elaborado e, às vezes, longo, em prejuízo da acção.

O tom moralizante é outro aspecto que aproxima a *Tragicomédia* do modelo senequiano, tão dado à sentença moral. Com efeito, além de constituir um hino de glorificação à nação portuguesa, a *Tragicomédia*, veicula também uma séria mensagem parenética, constituindo um meio de pregação e divulgação da ideologia cristã, através da tensão dialéctica que estabelece entre as alegorias do Bem (o Culto Divino, a Fé e a Piedade) e as alegorias do Mal (a Idolatria, a Perfídia, a Cegueira). A peça contém, portanto, uma forte dimensão moral na medida em que constitui uma exaltação da doutrina e dos valores cristãos personificados. Podemos mesmo dizer que ela constitui um apostolado da doutrina moral cristã.

1.4.2. O coro

Elemento fundamental da tragédia clássica, o coro, personagem colectiva constante com papel singular na peça, devia constituir a voz do bom-senso⁶⁵ e intervir no final de cada acto. A ele reservavam também as regras clássicas o papel de actor, não devendo, portanto, esta personagem colectiva cantar nada no meio dos actos que não se adaptasse coerentemente ao argumento⁶⁶.

Na linha dos cânones clássicos, na *Tragicomédia* de Sousa, o coro intervém sempre no final de cada acto, porém, apresenta muito pouco de personagem à moda antiga.

Longe dos modelos do teatro clássico, onde o coro influi directamente na acção e permanece sempre em cena, na *Tragicomédia* de Sousa, este elemento, sem unidade própria, não passa de um pretexto para multiplicar e diversificar as intervenções musicais, sem outra intenção dramática que não seja a de servir o *espectáculo* e contribuir para o ambiente de glorificação que se respira na peça. Embora os seus sentimentos venham secundar os das cenas em que se inserem, ou seja mantenham uma ligação evidente com o enredo (excepto o coro brasílico), os diversos coros, que entram e saem, têm mais a aparência de interlúdios, à maneira senequiana, do que propriamente de odes corais, ao modo clássico.

Com efeito, na *Tragicomédia* de Dom Manuel, o coro encarna diferentes personagens, assume funções diversificadas e fragmentárias e as suas intervenções variam inclusivamente do ponto de vista formal. Podemos, no entanto, dizer que continua ligado à noção de bom senso, uma vez que, celebrando as glórias dos portugueses e rejubilando com o seu sucesso, celebra simultaneamente o triunfo dos céus sobre as multidões do Orco. Analisemos então:

O primeiro coro, bilingue (fls. 28-30), surge aquando da partida dos portugueses para a Índia e apresenta duas personagens corais distintas, intervindo em alternância.

⁶⁵ “*Que ele seja propício aos bons e, com palavras amigas, os aconselhe, aos irados insuflando calma e aos que temem pecar, concedendo amor. Que louve as iguarias da mesa frugal e assim também a justiça saneadora e as leis, tal como a paz que se goza de porta aberta. Que não revele os segredos confiados e peça aos deuses e lhes suplique que a Fortuna volte aos desgraçados e abandone os soberbos*”: HORÁCIO, *Arte Poética*, Introd., trad. e comentário de R. M. ROSADO FERNANDES, Lisboa, Inquérito, ³1984, vv. 196-201, p. 85.

⁶⁶ “*Que o coro defenda a sua individualidade recitando o seu papel como um actor, e não cante, no meio dos actos, o que não se relacionar nem se adaptar intimamente ao argumento*”: HORÁCIO, *op. cit.*, vv. 193-195, p. 85.

Esta primeira intervenção coral é então protagonizada por um coro náutico (tritões e outras figuras marinhas) e um coro de marinheiros. Enquanto o primeiro, em latim, celebra a coragem de Vasco da Gama, que, sem medo, se aventura à conquista do mar desconhecido rumo ao Oriente, os marinheiros, imbuídos do espírito e dos ideais da expansão ultramarina, entoam um canto autocelebrativo da virtude lusitana, em vernáculo, e inspirado no metro popular da cantiga. O refrão versava assim: “Fortes Portuguezes/ Conquistai o mar/ Que a terra he pequena/ Pera triumphar”⁶⁷.

Neste primeiro momento coral intervém também Vasco da Gama por três vezes, dirigindo, como valoroso capitão da armada, palavras de coragem e ânimo aos seus companheiros.

O segundo coro, todo em latim (fls. 45 e 46), constitui uma aclamação do sucesso obtido pelos portugueses, que, vencendo a poderosa conjuração da Idolatria, do Oceano e dos quatro elementos naturais (a terrível tempestade), seguem viagem em segurança. Enquanto a personagem coral se regozija pela coragem e boa ventura dos argonautas lusos, a Idolatria, juntamente com os quatro elementos naturais, lamenta queixosa o fracasso do seu plano, reiterando o seu sentimento de rancor contra os fortes e destemidos portugueses.

No final do acto III, em que se celebra a descoberta e conquista do Oriente e do Brasil, o dramaturgo introduz uma originalidade, ao apresentar dois coros no mesmo acto - um brasílico (fl. 59) e outro latino (fl. 61) –, sem qualquer articulação entre eles.

O coro brasílico é extremamente breve, protagonizado por indígenas brasileiros e proferido em língua tupi. Além disso, é simplesmente uma manifestação laudatória pela presença do monarca espanhol, sem qualquer relação directa com a representação, excepto o facto de ser cantado por personagens que nela intervêm.

Imediatamente depois, “*por no acabar el acto menos grave*”⁶⁸, segue-se um coro latino formalmente diverso dos anteriores: um simples cântico final que retoma a ligação com o drama e cuja função é celebrar os feitos gloriosos dos portugueses, essa “raça caída do céu”, como aí é encomiasticamente apelidada⁶⁹.

O quarto coro (fls. 84 e 85) é convocado pela Piedade para participar nas cerimónias do enterro militar de Francisco de Almeida, a fim de lhe serem prestadas honrosas exéquias. Partilhando do sentimento de luto e dor que se abate sobre os

⁶⁷ MIMOSO, fls. 29 e 30.

⁶⁸ MIMOSO, fl. 60.

⁶⁹ “*O lapsa caelo gens!*”, MIMOSO, fl. 61.

portugueses e as alegorias divinas, as suas intervenções, mais uma vez alternadas com as falas de outras personagens, agora do Culto Divino, da Fé e da Piedade, constituem sentidos cantos de lamento pela trágica morte de Francisco de Almeida. Porém, após o oráculo do apóstolo S. Tomé, que, apesar da morte do heróico e carismático vice-rei, anuncia a continuidade do projecto providencial na figura de Afonso de Albuquerque, o coro fúnebre dá lugar a um coro festivo.

O quinto coro (fl. 116 e 117) é um coro triunfal que intervém alternadamente com a Ásia, Goa, o rei ormuziano e o Brasil. Recapitulando a heróica gesta lusa, esta última actuação coral constitui um derradeiro hino de glorificação da nação, concluindo-se todas as suas intervenções com a mesma ideia em relação aos portugueses: *Mortalem renuens quaerit Olympicum /Laude triumphum*: renunciando à sua condição de mortal, alcança, glorioso, o triunfo Olímpico.

1.4.3. A *Tragicomédia* como modelo da estética barroca

Pela espectacularidade e pelo aparato dramático, a peça de António de Sousa constitui uma expressão fiel da estética barroca contemporânea, tão apta a contribuir para o ambiente de glorificação que se respira na *Tragicomédia*.

Profundamente sensorial e naturalista, o Barroco, que, em Portugal, se manifesta sobretudo durante a primeira metade do século XVII⁷⁰, quebra equilíbrios formais e funcionais, caracterizando-se pela ostentação, pelo esplendor, pelo ideal de magnificência e pela proliferação dos elementos decorativos, tendências que, ao nível da *elocutio*, se traduzem no uso e abuso de artifícios estilísticos e jogos de linguagem, como metáforas, hipérbatos, antíteses, repetições cumulativas de efeito amplificador, perífrases, etc.

Na nossa análise, porém, não analisaremos a *Tragicomédia* do ponto de vista da *elocutio*, mas unicamente da encenação, acentuando a sua esmagadora magnificência e óbvia tendência para a diversidade e o aparato.

Comprova-o o avultado número de personagens que entraram na peça do pedagogo jesuíta. Obedecendo ao prazer dos espectadores, a quem agradava mais a abundância, António de Sousa não hesita, como vimos, em quebrar o preceito horaciano relativo ao número de actores em palco, fazendo da sua *Tragicomédia* um imenso desfile de personagens históricas e alegóricas. Imbuído da estética barroca e desejoso de impressionar o monarca espanhol, o pedagogo jesuíta parece não impor limites à sua imaginação e engenho, resultando a sua *Tragicomédia* num aparatoso espectáculo sem precedentes, ultrapassando todas as expectativas dos presentes. Disso mesmo nos dá conta João Sardinha Mimoso, na carta que dirige ao leitor, na introdução à sua *Relação*. Diz ele:

“fue el comum juicio de todos los que hallaron en esta ciudad que la maior cosa que en ella se hizo fue la Real tragicomédia, que los Padres de la Compañia de IESV ordenarõ en su Colegio de santo Anton, en la qual los Padres se vencierõ assi mismos, porque siendo tan perfetos, y apuntados en todo lo que enprenden, que ninguno se espanta de la perfeciõ de sus obras, como de cosa ordinaria entre ellos, enesta fue el espanto universal, respeto de la obra, y mas de la brevedad en que con ella salieron.”⁷¹

⁷⁰ Sobre a cronologia e florescimento do Barroco ver AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, ⁸2002, pp. 454 e 455, 479 e 480.

⁷¹ MIMOSO, fl. não numerado.

E, de facto, espanto universal seria, aliás, a única reacção possível perante um espectáculo como o de Sousa. É que, além da sofisticação do cenário, foi tal o artifício, o luxo, a pompa e a riqueza demonstrada em palco, a profusão de diamantes e demais pedras preciosas com que se apresentaram os actores em público, que ao próprio editor da *Relação* parecem faltar palavras para descrever tão sumptuoso espectáculo. Ao longo do seu depoimento, repetem-se, de forma quase fastidiosa para o leitor, as alusões ao inacreditável aparato e às incríveis manifestações de riqueza. A título de exemplo, vejamos esta passagem que tão bem exemplifica o que acabámos de dizer:

“Competio a Magestade, ornato, & aparato desta Tragicomedia com toda a maior grandeza com que sua Magestade foi recebido em Lisboa; as figuras que sairão no teatro passarão de 350, os animais, Aves, & monstros Marinhos, mais de 40, estes com tanta propriedade representados, que poderão enganar os que não avião visto os naturaes; não menor propriedade se guardou nos trajes das figuras, cuja riqueza foi inestimavel, porque os brocados, as telas, os bordados, os Diamantes, Rubis, Esmeraldas, Zafiras, & Perolas não tiverão numero, figura ouve que levou mais de mil Diamantes, muitos delles de notavel tamanho, outras tantas Perolas, 200 Rubis, quatro mui grandes Esmeraldas, hũa Coroa guarnecidas as suas pontas de muitos Diamantes, & Rubis, & à este respeito aparecerão todas ornadas.”⁷²

De uma maneira geral, na caracterização de quase todas as personagens, repetiam-se estas manifestações de riqueza, mas as figuras que mais se distinguiram nas demonstrações de opulência foram as alegorias de Lisboa e do mundo Oriental. Celebrando a riqueza dos novos reinos descobertos, o Oriente vestia um dos trajes mais ricos da representação. Em relação às Quinze Províncias Orientais, é o próprio Mimoso que afirma:

“No es facil de dezir la innumerable riqueza de joyas, y pedreria que llevaron estas figuras, que fue sin cuento, y solo en algunas pocas dellas se pudo contar lo siguiente, 1090 diamantes, 3000 perlas de grande precio, 248 esmeraldas finissimas, 1139 rubies, toda esta pedreria era ricamente engastada: llevavan ansi mismo estas figuras de la dança, a que se pudo contar las joyas treinta grandes collares de mucho valor, y mas de cien botones de oro, y perlas esmaltados.”⁷³

Mais notável ainda é a riqueza ostentada pela Ásia:

⁷² LAVANHA, fl. 67.

⁷³ MIMOSO, fl. 52.

“La pedreria que esta figura llevaba, excede todo encarecimiento, porque la que se conto fuerõ seys mil y ochocientas y catorze perlas de notable grandeza, y ansi mismo sietecientos y noventa y quatro diamantes, ciento y treinta y cinco esmeraldas, catorze rubies grandes, y seys topazios, doze safiras: siendo de excelente obra y artificio los engastes de toda esta pedreria.”⁷⁴

Somente por estas três descrições de Mimoso, podemos fazer uma pequena ideia do incrível aparato visual da representação. Porém, como excelente exemplar do teatro jesuítico barroco, onde o elemento visual e todos os elementos sensoriais assumem primordial importância, a *Tragicomédia* de Sousa mistura também todo o género de espectáculo, daí resultando uma obra de arte total. Assim, na linha das práticas jesuíticas contemporâneas, em cujos espectáculos, as danças, a introdução de *intermezzi* e a presença de elementos exóticos vão ganhando cada vez mais importância, o dramaturgo inclui danças de todo o género, desfiles, bailados, foliões, momos, cortejos, episódios a roçar o carnavalesco, coros, etc. Além disso, ao lado de célebres figuras históricas de alto coturno, desfilam em palco índios selvagens, diabos, feiticeiros, animais vivos e simbolizados e outras figuras fantásticas; e, a par do grave latim, língua em que se encontra escrita a maior parte da peça, surgem também intervenções em português vulgar e em tupi.

Como forma de celebrar, no final do Acto I, a partida de Vasco da Gama para a Índia e, no acto III, o seu venturoso regresso, o Rio Tejo e a Serra de Sintra apresentam respectivamente seus bailes. No primeiro caso trata-se de um espectáculo pastoril em que treze pastores da ribeira do Tejo se apresentam em palco ricamente vestidos e adornados, dançando graciosamente ao som de flautas⁷⁵; no segundo caso, trata-se de uma festa de folia: nove músicos serranos, ao som do tambor, dançam e cantam uma letra portuguesa em louvor do venturoso rei Dom Manuel e do seu leal vassalo Vasco da Gama⁷⁶.

Já no final do acto II, antes de saírem de cena para porem em prática a conjuração contra os portugueses, os quatro elementos naturais (o Ar, a Terra, o Fogo e a Água), juntamente com os seus ministros, protagonizam mais um espectáculo de bailado que o editor descreve desta forma: *“fue dança sobre manera artificiosa, por los enredos com*

⁷⁴ MIMOSO, fl. 88.

⁷⁵ *“dançarom alo pastoril lindamente al sonido de flautas, desafiandose entre si a qual dançava mejor”*
MIMOSO, fl. 26.

⁷⁶ MIMOSO, fl. 49.

*que tan diversos trajes y formas de monstros al mismo compas dançavan, sin perder punto unos porantre los otros*⁷⁷.

No acto III, para celebrar a conquista do Oriente, esta alegoria e suas quinze Províncias exibem seus bailados nas festas públicas em honra do valoroso capitão Vasco da Gama, formando entre si “*una grave y vistosa dança*”⁷⁸ que o editor designa de Dança da Morte Real⁷⁹, uma alegoria comum no final da Idade Média para exprimir a inexorabilidade da morte e a vanidade da glória terrena, temáticas centrais na literatura barroca⁸⁰.

No mesmo acto, mas agora para festejar a descoberta do Brasil, mais um curioso espectáculo, carregado de cor e exotismo. A recém-descoberta terra, personificada na figura de um indígena desnudado, com as típicas plumas de papagaio na cabeça, nos braços e nas pernas, entra em palco montada numa réplica quase perfeita de um crocodilo, com dez palmos de largo. Com ele, vêm ainda seis papagaios “*graciosamente adornados de naturales y lindas plumas*”⁸¹ e um rei indígena, trazendo consigo outros doze habitantes nativos (índios tapuias e aimorés⁸²).

Segue-se mais um momento festivo de enorme interesse cultural, pois para mostrarem suas habilidades ao monarca português, essas personagens indígenas protagonizam em palco uma verdadeira demonstração cultural, com danças próprias e cantares locais em tupi e crioulo português⁸³. Um exemplo é a fala do rei indígena que diz “Bepala cà Tapua” (Vem para cá Tapuia), ou a frase “Façamo feça nozo Rey” (Façamos festa ao nosso Rei), repetida por todos os índios ao longo do texto. Logo a seguir, estas mesmas personagens protagonizam, também em tupi, um pequeno coro celebrativo pela presença do monarca espanhol, que João Sardinha Mimoso, na sua *Relação*, traduz para castelhano.

Para terminar o primeiro dia de representação, que coincide com o fim do terceiro acto, o espectáculo termina com uma espécie de *entremez*: dez foliões portugueses, juntamente com os tapuias negros, protagonizam uma festa em louvor do rei visitante e

⁷⁷ MIMOSO, fl. 40.

⁷⁸ MIMOSO, fl. 50.

⁷⁹ MIMOSO, fl. 52: “*Dançaron estas provincias en três hileras, la dança que dizen de muerte real, com singular gracia y gravedad, levantando sus dones en alto unas para las otras a ciertos passos de la dança, que le davan mucha gracia.*”

⁸⁰ Sobre a temática do barroco e em específico o papel central do tema da fugacidade e fragilidade da vida humana ud. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *op. cit.*, pp. 486-496.

⁸¹ MIMOSO, fls. 58.

⁸² Os tapuias eram os indígenas que habitavam as regiões mais interiores do Brasil. Os aimorés eram especificamente os nativos da Bahia, Minas Gerais e Espírito Santo.

⁸³ MIMOSO, fls. 58 e 59.

da família real, demonstrando o júbilo popular pela presença do monarca. A letra, à semelhança do coro dos marinheiros, no final do acto I, e da folia com que os músicos serranos, no acto III, celebram o regresso de Vasco da Gama e dos Portugueses, é mais uma vez inspirada no metro das cantigas populares, e cantada em português correcto pelos Brancos e em português estropiado pelos indígenas Negros.

Esta alternância linguística do latim com o português verifica-se de novo no acto V, quando os canteiros, trabalhando a dura pedra para nela deixar memória eterna dos valorosos lusitanos, entoam ao mesmo tempo, uma cantiga em língua vernácula, mais uma vez de características populares.

O maior aparato cénico verifica-se, porém, no final da peça, com a encenação de um aparatoso cortejo festivo, ao estilo dos triunfos renascentistas, onde é apoteoticamente celebrada a bravura da nação portuguesa e os seus inéditos feitos orientais.

Na dianteira do cortejo desfilavam, triunfantes e vitoriosos, os soldados lusitanos, com as fronteas cingidas de flores e de folhas de loureiro. À sua frente seguiam, algemados, como prisioneiros, o Sultão do Cairo com seu exército vencido, Mir Hócem, Coge Atar e os seus capitães.

Atrás do exército lusitano, seguiam, em ambiente de grande euforia, o Rio Tejo e a aprazível Serra de Sintra, festejando o triunfo português com os seus respectivos foliões. A seguir, vinha a mesma ditosa nau com que no acto I se iniciou a venturosa empresa oriental, acompanhada pelo mesmo coro de Sereias, Tritões e Marinheiros com que se fizera ao mar. Seguiam-na, atrás, o Oriente com as suas quinze Províncias, Goa e Malaca, o jovem rei ormuziano com seu respectivo séquito (poupado à humilhação de prisioneiro por se ter rendido voluntariamente), os rios Indo e Ganges, os canteiros que imortalizaram a conquista, o Brasil montado no seu crocodilo e acompanhado do mesmo séquito de índios e papagaios com que se apresentou em palco no acto III, o capitão que anunciou ao rei Dom Manuel a descoberta da nova terra e, finalmente, os três grandes capitães protagonistas da empresa oriental, armados e coroados de louro: Vasco da Gama, Francisco de Almeida e Afonso de Albuquerque.

Na cauda do desfile e em ambiente de grande apoteose, surgia finalmente Portugal, ostentando uma coroa imperial de pedras preciosas e empunhando um ceptro real não menos opulento. Seguia montado num majestoso carro alegórico conduzido pela Ásia e puxado por um rinoceronte, um elefante, um tigre e um leão.

O carro triunfal, em forma de “*sylvestre y aspero roquedo*”⁸⁴, representava a Terra e, de cada um dos seus lados, erguiam-se as estátuas de dois famosos gigantes: o forte e corajoso Hércules Libico, com a sua pele de leão, e o sábio Atlante, rei de África. Sobre os seus espadaúdos ombros sustentavam um orbe celeste, que representava todo o céu, “*de ocho palmos de diametro, de azul celeste, sembrado de estrelas de plata, con todas sus zonas, coluros, meridianos y tropicos y el Zodiaco com los signos celestes de medio relieve*”⁸⁵. Nesse orbe, na elevação do signo gémeos, os irmãos Castor e Pólux dispunham os seus braços em forma de assento, assim formando o trono onde Portugal seguia sentado com grande majestade. Atrás deste artificioso trono, como símbolo do triunfo de Deus, erguia-se no alto o Cajado de Moisés enrolado na serpente.

Acorrentados ao carro, seguiam a Idolatria, a Cegueira, a Perfídia, os dez diabos e todos os outros aliados das forças demoníacas na luta contra os portugueses: o Oceano, o Tritão, Íris, Éolo, os quatro elementos naturais com os respectivos ministros, os falsos sacerdotes, a Incúria, os mágicos e respectivos animais com que se apresentaram em cena.

Saído a palco todo este cortejo, um coro triunfal em alternância com outras personagens (a Ásia, Goa, o jovem rei ormuziano, o Brasil e os tapuias e aimorés), protagonizam a derradeira apoteose da pátria portuguesa, enaltecendo e glorificando a nação.

Posto isto, chegando em frente de Sua Majestade e Altezas, Portugal desce do imponente carro e, num acto carregado de simbolismo e significado político, entrega ao monarca espanhol as gloriosas vitórias dos seus filhos, pedindo-lhe que prossiga com o mesmo empenho e prosperidade o trabalho dos seus antepassados, para que em todo o mundo continue a reinar o Culto Divino, a Fé e a Piedade.

⁸⁴ MIMOSO, fl. 110.

⁸⁵ MIMOSO, fl. 111.

Capítulo 2

A Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel: dimensão política e ideológica

2.1. A Glorificação de Portugal e a dimensão épica da peça

“Parecio convenia ser esta la materia de la tragicomedia por representarse delante los ojos de su Magestad, y Altezas la grandeza y valor de animo de su bisabuelo el serenissimo Rey don Manuel, con que en edad de veintisiete años emprendio tan notable hazaña por medio de sus fuertes Capitanes, rendiendo la dura cerviz y erguido cuello de tan barbaras naciones al yugo de las Catolicas Quinas Lusitanas, en tierras tan remotas y apartadas; dilatando el glorioso nombre de Christo en ellas, sugetando a esta Corona de Portugal mas de cincuenta y siete Reynos, que en las partes Orientales le pagan tributo, a costa de la sangre valerosa derramada de sus amados hijos, fuera de innumerables Provincias, y otras muchas naciones que por este medio reconocen el glorioso nombre de Christo y tiemblan de las valerosas armas de Portugal.”⁸⁶

A *Tragicomédia do rei Dom Manuel*, representada pelos estudantes do Colégio de Santo Antão, da Companhia de Jesus, subiu à cena aquando das comemorações festivas com que Portugal congratulou Filipe III de Espanha durante a sua primeira e única visita oficial ao reino.

A representação de espectáculos teatrais, enquanto estratégia didáctica ao serviço da *ars eloquentiae*, constituía uma prática comum e privilegiada na classe de retórica, tantas vezes transformada em espaço cénico-teatral, pois o teatro constituía elemento fundamental e obrigatório na pedagogia dos jesuítas⁸⁷. Porém, dado que o acto de usar da palavra em público era, para o aluno, tanto mais exigente quanto a solenidade das representações e a importância do espectador, este tipo de exercícios de aperfeiçoamento da palavra costumava também ocorrer aquando dos mais importantes momentos da vida interna dos Colégios, como por exemplo durante os períodos de festa e celebrações solenes, ou ainda integrado no âmbito de um qualquer programa festivo respeitante a toda a comunidade civil, como fora o caso muito particular desta *Tragicomédia*⁸⁸.

Não obstante o predominante carácter pedagógico e moralizante do teatro de colégio, todo o contexto social e político que envolveu a representação desta peça - a especial circunstância para que foi elaborada, a dependência do reino em relação à coroa

⁸⁶ MIMOSO, fls. 1 e 2.

⁸⁷ Sobre a tradição de teatro escolar implementa pela pedagogia jesuítica, que estabelecia o teatro como instrumento didáctico por excelência, mesmo obrigatório, ud. Maria Margarida Lopes MIRANDA, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas - A tragédia de Acab de Miguel Venegas S.I. e o início de um género dramático (séc XVI)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 226- 237.

⁸⁸ Sobre a abertura da classe de retórica ao exterior, em virtude das vantagens da exposição pública para a formação do *homo eloquens* ud. *Código pedagógico dos Jesuítas, op. cit.*, p. 34.

castelhana, as dificuldades económicas e sociais, a degeneração moral do reino, o desrespeito dos reis espanhóis pelos princípios estatuídos nas Cortes de Tomar em 1581⁸⁹ e a iminente perda de alguns territórios ultramarinos no Oriente – terá conduzido a uma obra de pendor mais marcadamente político e interventivo do que simplesmente didáctico ou catequético.

Encontrando-se Portugal a atravessar um dos momentos mais delicados da sua vida nacional – o período da dominação castelhana que se seguiu ao desastre de Alcácer Quibir – a visita do monarca malquerido terá certamente constituído, aos olhos do dramaturgo jesuíta, o momento oportuno para demonstrar a superioridade da nação portuguesa e o descontentamento face à governação dos reis espanhóis, tanto no domínio interno como no domínio externo.

Surge assim a *Tragicomédia* de António de Sousa: uma peça de exaltação nacional, inspirada no período mais glorioso da história portuguesa, os Descobrimentos, com o objectivo de enaltecer a identidade nacional e fortalecer a imagem da nação perante a ameaça do jugo espanhol.

A obra de António de Sousa inscreve-se, pois, essa é a nossa convicção, no conjunto da produção literária que despoletou em Portugal logo a partir das primeiras décadas do séc. XVII, resultante do sentimento de descontentamento face ao modo de governação dos reis castelhanos, cada vez menos preocupados em respeitar os princípios estatuídos nas Cortes de Tomar (1581), nos quais se garantiam os direitos autonómicos e a defesa dos interesses nacionais.

Caracteriza-se esta literatura, que Hernâni Cidade analisou num profundo estudo intitulado *A Literatura Autonomista sob os Filipes*⁹⁰, por um forte sentimento patriótico e uma fé inabalável na superior identidade nacional. Evocando e exaltando o passado da nação, visa, pois, demonstrar que a ligação ao país vizinho, imposto pelos infelizes acidentes da vida nacional e determinada apenas pelos direitos dinásticos, jamais seria suficiente para afectar a independência essencial do reino, robustecida por quatro séculos de história e um passado recheado de glórias⁹¹.

⁸⁹ Sobre os princípios estatuídos nas Cortes de Tomar quando D. Filipe II de Espanha foi proclamado rei de Portugal e as garantias de autonomia relativa que teoricamente pressupunham para a Nação Portuguesa vd. Hernâni CIDADE, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Sá da Costa, 1948, p. 41.

⁹⁰ CIDADE, Hernâni, *op. cit.*

⁹¹ Sobre literatura independentista ud. também António de Sousa MACEDO, *Flores de España Excelencias de Portugal*, Lisboa, Jorge Rodriguez, 1631, obra significativa do espírito autonomista, onde o autor sustenta a superioridade de Portugal em relação a Espanha nos mais variados aspectos: melhor situação geográfica, melhor clima, melhor beleza e fertilidade dos campos, maior riqueza, mais antiga cultura, maior bravura dos seus heróis, etc.

No referido estudo, Hernâni Cidade, analisando a expressão do espírito autonomista ao nível da poesia épica, apresenta treze poemas épicos publicados entre 1580 e 1640, todos com o intuito de exaltar a nação lusa⁹². Explicita ainda que, dos treze, dez são de inspiração exclusivamente patriótica, o que permite concluir que a poesia épica daquela época é predominantemente suscitada por motivos patrióticos e animada por um intuito de exaltação nacional⁹³.

A mesma inspiração patriótica e o mesmo espírito de exaltação pátria animam a *Tragicomédia* de Sousa.

Independentista na essência, o objectivo central da peça é, pois, distinguir Portugal dos outros reinos, acentuando as qualidades morais dos lusitanos (nobreza, coragem, fortaleza, bravura, audácia, determinação, clemência e, sobretudo, religião) e elevando-os à qualidade de heróis pelas suas façanhas históricas e virtudes guerreiras.

Porém, o enaltecimento é ainda mais significativo e mais visível o espírito autonómico que subjaz à peça quando o dramaturgo acrescenta a este naturalismo antropológico uma visão providencialista da história que faz deles o povo eleito de Deus, ou seja, o povo por excelência. Eis, pois, a mais evidente garantia do direito da Nação à independência. Este aspecto, porém, tratá-lo-emos no ponto seguinte do nosso trabalho.

Na medida em que constitui uma obra de glorificação da nação portuguesa, a *Tragicomédia de Dom Manuel* contém inevitavelmente uma forte dimensão épica, atrevido-nos nós a afirmar que a *Tragicomédia* jesuíta é provavelmente a segunda grande epopeia lusa a seguir a “*Os Lusíadas*”, com a diferença, porém, de se encontrar escrita em género dramático e em língua latina. Aliás, acreditamos mesmo que a barreira linguística terá sido o principal motivo que condenou a obra até hoje a um olvido quase geral.

⁹² Eis os treze poemas épicos de cariz autonomista apresentados por Hernâni Cidade: *Elegíada*, de Luís Pereira Brandão (1588); *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerónimo Corte Real (1594); *O Condestabre de Portugal*, de Francisco Rodrigues Lobo (1609); *Afonso Africano*, de Vasco Mouzinho de Quevedo Castelo Branco (1611), *Anacefaleosis da Monarquia Lusitana*, de Manuel Bocarro Francês (1616); *España Libertada*, de D. Bernarda Ferreira de Lacerda (1618); *Novísimos do Homem*, de D. Francisco Child Rolin de Moura (1623); *Poema del Angelico Doctor Sancto Thomaz*, de Manuel Tomás (1625); *Malaca Conquistada*, de Francisco de Sá de Meneses (1634); *Insulana*, de Manuel Tomás (1635); *Ulisseia*, de Dr. Gabriel Pereira de Castro (1636); *El Macabeo*, de Miguel da Silveira (1638); *Ulissipo*, de Dr. António de Sousa de Macedo (1640).

⁹³ De acordo com Hernâni Cidade, o espírito patriótico não era um exclusivo da poesia épica. Encontrava-se também disseminado por outras áreas do saber, nomeadamente a historiografia, a poligrafia, e os estudos teológico-jurídicos. Também nestas áreas era possível encontrar numerosas outras obras sustentando factos irrefutáveis contra a legitimidade do governo de Portugal pelos monarcas espanhóis. (CIDADE, Hernâni, op. cit., pp. 79-143).

Não foi nosso objectivo traduzir integralmente a *Tragicomédia*, até porque a dimensão do nosso trabalho não o permitiria, mas, no nosso labor de tradução não sistemático, tornou-se bem evidente esse objectivo primordial de glorificação e enaltecimento da nação, como forma de afirmar a identidade nacional.

Fazendo jogo com o desfecho da peça, momento em que Portugal surge em grande apoteose, a *Tragicomédia* abre com um magnífico Prólogo, que se inicia com um longo monólogo da alegoria de Lisboa, personagem toponímica que representa metonimicamente toda a nação.

Neste discurso de abertura, o espectador é confrontado com uma Lisboa altiva e majestosa que, numa linguagem épica, se apresenta como a mais poderosa e soberana cidade do mundo. Sem reservas, ela própria se afirma *potens* (v. 6) e o vocabulário, bastante expressivo (*calcare, premo, pede uictore*), sugere essa mesma superioridade de fortaleza. Porém, o seu pretensioso discurso é ainda atravessado por uma outra ideia bastante importante no contexto geral desta peça: a ideia da incomensurável riqueza que adveio à nação, em virtude da empresa dos Descobrimentos, riqueza essa demonstrada de forma exuberante na caracterização das personagens e na decoração de todo o espaço teatral. Com efeito, a riqueza assume primordial importância nesta peça. Funcionando como um elemento que permite avaliar da potência do reino, o imenso desfile de riqueza a que assistimos na *Tragicomédia* constitui também ele um factor de enaltecimento e afirmação da nação.

Mas, à riqueza, a ilustre cidade acrescenta ainda demais honras que lhe advieram da empresa oriental, nomeadamente fama e glória. Graças aos inéditos feitos dos portugueses, a cidade tornou-se conhecida e famosa em todo o mundo e alcançou o honroso e merecido epíteto de ‘rainha do Oceano’.

Após esta ilustre apresentação, onde se difunde uma imagem grandiosa e heróica da nação, a personagem toponímica dá então expressão às aspirações que a notícia da visita do rei tinha feito nascer, entretanto, no coração do reino: vir a cidade a tornar-se futura residência real, na esperança de, com isso, promover a resolução dos problemas do reino.

Se numa primeira análise este desiderato nos possa parecer uma expressão de simpatia pelo monarca espanhol, na verdade ele disfarça um latente sentimento de descontentamento face ao modo de governação castelhana, constituindo afinal uma derradeira tentativa de ver solucionados os problemas do reino, mergulhado em dificuldades económicas e sociais que, de lá tão longe e até então, pareciam passar

totalmente indiferentes à monarquia dual. Analisemos, então, o monólogo da cidade de Lisboa com que se inicia o Prólogo.

OLISIPO

- 1 Assueta plantis fortium Regum meis
calcare fastus, sceptru ceruices premo
generosa duras exterae genus pede
uictore, dites semper exuuias ferens
- 5 annosa quas non saecula refigent manu
[...]: surgo potens
nutrita bellis arduis; palma ut uirens
dorso resurgit pondus aduersum graue.
Olisiponem quisquis ignorat uagum
- 10 percurrat orbem: hoc nomen incultus rudi
formare uocis Aethyops nouit sono:
didicere primum Regna quae Solem uident,
et quicquid alto uertice reuisit polus
Dominam uocare didicit Oceano, caput
- 15 nulli daturam sponte nisi uolet iugo
hoc nomen exteri dabant, qui olim mihi,
quam nunc uocabunt? Viderint si urbem suis
orbem tenere manibus? Dominam uocat
quicumque nomen clarius posthac sciet
- 20 urbi futurum, nuncupet Regis torum,
dominator orbis fixit ubi signum pede,
meus Philippus, splendor, & Regni iubar,
solium uocabor. Restat hoc maius? Dabit
maiora quisquam? Nemo, nec maius uolo.
- 25 Aperire corde gaudium inclusum iuuat
gratentur urbis incolae fastam diem
extremus orbis sentiat, dum artus reget
animus triumphans, hanc diem gemmae notent.

(Prólogo, vv. 1 – 28, fl. 7)

LISBOA

- 1 Habituada a calcar, a meus pés, a altivez de reis prepotentes,
esmag, poderosa, com meu pé triunfante,
os ceptros reais e a dura cerviz dos povos estrangeiros,
arrecadando sempre valiosos despojos
- 5 Que nem em muitas gerações de anos se conseguiriam alcançar.
[...]: tal como a palma verdejante
se reergue na encosta, contra as forças adversas,
também eu me ergo, poderosa, de árduas batalhas nutrida.
Mas se há, porventura, alguém que me desconhece ainda,
- 10 percorra então qualquer parte do mundo: este meu nome,
sabe-o pronunciar o rude Etíope com o bárbaro som da sua fala,
conhecem-no igualmente bem aqueles reinos que primeiro o sol avistam,
e tudo quanto, lá do alto, a estrela Polar alcança aprendeu a chamar-me
Rainha do Oceano, soberana que a jugo algum dobrará a sua cabeça, a menos que o queira.
- 15 Este título de rainha, foram os estrangeiros que, outrora, mo concederam.
Porém, como passarão a chamar-me agora, quando perceberem que esta cidade
detém em suas mãos o poder de todo o orbe? Além disso, todos quantos aprenderam a chamar-
-me rainha,
a partir de hoje, ficarão a conhecer-me por outro nome ainda mais ilustre.
Esta cidade, eleja-a Nosso Rei Filipe, Senhor do mundo, esplendor e estrela do reino,
- 20 sua futura residência real, assim que pisar estas terras com seus [ilustres] pés.
A partir desse momento, passarei também a ser chamada trono real.
Haverá, porventura, honra maior do que esta?
Haverá, porventura, alguém capaz de me proporcionar privilégio maior?
Ninguém, mas, depois disto, nada mais posso eu desejar.
- 25 É pois com sumo agrado que vos revelo a alegria que trago no coração.
Hoje o dia é de felicidade! Agradeçam-no os habitantes desta cidade,
sintam-no também as remotas partes do mundo e, enquanto o ânimo triunfante comandar o corpo,
assinalem estas jóias a solenidade deste dia...

Quanto à matéria que o dramaturgo irá actualizar em palco, também o Prólogo é bastante elucidativo. Pela boca das três personagens alegóricas que o proferem, o espectador fica desde logo a saber que a *Tragicomédia* evoca a história dos grandes Descobrimentos, matéria épica por excelência.

OLIS.

Agent iuuenes mei
60 atai triumphos Indicos, facinus nouum
orbi, Emanuel erit Philippo gratior.

CINT.

Emmanuel, erit hoc nomen unum grande opus
cultrix Deorum caeca, sed cupiet sibi
Orientis aras, conciet Barathri greges.

OLIS.

65 Esto; sed alti Numinis cultor, polo
monente Regis pectus accendet rogis,
ardescet ignis pectore, repellet suos
aliter monentes; mittet extremo iugum
qui ponat orbi; ratibus & scindet fretum;
70 quicquid repugnet Tartarus, uincet Polus,
Arare qui iubet inuium rostris mare.

TAG.

Obstabit aether, ignis, inimicum mare,
iniqua tellus, uincet, at uirtus ducis;
procumbet orbis Indicus longe minor
75 uirtute Lusitana

CINT.

Et incultum genus
Brasilia, mittet monstra quot syluis creat.

OLIS.

Nilo catenas addet, ac Turcas manum
sentire Lusitanus expertos dabit,
Asia timebit, Indus & Ganges caput

80 ultro cadentes offerent, orbis cadet
dominantis alte uictus ad Lusi pedes.

(Prólogo, vv. 59 – 81, fl. 8)

LISBOA

Alcançarão meus jovens antepassados

60 triunfos índicos, feito inédito que tornará o rei Dom Manuel figura ainda mais grata
tanto aos olhos do mundo como de Sua Majestade.

SINTRA

O nome Manuel será não só, ó cega adoradora dos Deuses,
sinónimo desse grande feito, pois será também seu desejo conquistar
os altares do Oriente, facto que enfiará as multidões dos Infernos.

LISBOA

65 Seja! Mas o habitante do Céu Altíssimo, com a advertência do firmamento,
acenderá no coração do rei um fogo ardente.
Uma chama incontrolável invadirá seu peito e fá-lo-á rejeitar
os prudentes avisos dos seus conselheiros.
Por fim, há-de Dom Manuel estender seu jugo, para o impor ao mundo.
70 À força de remos, rasgará o mar e tudo quanto o Tártaro lhe opuser no caminho, vencê-lo-á o
Céu,
pois é dele a ordem para, de proa em riste, sulcar os mares inacessíveis.

TEJO

Opor-se-lhe-ão o éter, o fogo, o mar inimigo e a terra adversa,
mas a bravura do capitão luso vencerá todos os obstáculos,
E, lá longe, o mundo Índico acabará por se render
75 à coragem lusitana.

SINTRA

Virá também o tosco Brasil
e com ele sairão quantos animais selvagens se criam em suas florestas.

LISBOA

O [povo] lusitano lançará ao Nilo as suas cadeias
e permitirá que as forças turcas conheçam [de perto] a lusa fama.
A Ásia temê-lo-á, o Indo e o Ganges, caindo por terra,

80 oferecer-lhe-ão de livre vontade a sua cabeça.

E todo o mundo, vencido, cairá do alto aos pés do povo Luso, soberano.

Como podemos constatar, nesta introdução alegórica, o dramaturgo não só adianta o assunto como explicita todo o argumento. Desvenda desde logo que a *Tragicomédia* versa sobre a gloriosa era da expansão portuguesa, ou seja, a descoberta e conquista do Oriente durante o reinado de Dom Manuel, factor que, por si só, constitui motivo de glorificação, na medida em que realça como virtudes antropológicas dos portugueses qualidades como audácia, valentia, coragem, bravura, determinação, fortaleza, bom-governo, fidelidade, justiça e religião.

Pela representação, o dramaturgo irá então actualizar na *Tragicomédia* a heróica história de Portugal a partir do ano de 1497, data da partida da armada de Vasco da Gama de Lisboa rumo à Índia. Quanto aos sucessos representados, eles abrangem o período temporal que vai desde 1498 até 1515. Celebra-se, deste modo, a descoberta da rota da Índia ou Rota do Cabo em 1499, o achamento do Brasil em 1500, os feitos de armas de Francisco de Almeida, nomeadamente a vitória na batalha de Diu, e, por fim, as conquistas atribuídas a D. Afonso de Albuquerque: Goa, em 1510, Malaca, em 1511 e, finalmente, Ormuz em 1515.

Porém, a atmosfera épica não decorre simplesmente da encenação deste real grandioso, ou seja, da representação ou sugestão das façanhas históricas protagonizadas pelos portugueses. Em torno desse real grandioso, em torno dos seus feitos heróicos e do seu virtuosismo antropológico, há toda uma construção dramática no sentido de engrandecer ainda mais a nação portuguesa.

Com efeito, na *Tragicomédia*, o dramaturgo procede de modo a entender-se a gesta lusa como uma necessidade teológica e, nessa medida, como uma missão divina, tal como fica desde logo sugerido no Prólogo (vv. 70 e 71). Assim sendo, as primeiras cenas sucedem ao nível do plano simbólico, explicando a razão teológica dos acontecimentos e conflitos que em seguida irão ocorrer no plano real.

Depois do Prólogo, o autor coloca então em cena três figuras alegóricas do domínio simbólico e religioso (a Idolatria, a Cegueira e a Perfídia) para explicar a supremacia do Mal sobre o Bem. Entretanto, face ao degradante estado moral do mundo, o dramaturgo recria em palco uma acção paralela, protagonizada pelas alegorias divinas (o Culto Divino, a Fé e a Piedade), numa atitude de sofrimento e lamentação face ao estado actual das coisas.

Porém, do alto, pela voz do Anjo da Guarda do Oriente que desce da Glória por uma sofisticada plataforma móvel, surge a sentença divina que anuncia a reposição da ordem moral e religiosa no mundo, através da acção missionária dos portugueses, o povo eleito para consumir, na terra, os desígnios divinos. É pois essa instrução, vinda do Céu, que determina para sempre a História e a sucessão de acontecimentos no espaço teatral.

Todavia, a tarefa dos portugueses não será fácil pois, no sentido de engrandecer ainda mais a nação, o dramaturgo encena, tal como também se explicita no Prólogo (vv. 64 e 72), dificuldades de toda a ordem. Assim, a par das adversidades reais, onde se inclui a representação ou sugestão das perigosas e árduas batalhas ocorridas no plano histórico, à acção dos portugueses opõem-se ainda imensas contrariedades de ordem natural, resultado, porém, de maquinações obradas numa dimensão extra-terrena e num universo religioso inspirado na mentalidade cristã.

É, por exemplo, o caso da conjuração das forças demoníacas e dos quatro elementos naturais contra os portugueses, da qual resultou a terrível tempestade narrada pelo marinheiro no Acto II (cenas 8 e 9), relato que, pelas suas características épicas, muito contribui para o ambiente de glorificação que se respira na peça.

Ora, como bem sabemos, o relato de horrendas e terríveis tempestades constitui um *topos* literário bastante comum e elemento sempre presente em narrações épicas que incluem viagens marítimas. Com efeito, tendencialmente bastante ficcionados, estes relatos de tormenta, por oporem, numa luta desigual e injusta, imbatíveis forças naturais (e por vezes também sobrenaturais) contra as limitadas forças humanas, contêm sempre fortes potencialidades épicas. Assim, para melhor servir os objectivos de enaltecimento e glorificação do povo luso, também António de Sousa, certamente inspirado nas epopeias clássicas e no próprio Camões, apresenta um relato de tormenta em tudo idêntico aos modelos clássicos. Vejamos então o delicioso discurso do marinheiro onde, pela bravura e coragem, se sente a heroicidade do povo português:

NAVTA NUNTIVS

- 1 O sors acerba nauigantium mare!
Nescuis! ego iam Tartara his oculis: ego
stellis propinquus adfui, oh; dolet caput:
stomachum reuoluit nausea; tremo cruribus.
- 5 insana certe nauigatio, feras

ego uidi auernis fluctibus mixtas. Polus
ardebat ignibus. Fretum nunquam amplius.
Quid Lusitana liquerit in ausum manus?
Inimica tellus, pontus, infernum chaos
10 pugnare ualeant acrius! Maior tamen
uirtus meorum. Regis auspicio noui
superare dabitur omne quod caelum uidet.
Expecto fauste nuncium, ut reddam prior:
nam quae suorum est cura, non somno dabit
15 oculos, ad oram uersus, an uertat ratis
Olisipponem, quae duce[m] Gammam sciat.
Comitatus exit regius, prudens tamen
exire patior subitus, ut placeam magis.
(...)

(Acto II, cena 8, vv. 1-18, fls. 43 e 44)

NAVTA

Maris insani uadis
illisa saepe, rursus ad barathrum, super
Manes uidebat, acta nunc fluctu polum
tangebatur undis roridum, abruptis fragor
35 nubibus in altum iacula torquebat mare.
Quot pontus aluit monstra quassabant rates.
Implebat Eurus uela, ne caecum tamen
tetigerat imum nauis, haerebat salo
immota, curuo retinet ut morsu grauis
40 anchora, ligarat horridum monstri genus
undique carinam nexibus. Condet prius
occiduus imo uesper Oceano diem,
referre tot portenta si uellem freti.

REX

Quid Gama sociis defuit!

NAVTA

Gamam suis

- 45 deesse! Pelagus uortice ubi dirum truci
classem uorabat penitus, ibi nusquam minus
haerere Gammam, scopulus ut falsum diu
sentire solitus aequor; intrepidus poli
feriebat astra capite cristato, lacus
- 50 tangebatur imos, capitis & uertex adhuc
superabat undas. Classis ubi dirum caput
tenuit procellis horridum, subito maris
custos profundum ratibus extremus pauor,
quot ora prandit⁹⁴! quantus extabat super
- 55 pontum tremendus helluo! carinae malum
uidere nunquam tetrius, nullus ducem
inuasit horror, uictor euasit freto.

(...)

(Acto II, cena 9, vv. 31-57, fl. 44)

MARINHEIRO MENSAGEIRO

- 1 Ó sorte madrasta a dos que navegam no mar!
Nem acreditareis! Eu próprio vi o Tártaro com estes meus olhos! Eu próprio
quase cheguei às estrelas! Oh! Ainda me dói a cabeça!
Os enjoos ainda me revoltam o estômago! Tremem-me ainda as pernas!
- 5 Custosa navegação esta! Eu próprio vi as feras confundirem-se
com as ondas do Averno! Todo o pólo
ardia em chamas! Nunca antes o mar se mostrou tão imenso!
Mas, depois disto, o que é que o braço lusitano não tentará?
Serão mais fortes na luta a terra inimiga, o ponto ou os Infernos?
- 10 Pois muito maior é a virtude dos portugueses!
Sob o auspício de um novo rei, ser-nos-á dado superar tudo quanto o céu alcança.
Oh! Felizmente sobrevivi para contar eu a notícia em primeiro.
Em constantes cuidados pelos seus [homens], [o rei] não entregará
seus olhos ao sono, sempre voltado para o mar,
- 15 até que alguma nau regresse a Lisboa
com notícias do capitão Vasco da Gama.

⁹⁴ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *prandit*, propomos ler-se antes *pandit*.

Ora, aí vem o séquito real. É melhor, da minha parte
Ir sem mais demoras ao seu encontro, para mais agradar.
(...)

MARINHEIRO

Sacudidas pela tempestade,

as naus, arremessadas vezes sem conta contra os bancos de areia do mar insano,
tão depressa eram lançadas aos céus tempestuosos, avistando lá no alto os Manes,
como logo a seguir eram novamente atiradas para as profundezas dos Infernos.

35 A cada trovão, o mar enrolava-se no alto, em direcção aos céus, e,
quantos monstros se formaram no ponto, quantos sacudiam as nossas naus.
O Euro enfunava-nos as velas; e nós, para não cairmos nas profundezas,
tentávamos a todo o custo manter-nos à tona das ondas, imóveis,
presos somente pelos dentes curvos das âncoras.

40 E, [estando nós nesta aflição], eis que um horrendo monstro
se acerca da nossa nau, amarrando-a por todos os lados.
Enfim, mais fácil seria a estrela do Ocidente esconder o dia no Oceano
do que falar-vos eu de todos os monstros que, no mar, se ergueram contra nós.

REI

Mas por que é que Gama não acudiu aos seus companheiros?

MARINHEIRO

O Gama, acudir-nos?

45 Quando o pélagos medonho, no auge da sua ferocidade,
devorava toda a frota, também já o Gama nada tinha
onde agarrar-se. O mar, que até aí sempre lhe parecera rocha firme,
mostrava-se-lhe agora mais falso do que nunca; intrépido,
o terrível monstro tão depressa erguia a sua crista até ao cume dos céus, como logo de seguida

50 se escondia nas profundezas do mar. A ponta da sua cabeça
ultrapassava as ondas. Quando o capitão da armada
conseguiu sustentar na tempestade o terrível e horrendo [monstro], então, de súbito,
eis que o guardião das profundezas do mar,
terror extremo das embarcações, abre toda a sua boca! Oh! Quão alto se erguia

55 acima do mar aquele glutão tremendo! Depois disso,
não mais nossos navios avistaram o odioso monstro. Mais medo algum
se apoderou do capitão que escapou ao mar vitorioso.
(...)

2.2. A missão divina do rei Dom Manuel e dos portugueses: o carácter providencial da acção dos portugueses no Oriente

Na *Tragicomédia*, o principal aspecto que distingue e sobrevaloriza a nação portuguesa em relação às demais nações é exactamente o carácter providencial da acção dos Portugueses no Oriente.

Enquanto nação eleita por Deus, o dramaturgo faz um tratamento da personagem colectiva que a coloca desde logo num patamar muito acima das outras. Ao mesmo tempo, esse tratamento dramático da personagem desvia a atenção dos espectadores dos interesses económicos, políticos e comerciais que na realidade determinaram a empresa oriental. Na versão da *Tragicomédia*, não é dos portugueses que parte a iniciativa da empresa no Oriente nem é por nenhum outro motivo que não o religioso que as naus portuguesas se fazem ao mar desconhecido. Essa vontade é um desígnio dos céus e os portugueses apenas se limitam, como fiéis promotores da fé cristã, colaboradores eleitos do projecto providencial, a cumprir esse desígnio. Nessa medida, na *Tragicomédia*, a acção dos portugueses no Oriente prende-se essencialmente com motivos de ordem religiosa, a sua acção é essencialmente perspectivada de um ponto de vista missionário e salvador, como se só deles dependesse a redenção do mundo.

Esta visão mítica associada à nação lusa veiculada na *Tragicomédia* constitui, no nosso entender, um outro aspecto que nos permite enquadrá-la no âmbito da literatura independentista.

A visão providencialista da história lusa, porém, surgira já no século XV com a lenda da aparição de Cristo a D. Afonso Henriques, na Batalha de Ourique (1139), pela qual se pretendia justificar as origens divinas da monarquia portuguesa. Conta a lenda que, durante a referida batalha, Cristo aparecera a D. Afonso Henriques e, garantindo-lhe a vitória sobre o mouro infiel, ordena-lhe a criação de um reino cristão.

A obra de Sousa, ao retomar a visão providencialista da história lusa, alinha-se claramente no espírito autonómico. Com efeito, um povo investido pela Providência na missão sagrada de colaborar com Deus na dilatação da sua fé e na criação de um reino cristão universal tinha desde logo a independência garantida. Portanto, a actual dominação espanhola, que inviabilizava o cumprimento da missão, não podia ser senão um acidente transitório. Faltava cumprir-se o projecto providencial, daí a certeza da restauração espiritual e política da nação. Entendemos, pois, que a *Tragicomédia* de Sousa se enquadra na literatura autonomista também porque nela se sente a crença

messiânica, a esperança utópica na vinda de um rei português, o Encoberto, que tornasse possível a realização dos desígnios divinos - a congregação, por Portugal, de todo o orbe, sob o reinado definitivo de Cristo⁹⁵.

Esta crença, nascida da visão providencialista da história lusa e fortalecida pelas profecias populares, sobretudo pelas *Trovas* de Bandarra (1500-1556), publicadas pela primeira vez em 1603 por D. João de Castro⁹⁶, alimentava nos espíritos autonomistas a ideia da restauração. As profecias messiânicas do sapateiro de Trancoso sustentavam, com base na Bíblia, o mito do reino universal associado ao trono luso, o sonho do *Quinto Império* tão acalentado posteriormente por Padre António Vieira⁹⁷.

Na *Tragicomédia*, o primeiro indício de que é nos céus que tudo se determina e que a acção dos portugueses se inscreve numa missão divina surge logo no Acto I, cena 3. Estando o Culto Divino, a Fé e a Piedade a lamentarem-se pelos estragos causados no mundo pela Idolatria, vendo-se elas numa situação cada vez mais deplorável, rejeitadas em quase todo o orbe, sobretudo nos territórios da Ásia e da África, eis que desce da Glória o Anjo da Guarda do Oriente. É ele que transporta a mensagem de sossego e a boa-nova. Dirigindo-se ao Culto Divino, o Anjo anuncia-lhe que nos Céus se determinou que em breve o rei Dom Manuel tomará as rédeas do reino e irá dilatar a Fé no Oriente, sendo pois através do ilustre rei português que o Culto Divino se haverá de tornar senhor dos vastos reinos da Ásia:

ORACVLVM ANGELI ORIENTIS

Parce metu, Caelo non haec medicina salutis

in cassum fluxit, gemitus solatia porto.

35 Qui modo sublimes Regni suscepit habenas

⁹⁵ A crença na missão divina dos portugueses, povo eleito para congregar sob o império da Fé Cristã todo o orbe, constituía efectivamente uma das mais importantes vias de argumentação a favor da Restauração da independência nacional. A este propósito ud. Francisco de Santo Agostinho de MACEDO, *Phillipica portuguesa contra la invectiva castelhana*, Lisboa, Alcalá, 2003. Esta obra, posterior a 1640, é uma tentativa de legitimação de D. João IV ao trono de Portugal, sendo uma das suas principais vias de argumentação precisamente a questão mítico-religiosa. D. João IV constituiria o instrumento divino, o executor da missão divina para a qual os portugueses tinham sido destinados, segundo a lenda da Batalha de Ourique, alimentada, depois, pelas muitas profecias populares: fundar na terra um reino universal cristão.

Outra via de argumentação seguida por Fr. Francisco Macedo contra a pretensão castelhana de recuperar a soberania sobre Portugal fundamentava-se na impiedade de Filipe II, rei tirano que se tinha apoderado de Portugal de forma imprópria: com uma atitude tirana, à força de armas, terror, subornos, etc.

⁹⁶ A primeira edição conjunta das trovas de Bandarra intitulava-se: *Paráfrase e Concordância de Algumas Profecias de Bandarra*.

⁹⁷ Sobre as *Trovas* de Bandarra e sua influência na dinamização do espírito autonomista ud. Hernâni Cidade, *op. cit.*, p. 178-198.

Emmanuel, fines, super & Garamantas, & Indos
proferet imperii, suberit quo Lysius armis,
uictor, Cana, Fides uictricia signa locabit;
et uastis Asiae Cultus dominabere Regnis.

- 40 Haec mea sunt, curae cessit plaga gemmea nostrae,
regem quaesito, facilis uos ille precantes
excipiet, curis uacuum prior ipse monebo.
Stellifer iste globus dubium quodcunque; resoluat,
accipe, & hoc praefer monumentum & pignus Olympi.

(Acto I, cena 3, vv. 33- 44, fl. 17)

O ORÁCULO DO ANJO DO ORIENTE

- Cessai os vossos medos, pois no céu este remédio da salvação
não foi derramado em vão. Trago comigo o alívio dos vossos lamentos.
- 35 Eis a boa-nova: aquele que acaba de receber nas suas mãos as rédeas mais altas do Reino,
Dom Manuel, alargará os limites do império para além
dos Garamantes e da Índia. Por isso estará próximo o Lusitano
vencedor, com seus exércitos. A Fé venerável poderá finalmente erguer os sinais da vitória
e vós, Culto Divino, tornar-vos-eis senhor dos vastos reinos da Ásia.
- 40 São estas minhas [profecias]: o céu está prestes a ceder aos nossos cuidados.
Ide agora ao encontro do rei. Ele receber-vos-á de modo propício
e eu próprio vo-lo anunciarei, livre de cuidados.
Esta esfera dourada acabará com qualquer dúvida.
Tomai e entregai-lha como presente e penhor do Olimpo.

Tal como o Anjo anuncia ao Culto Divino, nesta intervenção, ele próprio se encarregará de preparar o rei para o encontro místico de ambos, anunciando-lho antecipadamente (*prior ipse monebo*). Com estas palavras, estaria decerto o Anjo do Oriente a referir-se ao estranho sonho que o venturoso monarca relata ter tido, na cena 5 do Acto I, e para cuja interpretação solicita a sábia ajuda dos seus mais anciãos e fiéis conselheiros.

Intrigado com o sonho, o monarca entra em cena queixando-se dos constantes e pesados cuidados e inquietações em que vive todo aquele a quem são confiados os ceptros reais e, no momento em que um dos fidalgos da Corte lhe pergunta quantos

conselheiros ele pretende convocar para o ajudar a decifrar o misterioso sonho, este responde em tom sentencioso, consciente da complexidade do assunto:

REX

Non ista multis danda, sed quibus grauis,
usus senecta dederit expertum caput.

(Acto I, cena 5, vv. 12 e 13, fl. 20)

REI

Não devem tais assuntos ser partilhados com muita gente, somente com aqueles que, pela experiência e idade provectas, possuem o autêntico entendimento.

Esta difusa e estranha visão onírica e respectiva descodificação pelos conselheiros, sendo mais uma manifestação e uma prova da Providência divina, porém simples eco de outros passos aqui apresentados onde a noção de Providência é por demais evidente, não será objecto de análise neste ponto do nosso trabalho, mas somente aquando do tratamento da figura do rei Dom Manuel.

Indispensável, no entanto, é a própria cena do sobrenatural encontro do rei com o Culto Divino onde o sonho se materializa e onde são desvendados ao monarca, de forma clara, os desígnios divinos que, por o saberem poderoso, o nomeiam chefe da empresa no Oriente:

CVLTVS DIVINVS

- 1 Delapsus astris nuntium praestat globus
tacitus loquentem. Mittit (o regum parens
Emmanuel) orbem numen, hoc serua tuis
insigne monumentis; uide aeternum dari.
- 5 Decus nepotibus, erit hoc pignus, cape.

REX

Orbem manu labantis ac tremuli iubes
orbem teneri? potius ad sacros iube
pedes recumbam. (...)
(...)

CVLT.

Plura tibi seruat Deus

- 10 subdita potenti scepra donauit tuo
quecunq̄ue Ganges finibus⁹⁸, aut Indus graui
fecundat auro, quodque procurrens ad huc
occultat orbis Indicus.

REX

Potior manet

gloria, dedisse numen hoc regnum mihi.

CVLT.

- 15 Potius iuuabit scire quod caelum petat
a rege pretium.

REX

Pretia? Quae possunt dari

pretium Tonanti?

CVLT.

Non datur regnum tuis,

sed arma, meritas queis mihi poenas luant
hostes acerbi. Victa secessit Fides,

- 20 Pietas procul fugit Asiam, nullus mihi
nisi penes te restat hic locus.

(Acto I, Cena 6, vv. 1-21, fl. 21 e 22)

CULTO DIVINO

- 1 Caído misteriosamente dos céus, um globo anunciou-me uma expressiva mensagem.
Ó [ilustríssimo] rei Dom Manuel, chefe dos chefes,

⁹⁸ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *finibus*, propomos que se leia antes *finibus*.

os céus enviam-te de presente esta esfera.
Este sinal, guardai-o como recordação, pois é o penhor de uma glória eterna
5 para os vossos descendentes. Tomai-o em vossas mãos.

REI

Ordenais-me, porventura, que tome nestas minhas mãos vacilantes e trémulas
essa esfera? Ordenai antes que me estenda
aos vossos pés sagrados. (...)
(...)

CULTO DIVINO

Deus reserva-vos muitas cousas
10 e ao vosso poder submeteu os ceptros,
tudo quanto o Ganges [banha] e o Indo fertiliza
com sua enorme riqueza, e tudo quanto encerra
o orbe Índico, que se estende até ali.

REI

Mais ilustre é a minha
glória, já que foram os céus a concederem-me este reino.

CULTO DIVINO

15 Mais vos agradará saber que favor
vos pedem eles!

REI

Favor? Que favores poderão ser prestados
ao Tonante?

CULTO DIVINO

[Pois bem...] não é o reino que por vós é dado,
mas [são] as armas com as quais os cruéis inimigos sofram
os castigos que merecem. Vencida, a Fé afastou-se
20 e a Piedade fugiu para longe da Ásia. Nenhum lugar me resta,
a não ser este. Está em tuas mãos.

Imediatamente após este místico encontro, Dom Manuel, em jeito de pensamento introspectivo, comenta, reiterando de novo o carácter providencial da acção dos portugueses no Oriente:

REX

Authore caelo renuet an quisquam pati
aduersa pelagi? (...)

(Acto I, Cena 6, vv. 36-37, fl. 22)

REI

Haverá, porventura, alguém que, em nome dos céus criadores,
se recuse a enfrentar os perigos do mar adverso? (...)

Ora, é pois com este espírito de obediência e serviço a Deus que, logo de seguida, o vemos com grande determinação preparar-se para cumprir e honrar os desígnios divinos, mandando chamar imediatamente à sua presença o capitão Vasco da Gama, a fim de, sem mais demoras, partir uma armada portuguesa rumo à Índia com o objectivo de espalhar a fé cristã nesses lugares longínquos e assim repor a ordem religiosa.

Porém, para fazer perigar tal missão, a Idolatria, juntamente com as suas duas filhas, a Perfídia e a Cegueira, a preciosa cooperação dos quatro elementos naturais e as multidões do Orco, fazem recair sobre as naus portuguesas uma terrível e horrenda tempestade, conforme se depreende do acto II. Porém, a coragem e bravura lusitana, coadjuvada pelos céus, tudo vence e, no acto III, são finalmente alcançadas pelas naus lusas as corrompidas terras do Oriente.

Porém, a inesperada e trágica morte de Francisco de Almeida, encomendada pelo feiticeiro turco aos Infernos, no final do acto IV, durante a viagem de regresso a Portugal, obriga a uma reavaliação do projecto divino, o que mais uma vez põe em evidência o carácter providencial da acção dos portugueses.

Com efeito, quando tudo parecia perdido, nova solução gizam os céus, conforme se anuncia no oráculo do Apóstolo S. Tomé, onde se vaticina a continuação do projecto providencial, na figura de Afonso de Albuquerque.

ORACVLVM DIVI THOMAE APOSTOLI

- 1 Pone modum lacrymis, nec tempora fausta doloris
 obducant nubes, Asiae dum regna micanti
 Lysiadum splendore, nouum sortita decorem
 Aurorae primos obscurant luminis ortus.

- 5 Quae mihi consilio superum sunt dedita curae
 regna Asiae tradam sceptro dominanda potenti
 Emmanuelis, amat sibi felix India nomen
 Lysiacum, uisura breui maioribus ausis
 Alphonsum dantem Mahometi in Tartara Regnum,
- 10 Quo pietas, & casta fides in pristina surgant.

(Final do Acto IV, entre o coro fúnebre e o coro festivo, fl.85)

ORÁCULO DO APÓSTOLO SÃO TOMÉ

- 1 Extingui vossas lágrimas, não obscureçam vossos rostos de dor
 os tempos felizes que se aproximam, pois para a temerosa Ásia
 não já escolhido os reinos celestes nova glória lusitana, igualmente esplendorosa.
 O tempo fará esquecer as glórias anteriores.
- 5 Foi esta a missão que me atribuíram os deuses em consílio:
 que eu entregue os reinos da Ásia para serem dominados pelo poderoso ceptro
 de Dom Manuel, nome luso que a fecunda Índia tanto venera.
 Em breve, esta [a Ásia] há-de ver Afonso de Albuquerque,
 homem de ânimo ainda mais corajoso, lançar no Tártaro o reino de Maomé,
- 10 para que naquele lugar se ergam a Piedade e a verdadeira Fé, como antigamente.

Noutro ponto do nosso trabalho, fizemos já referência ao sonho protagonizado por Dom Manuel, estranha visão que lhe anuncia o encontro com o Divino e as intenções celestes de delegar nele a missão de levar a fé cristã às remotas partes do Oriente.

Sonhos e premonições, muito provavelmente por serem estratégias dramatúrgicas que, pelo seu efeito de antecipação, criam a noção de Determinismo e Fatalidade, são de facto artifícios dramáticos recorrentes na *Tragicomédia* de Sousa. Julgamos, por isso, que a introdução deste tipo de estratégias dramatúrgicas obedece a razões de carácter ideológico, concorrendo todos estes fenómenos para criar essa noção de Providência Divina associada à história de Portugal.

Nesse sentido, propomos a análise das visões da Ásia e do Indo no Acto V, cena 3, onde é veiculada a imagem de Portugal como uma nação missionária e libertadora.

ASIA

- 1 Asia potentes inter Oceani plagas,
quam fulguranti Phaebus illustrat face,
cum primus unda uerticem attollit, iubar
nostris uidebam finibus maius dari
- 5 Phaebo micante, uesper occiduus nouo
superabat ortum lumine, grauatam quies
premebat alta, lucis at fulgor procul
somnos fugauit; surgo, quis tantum mihi
(exclamo) solem retulit? ignotum iubar
- 10 illustrat oculos. Forma pugnacis uiri
peregrina radios inter affulsit mihi.
Ignotus ille, tamen & ignotus placet.

INDVS

- Me simul Ibera turbidus gaza fluens
inuisit amnis; grauida cum somno quies
- 15 aqueum tenebat traditum somno caput.
Nisi nomen animo penitus excessit, Tagum,
umbram uel huius nominis dabat sonus.

GANG.

- Huic nempe Protheus Gangis imperium Tago
dedisse memini. Fare sed nomen ducis.
- 20 Qui gestus oris? Pace, uel bello potens?

ASIA

- Vtrumque praestat ore: Mauortem, truces
ubi fingit oculos torua demittens graui
stomacho supercilia. Placidus, ubi cadunt
ferocis irae, penitus & Martem exuens,
- 25 uni uidetur commodae natus togae.

Viuum figurat tabula⁹⁹. Promissam niuis
pectora uidetis aemulam barbam, tenus?

INDVS

Viuax senectus bellicum spirat.

GANG.

Minis

reddit ferocem uultus.

ASIA

Abscondit genas

30 comata uestis ore rubicundo cadens
in colla circum.

GANG.

Patria quae tantum dedit?

ASIA

Externa facies indicat procul meis
abesse regnis semen ignotum uiri.
Sed qua requiram? quis quaesitum dabit?

INDVS

35 Armatus ecce miles huc uertit gradum.

GANG.

Habitus remotum gentis ostentat genus.
Animus secunda corde praesagit mihi.

(Acto V, cena 3, vv. 1-37, fl. 91)

⁹⁹ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *tabula*, propomos ler-se antes *fabula*.

ÁSIA

- 1 Eis aqui a Ásia, situada junto às poderosas regiões do Oceano
Aquele que Febo ilumina com sua luz fulgurante.
Hoje, porém, assim que o primeiro raio se ergueu das ondas, logo percebi
que uma estrela maior nos era concedida
- 5 por Febo, o brilhante. Seguiu-se a estrela da tarde,
ainda mais luminosa do que a estrela da manhã! Uma forte inércia
começava a pesar sobre mim, mas toda aquela claridade
afugentava qualquer sono! Então ergui-me e exclamei:
- Afinal quem mandou toda esta luz?! Nesse preciso momento, uma desconhecida estrela
- 10 incide sua luz sobre meus olhos e, eis que, por entre os raios, vislumbro
uma imagem peregrina de um homem belicoso.
Era desconhecido, mas, mesmo desconhecido, agradável!

RIO INDO

- Também a mim, ao fluente e tumultuoso rio Indo, o tesouro da Ibéria
apareceu, quando um torpor carregado de sono
- 15 igualmente detinha minha cabeça entregue ao sono.
A não ser que este nome tenha surgido do interior do meu espírito,
Pareceu-me que se chamava Tejo, ou qualquer coisa assim.

RIO GANGES

- Lembro-me perfeitamente de Proteu¹⁰⁰ ter dado o império do Ganges
a esse tal Tejo. Mas diz lá o nome do capitão.
- 20 Que disse ele? Poderoso pela paz ou pela guerra?

ÁSIA

- Numa e noutra coisa se eleva a sua fama: [Na Guerra], quando apresenta a Marte
seus olhos ameaçadores, lançando-lhe um olhar severo,
cheio de cólera. [Na Paz], porque se faz brando logo que caem por terra
as iras de quem é feroz, e renunciando completamente a Marte,
- 25 mais parece nascido apenas para a benevolência da toga.
A visão dá-lhe forma viva. Vistes a barba,
branca como a neve, crescida até ao peito?

RIO INDO

Da [sua] vivaz velhice transpira ainda força bélica!

¹⁰⁰ Proteu: deus do mar a quem fora confiada a tarefa de apascentar as focas e os outros animais marinhos pertencentes a Posídon. Passava a maior parte do tempo na ilha de Faro, perto da embocadura do Nilo. Possuía o dom da metamorfose e o da profecia.

RIO GANGES

Perante as ameaças

parece feroz o tal vulto do capitão!

ÁSIA

Escondia-lhe as faces no rosto rosado,

30 uma [farta] barba e em volta do pescoço
caia-lhe uma capa.

RIO GANGES

Mostrou o suficiente para se perceber qual a sua pátria?

ÁSIA

O aspecto exterior indica que este homem desconhecido
não é de cá dos meus reinos.

Mas, onde hei-de eu procurá-lo? Quem dele me saberá dizer alguma coisa?

RIO INDO

35 Eis um soldado a dirigir-se para aqui...

RIO GANGES

Pelo aspecto parece estrangeiro.

Pressinto no coração algo de bom.

Após este sinal dos céus, momento onde se sente mais uma vez a presença do maravilhoso, entra em palco Afonso de Albuquerque e respectivo comitiva acabados de chegar ao Oriente. Segue-se o inevitável reconhecimento. Na sua presença, as regiões orientais, reconhecem-no imediatamente como o tal capitão estrangeiro da aparição. E, como dele dependesse a sua salvação, estas imploram-lhe, numa típica atitude de suplicantes, a libertação do jugo maometano.

ALBVQVERTIVS

1 Tandem procellis horridum cessit mare
Asiam petenti Lysiae, tenet solum
stabile tumentis incola Thethidos diu,
uis Lusitana

ASIA

Tabula quem pictum gerit
5 cerno loquentem.

INDVS

Paululum expecta.

ALBUQ.

Neget

quis Lusitani regis auspicio maris
ostia patentis? alia quo nunquam manus
uexila posuit? Asia te caelum petit
meliora portans sydera.

ASIA

Quid ultra? Vocat.

GANG.

10 Praesto uocati pergimus.

ASIA

Felix meis
adesto regnis columen, & faustum iubar.
Asiam requiris, Asia sed potius tuis
par est recumbam pedibus.

INDVS

Oblatus feret

Indus iubenti colla, si mittas iugum.

GANG.

15 Pallentis auro Gangis haud alias caput
uisum tuere deditum.

ALBUQ.

Ludit sopor
uigilem? uel oculus corda quod fingunt, uidet?
Asiam cadentem inermis ad plantas ducis!

ASIA

Cui pugnat aether cuncta uel inermi cadunt.

ALBUQ.

20 Non arma restant? Sanguine nisi emat, nihil
Alphonsus aestimat imperia: Martem iube
laccessat armis, segetem ubi laudis metat.

ASIA

Poscit ualentis hanc Asia dextram Ducis.

ALBUQ.

Poscat necesse est, nostra si fieri cupit,
25 nam pace regnum quarere Alphonsum pudet.

ASIA

Reposcit arma perfidis iniquum iugum.
Quod regna toties nostra non ultro premit.

INDVS

Aliud Masoma imposuit.

GANG.

Hoc peius grauatur.

ALBUQ.

Sed non grauabit arma cum probet manu
30 quae Lusitanus torquet.

ÁSIA

Hoc pignus satis.

Orbis leuamen unicum Alphonsus mane.

ALBUQ.

Explebo tanti nominis pondus cito.

(Acto V, cena 4, vv. 1-32, fls. 91 e 92)

AFONSO DE ALBUQUERQUE

- 1 Finalmente, o medonho mar cessou as procelas
e concedeu ao Lusitano alcançar a Ásia.
Finalmente, a força lusitana, que já há muito habitava
as moradas da intumescida Tétis¹⁰¹, alcança terra firme.

ÁSIA

Parece-me reconhecer quem aí vem falando!...

- 5 Recorda-me o tal capitão da aparição!...

RIO INDO

Tem calma... não te precipites...

ALBUQUERQUE

Haverá, porventura, alguém que se negue,

sob o auspício do rei lusitano,
lançar-se ao vasto mar, rumo a estes lugares onde nunca nenhuma outra mão
fixou seus estandartes? Ó Ásia, é a ti que o Céu procura!
Ele te traz uma estrela melhor!

ÁSIA

O que esperar mais? É por mim que ele chama!

RIO GANGES

- 10 Sigamos então ao seu encontro.

¹⁰¹ Tétis personifica a «fecundidade» feminina do mar. É uma das Titânides, filha de Úrano e de Geia. Desposou Oceano, um dos seus irmãos, de quem teve um grande número de filhos, que são todos os rios do mundo. A morada de Tétis é geralmente situada no Extremo Ocidente, para lá do país das Hespérides.

ÁSIA

Ditoso capitão, estes meus reinos
Defendi-os, tal como pressagiava a estrela favorável.
Sois vós que procurais a Ásia, porém é mais justo que seja a Ásia
a estender-se a vossos pés.

RIO INDO

O Indo oferece-vos já
sua cerviz, se vindes para impor o vosso jugo.

RIO GANGES

15 E quando, noutro momento, virdes o Ganges, amarelecido pelo ouro,
oferecer sua cabeça, também não hesiteis!

ALBUQUERQUE

Será o cansaço a iludir
aquele que vigia, ou vêm meus olhos aquilo que o coração inventa?
A Ásia a ajoelhar-se aos pés de um capitão desarmado!

ÁSIA

Ou contra ele se opõe o próprio Éter, ou tudo, sem excepção, se entrega ao [capitão] desarmado.

ALBUQUERQUE

20 Já não restam armas? Se não for à custa de sangue,
de nada vale esse poder para Afonso. Ordenai-lhe
que instigue Marte pelas armas e, no mesmo instante, ele colhe uma sementeira de glórias.

ÁSIA

Pois então a Ásia suplica a protecção do valente capitão!

ALBUQUERQUE

É, pois, necessário que suplique, se deseja tornar-se nossa.
25 Mas, qualquer reino em paz tem algum pudor em procurar Afonso!

ÁSIA

O jugo iníquo que tantas vezes oprime estes reinos contra a nossa vontade
obriga-nos a declarar guerra às coisas pérfidas.

RIO INDO

Maomé impôs-nos à força outra fé.

RIO GANGES

E isso nos pesa fortemente.

ALBUQUERQUE

Mas não vos pesará mais, quando o Lusitano, por sua mão,
30 fizer rolar por terra as armas que lhe aprouver.

ÁSIA

Esta garantia nos basta.

Afonso, única consolação que resta ao mundo, cumpri vossa palavra.

ALBUQUERQUE

Cumprirei sem demora o dever de tão grande nome.

Ora, como podemos verificar através deste exemplo e de tudo quanto ficou dito neste ponto, na Tragicomédia de Sousa, a história não sucede, cumpre-se. Tal noção, a da existência de uma Providência maior por detrás da história lusa, giza-se com grande clareza logo a partir das primeiras cenas da Tragicomédia, onde se manifesta o próprio divino. Porém, vai ressurgindo sempre que sucedem fenómenos do sobrenatural, tais como sonhos, oráculos e aparições.

2.3. A figura do rei Dom Manuel, modelo de bom governante e símbolo da grandeza lusitana

Um outro aspecto denunciador da antipatia pela coroa dualista poder-se-á vislumbrar no tratamento dramático da figura do rei português ao longo da *Tragicomédia*, tratamento inspirado na realidade histórica e aparentemente inofensivo mas que, posto a paralelo com a realidade presente, permitia pôr a contraste dois modelos de governantes antagónicos (de um lado Dom Manuel I e, do outro, Filipe III de Espanha) e dois modelos de governação bem diferentes com consequências para o reino também elas bem diversas.

Com efeito, enquanto o venturoso rei português, dotado das mais ilustres qualidades, incarna na *Tragicomédia* o modelo do bom governante, aquele que conduz o reino no caminho da glória e da prosperidade, o monarca espanhol, graças a uma personalidade fraca e inerte traduzida em ruinosas políticas de governação, sobretudo no plano externo, acaba por ser indirectamente apontado como o principal responsável pela decadência e ruína do reino, corporalizando assim, nos antípodas do bisavô, o exemplo do mau governante aos olhos dos mais atentos e perspicazes espectadores.

Analisando a obra nessa perspectiva, verificamos que Dom Manuel aparece várias vezes caracterizado na *Tragicomédia* como um rei poderoso, motivo aliás pelo qual os céus o nomeiam chefe da empresa do Oriente.

No Acto I, após o ditoso oráculo do Anjo do Oriente que anuncia ao Culto Divino o fim do domínio da Idolatria no mundo, este, incumbido de entregar a mensagem e a esfera ao monarca português, refere-se-lhe nestes termos:

CVLT.

Regem petamus, quem polus ducem creat,
nouit potentem. (...)

(Acto I, cena 3, vv. 50 e 51, fl. 17)

CULTO (DIVINO)

Procuremos então o rei, o chefe que a estrela polar nomeia
e sabe poderoso. (...)

E mais abaixo, quando se proporciona finalmente o encontro de ambos na cena 6 do mesmo acto, aquela mesma manifestação do divino dirige-se-lhe apostroficamente, atribuindo-lhe o epíteto de chefe dos chefes (o *regum parens/ Emmanuel*, v. 2 e 3, fl. 21).

Noutro ponto, são as próprias palavras de Dom Manuel que ajudam a delinear o seu perfil de governante zeloso, preocupado com os assuntos do reino. É que, quando este entra pela primeira vez em palco, acompanhado de seu séquito, vem precisamente a comentar o ofício de rei, caracterizando-o como uma tarefa árdua e difícil que exige a ele e a qualquer um que tenha a pretensão de vir a possuir os ceptros reais constante vigilância:

REX EMMANVEL

- 1 Humana qui metitur, examen graui
si lance pendat, Regis haud ullum dabit
aequale sceptro pondus: Atlantis grauat
non orbis humeros, onerat ut sceptrum manus
- 5 gestantis ut par est. Veneno est illitum
diadema, somnos capitis ut fuget leues.
Quies, ut hostem, Principis fugit toros.
Regnare qui uoluerit, hoc primum sciat,
Vigilem futurum, regna dum somnus tenet.

(Acto I, cena 5, vv. 1-9, fl. 20)

REI DOM MANUEL

- 1 Se aquele que mede as coisas humanas
colocasse num dos pratos da balança a maior de todas as medidas, não obteria decerto
peso comparável ao do ceptro dos reis! Os ombros de Atlante,
não os carrega tanto o mundo, como carrega o ceptro as mãos de quem o possui!
- 5 Porém, é justo que assim seja! De venenos estão impregnados
os diademas, para afugentarem da cabeça os sonos tranquilos.
O Sono, como se de um inimigo se tratasse, evita os leitos do Príncipe.
Todo aquele que um dia tenha tido o sonho de reinar, isto primeiro o saiba ele:
esteja sempre vigilante, mesmo enquanto todo o reino dorme.

É pois esta obrigação de se manter constantemente atento que faz com que o rei, mesmo perante as advertências dos seus conselheiros, se recuse a entregar o corpo ao descanso, chegando mesmo a afirmar, através de uma belíssima imagem bélica, que desde o momento em que lhe foram confiados os ceptros reais, não mais tivera ele um só momento de sossego:

SEC.

Moueat ut artus exigit somnos caput.

REX

Aliud monete, pectori bellum quies
indixit ex quo scepra dominanti dedit

(Acto I, cena 5, vv. 38-40, fls. 20 e 21)

SEGUNDO [CONSELHEIRO]

Para se aguentar o corpo, é preciso dar descanso à mente.

REI

Aconselhai-me vós outra coisa, pois a meu peito declarou guerra
o descanso, a partir do momento em que me foram confiados os ceptros.

Noutro momento, também pela boca do monarca português saem palavras que de certa forma podem transportar uma velada crítica à inerte governação do monarca espanhol ali presente:

REX

(...) Reputo dum clarum genus
sequi parentum, Regna qua possim meis
maiora posteris dare (...)

(Acto I, cena 5, vv. 21-23, fl. 20)

REI

(...) E, enquanto pensava como poderia eu
igualar a ilustre raça de meus antepassados
e conquistar um reino ainda maior para os meus vindouros,

É que, enquanto, na *Tragicomédia*, o monarca português se revela e afirma empenhado em continuar a conduzir o reino no caminho da glória e da prosperidade, como é obrigação do bom governante, atitude inversa demonstrava no presente Filipe II de Portugal ao deixar que o reino se fosse desmoronando, sucumbindo às ambições dos Holandeses e dos Ingleses no domínio asiático.

Determinação e obediência ao divino são também características que ressaltam da personalidade do venturoso rei Dom Manuel, na *Tragicomédia*. É assim que ele é apresentado aos olhos do espectador quando, estando este com os seus conselheiros a tentar descodificar o significado divino do misterioso sonho que tinha tido, se afirma determinado a seguir com o mesmo ânimo dos seus antepassados para onde lhe indica a luz divina na visão onírica: a Índia, segundo a interpretação dos seus sábios conselheiros. Retomemos então o texto exactamente a partir do passo anterior que repetimos para não quebrar o sentido dos versos seguintes:

REX.

(...)
Reputo dum clarum genus
sequi parentum, Regna qua possim meis
maiora posteris dare, reluxit iubar
mortalis aliter ferre quam ualeat modus.

25 Vidi: ecce stellis rutilus ardebat globus
radiantis instar Solis, & blande sonus
mulcebat aures, surge quo Caelum uocat.

(...)

REX

Talia uolentem monent.

QVAR.

Quid si uocabit India?

REX

Vocantem sequar
animis meorum.

QVART.

Vertit hinc orbem polus

45 circum rotatus astra, qua tollit nouum
lumen sequaris imperat.

REX

Vocat hinc? Sequar

Numen uocantis: una iam pridem sedet
animo uoluntas, patruī sanctos mihi
Manes sequendi, effraene qui docui¹⁰² mare,
50 Potuisse fraenis additum pati iugum
Lusi iubentis.

(Acto I, cena 5, vv. 21-27, 42-51, fl. 20 e 21)

REI

(...) E, enquanto pensava como poderia eu
igualar a ilustre raça de meus antepassados
e conquistar um reino ainda maior para os meus vindouros, reluziu uma estrela
de um modo bastante diferente do que qualquer mortal possa imaginar.
25 Então, eis que vi, por entre as estrelas, uma esfera resplandecente
brilhar tão intensamente como o sol e uma voz suave
murmurar-[me] os ouvidos: Vinde para aqui, o Céu [vos] chama.
(...)

REI

Profetizam-me tais sinais algo de propício?

QUARTO (CONSELHEIRO)

E se for a Índia a chamar [por vós]?

REI

Seguirei quem por mim chama,
Com o mesmo ânimo dos meus antepassados.

QUARTO (CONSELHEIRO)

A esfera que gira em torno dos astros

¹⁰² Julgamos que neste passo o texto está corrompido. Onde se lê *docui*, sugerimos que se leia *docuit*.

45 desvia o orbe deste lugar. Para onde se ergue a nova luz
Ela ordena que sigais.

REI

Chama-me daqui para a Índia? Seguirei
a vontade divina de quem me chama pois desde há muito se instalou
no meu peito esta vontade de seguir os Manes
sagrados de meu tio¹⁰³, que já antes demonstrou
50 ser possível pôr freios aos mares desenfreados e submetê-los ao jugo
do chefe luso, soberano.

Ora, é precisamente esta mesma firmeza de espírito e esta mesma determinação
que fazem com que o monarca português em nada recue nos seus intentos, mesmo
quando os seus próprios conselheiros, aconselhando-lhe prudência o tentam, com os
mais variados argumentos, dissuadir da tão perigosa empresa oriental:

QVIN.

Onera qui subit, prius
exploret humeros.

REX

Onera portabit Deus,
authore Caelo quando mortalis subit.

QVIN.

Subeunda non sunt cuncta mortali. Rex. Iuuat
55 minus potentes.

TERT.

Cura uigilantis poli
uidenda linquit multa, quae tamen uidet.

¹⁰³ Dom Manuel I estava a referir-se ao seu tio-avô, o Infante D. Henrique, duque de Viseu, também conhecido por Infante de Sagres ou Navegador (1394-1460). D. Henrique era o quinto de nove filhos de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, fazendo por isso parte da “Ínclita Geração”. Era irmão de D. Duarte, por consequência, tio directo de D. Fernando de Portugal, pai de Dom Manuel I e, por essa via, tio-avô deste último. Durante o reinado de seu pai, D. João I, D. Henrique participou activamente na conquista de Ceuta (1415), marco histórico que assinala o início da Expansão Portuguesa, e é considerado o principal mentor e impulsor da expansão ultramarina.

QVART.

Sunt consulenda, melius ut cadant, uelis
quae caepta numen sospitet; Caelum iuuat
uim temperatam lance matura prius.

PRIM.

60 Aliena qui uult quaerere relinquat sua.

REX

Sua qui relinquit, dicitis, mentis parum
constare sensu, quod iubet numen, dedit
Orientis orbem, capio si iussus, meum.
Quim¹⁰⁴ & Ioannes scepra qui dedit mihi,
65 reliquit haeredem sibi, haeredem suo
pariter labori; extremus hic Regis labor
regnantis, alti posset ut fines maris
lustrare, naues ducibus instruxit, uotos
tantum ferentes, uela spectabant dari.

SECVND.

70 Hortatur animus multa, sed locus monet
paucis agendum. Dubia qui certis emunt,
uideant. Laboris patria sat fructum sui
certum rependit, arua quod semen damus
reddunt benigno larga prouentu, legit
75 meritum colonus praemium hibernae niuis.
Praecepta docuit usus haec longus senem.
Quaeramus aliam, uiduet ut nostram suis
patriam colonis, mater hoc ueterum rogat
altrix parentum, scilicet charis damus
80 natis nouercam, maria quam dabunt adhuc?

¹⁰⁴ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *Quim*, propomos ler-se antes *Quin*.

REX

Fecunda mater poterit extremo dare
orbi colonos patria. Non molli creat
aquila columbas, feruet ut nido, uolat
generosa proles, uolitat & Lusum genus
85 ad instar aquilae.

TERTIVS

Volat inexpertum tamen,
(...)
(Acto I, cena 5, vv. 51-85, fl. 21)

QUINTO (CONSELHEIRO)

Quem pretender carregar um [grande] peso
verifique primeiro a [robustez] dos [seus] ombros.

REI

Deus não deixa de prestar auxílio
ao homem mortal, quando este age em nome do céu criador.

QUINTO (CONSELHEIRO)

Nem tudo um mortal deverá empreender, ó Rei, e menos auxílio
55 presta Deus àqueles que são poderosos.

TERCEIRO (CONSELHEIRO)

Os seus cuidados pelo céu sempre vigilante
Impedem-no de ver muito do que devia ver, embora ele bem o veja.

QUARTO (CONSELHEIRO)

Estas conquistas marítimas protegem-nas o divino,
mas, para que obtenham melhor êxito, devem também ser bem ponderadas,
pois, só à força primeiro temperada pela balança da prudência, prestam os Céus seu auxílio.

PRIMEIRO (CONSELHEIRO)

60 Quem deseja alcançar as coisas alheias, é as suas que abandona.

REI

Aquele que abandona as suas [coisas], dizeis vós, e demonstra ser insensato
abandona o que a vontade divina lhe ordena.
Se eu próprio recebi esta ordem, é minha [esta missão]. Conquistarei o orbe do Oriente.
D. João [II], que me confiou os ceptros reais,
65 deixou também um herdeiro para si e um herdeiro
para a sua missão; eis a missão derradeira do Rei
que então reinava: poder percorrer os confins
do alto mar. [Por isso] equipou uma armada
cujas naus tinham um só desejo: ver as velas fazerem-se ao mar.

SEGUNDO (CONSELHEIRO)

70 O ânimo é corajoso, mas o tamanho da empresa adverte-nos que
poucos serão os capazes de a empreender. Todos aqueles que tomam como certas as coisas
duvidosas,
tomem isto em consideração: a terra dá sempre benigna recompensa
do seu trabalho. Primeiro deita-se a semente à terra
e só [depois] os vastos campos a devolvem em benigna produção. Aí então, colhe
75 o agricultor a merecida recompensa da invernosidade.
Todos estes preceitos, ensinou-os a longa experiência ao ancião.
[Acaso] é isto que nos pede a mãe dos nossos ancestrais antepassados:
Que procuremos outra [pátria], e que se prive a nossa
dos seus [próprios] habitantes? Não se vê logo que isso
80 é dar aos [seus] filhos queridos uma madrasta? E a nós, quanto nos darão os mares?

REX

A fecunda mãe pátria poderá conceder ao orbe longínquo
[alguns] dos seus filhos. Da águia não nascem pombas
e, assim como ela se inquieta quando a sua abundante prole
se prepara para deixar seu ninho aconchegante,
85 o mesmo acontece com a raça lusa, quando seus filhos
começam também a dar às asas.

TERCEIRO (CONSELHEIRO)

Porém, quando se é inexperiente no voo...

(...)

Como vemos, nem as mais prudentes advertências dos anciãos conselheiros fazem desistir Dom Manuel da empresa oriental. Não se trata de abandonar o que é seu apenas por capricho, como lhe pretende fazer sentir o seu Conselho. Trata-se de respeitar e

servir as vontades divinas que depositaram nele a derradeira esperança da salvação. Ele sente que não pode nem quer defraudar as expectativas que recaem sobre si e como tal não há outro caminho a seguir.

Além disso, ele é também herdeiro do sonho nacional do Oriente. O projecto é dos seus antecessores, mas agora é a ele que cabe não deixar morrer o sonho. E nem sequer se trata de imprudência. Muito pelo contrário. Perspicaz, Dom Manuel, através do belíssimo símile da águia, mostra mais uma vez as suas valiosas qualidades régias. Quando todos os outros não conseguem ver senão perigos, a sua perspicácia fá-lo perceber que a empresa oriental engrandecerá a nação e que, ao empreendê-la, os portugueses estão simultaneamente a trilhar um auspicioso “voo” em direcção à glória.

Ora, são todas estas qualidades pessoais do rei que tornam compreensível a satisfação da Fé por terem recaído no monarca português as escolhas divinas para capitão-mor da luta contra a Idolatria no Oriente. Logo após uma das falas de Dom Manuel, onde este afirma, determinado, só a morte o poder travar na luta pela reposição da fé divina (Acto I, cena 6, vv. 21-24, fl. 24), aquela, sentindo a profunda confiança que o chefe inspira, exclama, apontando para o passado: “*Meruit hunc fides ducem*” (Acto I, cena 6, v. 24, fl. 24). O verso é extremamente breve, mas, todavia, bastante significativo. Com esta expressão, a Fé atesta as qualidades do monarca português, assumindo como acertadas as escolhas divinas.

Podemos ainda inferir acerca da personalidade forte do rei português a partir do episódio histórico de Frei Mauro Hispano.

Na cena II do Acto IV, o sultão turco, enfurecido com a concorrência dos portugueses no domínio comercial e numa tentativa de tudo fazer para os expulsar da Índia, manda chamar à sua presença Frei Mauro Hispano, um ermitão do Mosteiro de Santa Catarina, no Monte Sinai. Dirigindo-lhe fortes ameaças que atentavam contra os monumentos e os peregrinos cristãos naquelas terras, ordena-lhe depois que se desloque a Roma, numa embaixada ao papa, com o objectivo de o intimidar e de o fazer intervir no processo de retirada dos portugueses do Oriente. Conforme nos atestam documentos históricos, já que desse encontro não se faz representação na *Tragicomédia*, o papa, temendo as ameaças do sultão, manda o dito frade à presença do rei Dom Manuel, a fim de, perante as promessas intimidatórias do inimigo, o levar a desistir da empresa oriental. Porém, tal como a história atesta e a *Tragicomédia* de António de Sousa ecoa, o venturoso rei, longe de se deixar intimidar, mostra-se mais uma vez um chefe

determinado e destemido, perseverante nos seus objectivos e na luta pelos interesses da pátria¹⁰⁵. Analisemos, por fim, esse episódio:

MAVRVS EREMITA

Tremor potentis Indiae, superis amor
caeli colonis, orbe regnantum decus
Emmanuel, omnem pedibus exactam iuuat
Europam, & igne feruidam solis plagam,
5 qua regnat Afer, ora cum cerno tuae
minora famae. Prospere regnum tibi
Numen secundet, pariter ut regnet Fides.

REX

Quae causa regnis dissitum aduexit? genus
effare gentis, nomen, ac sedem tuae.

MAV.

10 Quae Lusitanos detulit in Asiam, dedit
in Portugalle nuntium regi senem,
genuit Iberus, Arabis at montis iugum
alit senectam, condita sepulchro locum
Catharina seruat, nomine decorum, tenet
15 haec regna campson Solyma qui imperio grauat
breui cremanda facibus, ut pereant solo
monumenta caeli.

REX

Nostra si quidquam manus
armis ualebit, opibus aut regni potens,
procul timorem pelle.

¹⁰⁵ Sobre os fundamentos históricos do episódio de Frei Mauro Hispano ud. supra, nota 36.

MAV.

Non armis opus,

- 20 sed pace. Puppes bella quae gerunt tuae,
in nos redundant. Barbarus feruet minis
incensus, ex quo Lysiae findunt rates
Orientis undam. Iurat exitium sacrae
urbis sepulchro, iurat & miseris necem,
25 qui regna sceptro colimus obiecti suo,
ni Lusitana classis imponat modum
Mahomet sequendi ratibus in festis.

REX

Cupit

- auarus animo plura, quam quae nunc mihi
deduntur ultro? claudit ubi pelagus hiems
30 ratibus uolenti nuntia, patescunt uiae
tellure regum nuntiis; Campson timet
umbram meorum: dabimus expertus probet
ut Lusitanum bella dum tractat.

MAV.

Vide

quot bella Christo potius hoc bellum paret.

REX

- 35 Ne crede Regi Barbaro, freuat¹⁰⁶ minas
fallacis aurum, Solyma quod pendunt, palam
sciet timere, nostra cum cernat prope
instare tela, quae modo cernit procul
iactum minari. Melius haec uisus tamen
40 docebit, oram ratibus ubi lustres¹⁰⁷ grauem,
grauiora Mauris nuntia daturam cito.

¹⁰⁶ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *freuat*, propomos ler-se antes *frenat*.

MAV.

Adhuc tremisco Barbari ingenium ferox
in omne facinus.

REX

(...)

- 45 Hanc trade Caelo curam, & interea quies
Senem leuabit, ardua fessum uia.

(Acto IV, cena 7, vv. 1 – 43, 45 e 46, fls. 71 e 72)

FREI MAURO, ERMITÃO

- Tremor da Índia poderosa, amor dos habitantes das alturas
celestes, glória de quantos reinam no mundo,
ó Rei Dom Manuel, muito me apraz ter percorrido a pé
toda a Europa, e as regiões tórridas onde reina o Afro,
5 sob o calor ardente do sol, agora que estou diante
de um rosto mais jovem do que era fama vossa. Oxalá os deuses
vos propiciem um reino feliz, para que a Fé continue também a reinar.

REI

Que causa vos fez atravessar tantos reinos? Dizei.
De que origem sois? De que povo? Como vos chamais? Qual a vossa morada?

FREI MAURO

- 10 A mesma causa que conduziu os Lusitanos à Ásia é também a que faz aparecer
agora ao rei um velho mensageiro, em Portugal.
O Ebro me gerou, mas é o cimo dos montes Árabes
que sustenta a minha velhice e guarda o lugar do sepulcro
de Santa Catarina, por causa das suas [muitas] virtudes.
15 Governa estes reinos de Jerusalém [o Sultão] Campson¹⁰⁸, que [vos] ameaça
de, por meio do fogo, tudo reduzir a cinzas, e assim deitar por terra
os monumentos [erguidos em nome] do céu.

¹⁰⁷ Julgamos que neste passo o texto se encontra corrompido. Onde se lê *lustres*, propomos ler-se antes *lustret*.

¹⁰⁸ Campson-Gauri: sultão do Egipto, primeiro escravo, que recebeu aquele título pelos Mamelucos em 1504. Governou com prudência e, durante algum tempo, constituiu uma importante ameaça contra o poder de grandes monarcas como Ismael, rei da Pérsia, e Selim, imperador dos Turcos. Morreu em 1516 de uma queda de cavalo, durante uma batalha perto de Alepo, na Síria, contra Selim.

REI

Se a nossa mão puder alguma coisa pelas armas
ou for poderosa com os recursos do reino,
não tenhais, pois, vós, medo algum.

FREI MAURO

Não é a guerra que é necessária,
20 mas sim a paz, pois é contra nós que recaem as naus
com as quais empreendeis a guerra. O Bárbaro enfurece-se
enraivecido com as [vossas] ameaças, pois segundo ele, as naus Lusas
dividem os mares do Oriente. E jura dar ruína ao sepulcro
da cidade santa, e a morte a todos nós, infelizes,
25 que cuidamos destes reinos opondo-nos ao seu poder,
se a frota lusitana não deixar de perseguir
Maomé, nas suas naus solenes.

REI

Poderá
o ávido de espírito desejar [escutar] ainda mais do que aquilo que lhe é dado
espontaneamente? Já que o mau tempo encerra o mar às naus
30 e as novas àquele que [tanto] as deseja, abrem-se então os caminhos
na terra, para os mensageiros dos reis. Campson teme
a sombra dos portugueses: façamos então com que o experiente [turco]
experimente as guerras, ao enfrentar o povo lusitano.

FREI MAURO

Ponderai primeiro
quantas guerras essa guerra trará também contra Cristo.

REI

35 Não acrediteis no rei bárbaro; o ouro costuma moderar as ameaças
do impostor. Aquilo que em Jerusalém for expiado
saberá ele temer publicamente, assim que vir de perto
o aproximar das nossas armas, que ele agora julga
ameaçarem só de longe. Porém, esta visão melhor ainda
40 o há-de ensinar, quando vir a costa cheia de navios
pronta a dar aos Mouros notícias mais graves.

FREI MAURO

Eu, porém, continuo a temer o génio feroz do bárbaro
disposto a todo o crime...

REI

(...)

45 Entregai ao céu vossos cuidados. O descanso, entretanto,
há-de reanimar o ancião, cansado da árdua viagem.

CONCLUSÃO

Depois de tudo o que ficou dito, pensamos que a Tragicomédia de Sousa, mais do que uma obra de congratulação, como à partida se possa entender, deve ser efectivamente enquadrada no âmbito da literatura independentista, porquanto nela se sente bem viva a fé na identidade e na independência nacional. Com efeito, mais do que honrar o rei e dar sinal de submissão e vassalagem, a peça constitui um hino de glorificação da nação portuguesa, uma demonstração de orgulho, identidade própria e superioridade nacional.

Organiza-se a obra em torno de uma série de acontecimentos históricos celebrados e já elaborados pela historiografia e pela literatura da época, nomeadamente as *Décadas da Ásia*, de João de Barros, e *Os Lusíadas*, de Camões. Celebra-se, pois, como na epopeia, o período de ouro da história lusa, os Descobrimentos e conquista do Oriente, época de glória e prosperidade que elevou os portugueses a uma superior condição em relação às demais nações. Celebram-se as qualidades guerreiras e morais da raça lusa. Celebra-se o venturoso rei Dom Manuel, modelo de governante zeloso, símbolo da grandeza lusitana. Celebra-se o passado para acautelar o futuro próximo, diríamos nós, e para denunciar a ilegitimidade da coroa dual. Celebra-se a excelência da nação portuguesa para diminuir a espanhola. Celebra-se, enfim, o direito natural à independência face às tendências absorventes de Espanha.

Porém, enquanto o desejo de restauração não se concretizava, era preciso, pois, acautelar os interesses da pátria face à política ruinosa dos Filipes no plano externo. Com efeito, tendo em conta a progressiva degradação da situação política e militar no Oriente, com as incursões da Holanda e da Grã-Bretanha nas terras adjacentes ao Oceano Índico, a preocupação imediata era mostrar ao rei usurpador a necessidade de proteger melhor as possessões brasileiras e orientais, pois a sua inerte política fazia adivinhar a perda de territórios estratégicos no domínio asiático e o desmoronamento do Estado da Índia, tal como viria a acontecer.

No nosso entender, a peça constitui, pois, um manifesto ideológico contra o imobilismo da política filipina, um grito desesperado para que Filipe II de Portugal, emulando as virtudes do bisavô, o venturoso rei Dom Manuel, conservasse a preciosa herança dos territórios do Ultramar. Aliás, no final da *Tragicomédia* é a própria nação, a alegoria de Portugal, que se dirige a Filipe, entregando-lhe o que lhe pertencia por direito, mas que o desastre de Alcácer Quibir e os direitos dinásticos a obrigavam a

entregar-lhe. É ela própria que estimula o monarca estrangeiro a emular Dom Manuel nas virtudes pátrias e a prosseguir a actividade heróica dos seus antepassados: “*Si reddas patriis uirtutis Emmanuelem: Ingredere ò claros proaui exoptando triumphos*” (Mimoso, fl. 118): “Se pretendeis igualar Dom Manuel nas virtudes lusitanas, segui os ilustres triunfos de vosso bisavô.”

Porém, a *Tragicomédia* de Sousa não é apenas a evocação e exaltação da história pátria, a celebração da gesta heróica e das glórias de antanho. Ela é também o eco de um mito que, ao mesmo tempo que evadia os espíritos da dura realidade da subordinação à coroa dual, dava à nação a força que ela necessitava para defender o que a Espanha ameaçava absorver: a sua personalidade autónoma.

Efectivamente, a visão providencialista da história e dos destinos lusos veiculada na *Tragicomédia*, a superior dimensão a que ascendem os portugueses enquanto colaboradores eleitos para efectivarem os desígnios de Deus - a criação de um império cristão na Terra (afinal na *Tragicomédia* a empresa oriental tem unicamente esse fim), constituía, pois, a mais evidente garantia da sua essencial independência. E se a sua missão divina houvera sido interrompida pela vicissitude da morte de D. Sebastião e pela ligação política que agora unia Portugal a Espanha, mantinha-se porém a convicção de que tal ligação não podia ser senão transitória e que a independência haveria de ser restituída.

Alimentava, pois, a *Tragicomédia* a crença messiânica pela qual se evadiam os espíritos autonomistas inconformados com o jugo espanhol. Enquanto povo eleito de Deus para criar na Terra o império da Fé, missão ainda por concretizar, refugiavam-se os espíritos lusos na esperança utópica na vinda do Rei Encoberto que consumaria, assim o vaticinavam as muitas profecias populares surgidas na época, o projecto providencial.

Pela evocação e exaltação do passado glorioso da nação, pela dimensão providencial dos destinos e da história lusa, visão mística que dinamizava nas mentalidades a crença messiânica e nelas vivificava a ideia de restauração, e pelo convite à emulação das virtudes pátrias do rei Dom Manuel parece-nos, pois, conformar-se a *Tragicomédia* de Sousa aos cânones da literatura autonomista, misto de exaltação da história e das virtudes pátrias e desejo de transfiguração da dura realidade pelo transcendente.

E fora de tal forma a ânsia de exaltação, tão grande o desejo de impressionar, que a *Tragicomédia* de Sousa resultou num espectáculo único, sem precedentes na história do teatro jesuítico em Portugal.

Importa, pois, salientar a espectacularidade cénica que caracterizou muito particularmente esta peça. Ultrapassando as dimensões tradicionais do teatro de Colégio, muito mais centrado na palavra por influência dos modelos clássicos e por uma pedagogia que visava sobretudo o alcance da *eloquentia perfecta*, a *Tragicomédia* de Sousa constitui um caso particular em que a linguagem cénica se alia à palavra, para, juntamente com a música, resultar num espectáculo de arte total, sem deixar de pressupor, no entanto, qualidade literária.

Na essência, a *Tragicomédia* mantém-se fiel aos modelos greco-latinos, nomeadamente Séneca: divisão em cinco actos, intervenções corais com o aspecto de interlúdios, tom moralizante e, sobretudo, discurso grandiloquente e formalmente elaborado, com evidentes preocupações literárias. Porém, na magnificência, que ultrapassou todos os limites da razoabilidade, na ostentação e no aparato cénico, na profusão dos elementos decorativos, acusa claramente a permeabilidade às tendências estéticas contemporâneas - o Barroco – tão apto, aliás, para traduzir o espírito de exaltação.

Com efeito, muito por influência do barroco, mas certamente também pela circunstância da sua representação e pela importância do espectador, esta *Tragicomédia* excedeu tudo o que até aí se produziu em termos de aparato e sofisticação cénica, como o deixam perceber as palavras de Mimoso quanto comenta: “*enesta fue el espanto universal*”¹⁰⁹.

Não pensemos, todavia, que se tratou de casa inédito, surgido do nada. Na verdade, ela representa o culminar de uma já longa tradição de grande investimento na linguagem cénica, pois já antes o teatro escolar jesuítico vinha mostrando uma especial tendência para o fausto e a grandiosidade¹¹⁰.

Além disso, no que toca à *Tragicomédia* de Santo Antão, não podemos também esquecer as aspirações do reino às quais Lisboa dá voz no Prólogo: que Filipe III de Espanha declarasse a cidade do Tejo capital do império luso-espanhol. Tais aspirações exigiam um acolhimento arrebatador que desse a Lisboa uma imagem digna de metrópole, e que de alguma forma mascarasse o estado de penúria e de miséria em que se encontrava mergulhado quase todo o reino, a atravessar graves dificuldades económicas e sociais. Não obstante os esforços do reino, o monarca não corresponderia

¹⁰⁹ MIMOSO, fl. não numerado.

¹¹⁰ Sobre a tradição que já existia em Portugal de grande investimento na linguagem cénica ud. MIRANDA, Maria Margarida, “Teatralidade e Linguagem cénica no teatro jesuítico em Portugal (XVI)”, *Humanitas* 58 (2006) 391-409.

às aspirações dos portugueses, vindo a abandonar o país meses mais tarde para nunca mais voltar. Para trás deixava um reino ainda mais fragilizado, ainda mais desgostoso, ainda mais mergulhado no perigoso sentimento de orfandade... Da sua visita, só a memória da obra jesuítica haveria de restar...

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES E INSTRUMENTOS AUXILIARES

ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, Prefácio e Introdução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, ⁷2003;

ARISTÓTELES, *Retórica*, Introdução de Manuel Alexandre JÚNIOR, Tradução e notas de M. Alexandre JÚNIOR, Paulo Farmhouse ALBERTO e Abel do Nascimento PENA, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998;

BARROS, João de, *Asia de Joam de Barros: Dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente: primeira década*, rev. e prefaciada por António Baião, Coimbra, Imprensa da Universidade, ⁴1932;

BARROS, João de, *Asia de Joam de Barros: Dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente: segunda década*, iniciada por António Baião e continuada por Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, ⁴1974;

BLAISE, Albert, *Dictionnaire Latin-Français des Auteurs Chrétiens*, Turnhout (Belgique), Éditions Brepols, 1967;

CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1978;

CÓDIGO pedagógico dos Jesuítas: Ratio Studiorum da Companhia de Jesus, Regime Escolar e Curriculum de Estudos, Versão Portuguesa de Margarida MIRANDA, Lisboa, Esfera do Caos, 2009;

GÓIS, Damião de, *Crónica de Dom Manuel*, Lisboa, Off. de Miguel Manescal da Costa, 1749, <http://purl.pt/288>;

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1998-2003, vol. XXIX.

GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama, a Checklist of Critical Literature*, Valencia, 1976;

GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama, a Checklist of Critical Literature, Supplement n.º 1*, Valencia, 1986;

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, ⁵2009;

HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito, ³1984;

LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N. S. ao Reino de Portugal e Rellação do Solene Recebimento que nelle se lhe fez*, Madrid, Thomas Junti, 1622;

MACEDO, António de Sousa, *Flores de España Excelencias de Portugal*, Lisboa, Jorge Rodriguez, 1631;

MACEDO, Francisco de Santo Agostinho de, *Phillipica portuguesa contra la invectiva castelhana*, Lisboa, Alcalá, 2003.

MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana: história, crítica e cronologia*, 4 vols., Coimbra, Atlântida Editora, 1965-1967;

MIMOSO, João Sardinha, *Relacion de la Real Tragicomedia com que los padres de la Compañia de Jesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Felipe II de Portugal, y de su entrada en este Reino, cõ lo que se hizo en las Villas, y Ciudades en que entró*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1620;

PLAUTO, *O Anfitrião*, introdução e versão do latim de Carlos Alberto Louro FONSECA, Conímbriga, Liga de Amigos de Conímbriga, 2002;

SÉNECA, *Tragédias I, Hércules Loco - Las Troyanas - Las Fenicias - Medea*, Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque MORENO, Madrid, Gredos, 1979;

SOMMERVOGEL S. I., C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Nouvelle Édition, Bruxelles-Paris, 1890-1960;

SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 13 tomos em 14 vols., Coimbra, Atlântida, 1946-1955;

2. ESTUDOS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, ⁸2002;

ALBUQUERQUE, Martim de, *O Poder Político no Renascimento Português*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, 1968;

ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986;

ANGELINI, Franca, *Il Teatro Barocco*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1993;

AYROSA, Plínio M. da Silva, *Apontamentos para a bibliografia da língua tupi-guarani*, São Paulo, Universidade de São Paulo, ²1954;

- BARATA, José de Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991;
- BARBOSA, Manuel José S., “Humanismo e Práticas Escolares: um testemunho jesuítico quinhentista (Lisboa, BN, Cod.3308)”, *Euphrosyne* 23 (1995) 401-421;
- BARBOSA, Manuel José S., *Bíblia e Tradição Clássica: a Tragédia Sedecias do P. Luís da Cruz, S.I.*, 2 vols., Lisboa, 1988 [Tese de Doutoramento policopiada];
- BARBOSA, Manuel José S., “Humanismo e Práticas Escolares: um outro testemunho jesuítico quinhentista (Coimbra, BGU, Cod.993)”, *Euphrosyne* 24 (1996) 405-424;
- BENATTI, Marica, *Simulacri imperiali portoghesi: La “Entrada Real” di Lisbona del 1619 e la Monarchia Duale*, Bolonha, Universidade de Estudos de Bolonha, 2008, [Dissertação de Doutoramento], in http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/search_result.html.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *O Essencial sobre Padre António Vieira*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008;
- CIDADE, Hernâni, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Sá da Costa, 1948;
- CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento; Roma 1450 – 1550*, Roma, Bulzoni Editore, 1983;
- FRECHES, Claude-Henri, *Le Theatre Neo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1964;
- FRECHES, Claude-Henri, “Le Theatre Neo-Latin Au Portugal: histoire et actualité dans les tragicomedies du XVIIe siècle” *Euphrosyne*, Revista de Filologia Clássica 2 (1968) 87-131;
- FRECHES, Claude-Henri, “Le Theatre Neo-Latin Au Portugal. La Tragicomédie de Dom Manuel” *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 5 (1965) 108-148;
- GRIFFIN, Nigel, “El teatro de los jesuítas: algunas sugerencias para su investigación”, *Filologia Moderna* 54 (1975) 407-413;
- JACQUOT, Jean (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964;
- LEITE, Serafim, “A música nas escolas jesuíticas do Brasil no séc. XVI”, Sep. de “Cultura”, n.º 2 (1949) 27-41;
- MATOS, Luís de, *L’expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991;

- MELO, António Maria Martins, *Teatro Jesuítico em Portugal no Século XVI, A Tragicomédia Iosephus do P.e Luís da Cruz, S. J.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004;
- MIRANDA, Maria Margarida, “Humanismo jesuítico e identidade da Europa uma ‘Comunidade Pedagógica Europeia’”, *Humanitas* 53 (2001), 83-111;
- MIRANDA, Maria Margarida, “Música para o Teatro Humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S.I. e o Colégio das Artes em Coimbra”, *Humanitas* 55 (2003) 315-340;
- MIRANDA, Maria Margarida, “O teatro na proposta pedagógica dos Jesuítas”, Sep. de “Repensar a escola hoje: o contributo dos jesuítas” (2007) 327-340;
- MIRANDA, Maria Margarida, “Teatralidade e Linguagem cénica no teatro jesuítico em Portugal (XVI)”, *Humanitas* 58 (2006) 391-409;
- MIRANDA, Maria Margarida Lopes, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas -, A tragédia de Acab de Miguel Venegas S.I. e o início de um género dramático (séc XVI)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006;
- MIRANDA, Maria Margarida, “Uma Paideia Humanística: a importância dos Estudos Literários na Pedagogia Jesuítica do séc. XVI”, *Humanitas* 48 (1996) 223-256;
- NASCIMENTO, Aires A. e BARBOSA, Manuel de Sousa (Coord.), *Luís da Cruz, S.J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios*, Actas de Colóquio comemorativo de IV centenário da morte do dramaturgo (1604-2004), Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2005;
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalia, 1969;
- PINHO, Sebastião Tavares de, “A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica”, Sep. de “Revista Camoniana”, 3ª série, vol.14 (2003) 185-228;
- PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, 2 vols.;
- PINHO, Sebastião Tavares de (Coord.), *Teatro Neolatino em Portugal no Contexto da Europa – 450 anos de Diogo de Teive*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006;
- POCIÑA, Andrés, “As Tragédias de Séneca, como Modelo do Teatro dos Jesuítas: dois modelos, da Espanha e da Polónia”, *Humanitas* 54 (2002) 333-350;
- REBELLO, Luís Francisco, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Europa-América, 4^a1989;

RICCI, Angelo, *O Teatro de Sêneca*, Porto Alegre, Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967;

RODRIGUES, Manuel dos Santos, “O Poeta Vasco Mouzinho de Quevedo e a Questão Filipina”, in *Ensaio*, <http://www.fesh.unl.pt/deps/estportugueses/>, 2006;

ROSADO FERNANDES, R.M. e J. Mendes de Castro, *P. Luís da Cruz S.I., O Pródigo, Tragicomédia Novilatina*, Lisboa, INIC Centro de Estudos Clássicos, 1989, 2 vols.;

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *O Tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, Lisboa, Edições Colibri, 1994;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, *Diogo de Teive: Tragédia do Príncipe João*, Introdução, texto, versão e notas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ²1999;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, “Humanismo e pedagogia”, *Humanitas* 47 (1995), 799-844;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, *Literatura Latina. Teatro, Sátira, Epigrama, Romance*, Coimbra, 1999;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, *Introdução à Leitura da Castro de António Ferreira* Estudo, Texto integral, Notas, Coimbra, Livraria Almedina, 1996;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, “A literatura de sentenças no Humanismo português: res et uerba”, Sep. de “Actas do Congresso Internacional do Humanismo Português na Época dos Descobrimentos” (1991) 377-410;

SOARES, Nair de Nazaré Castro, *O Príncipe Ideal no Século XVI e a Obra de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, INIC, 1994;

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ²1997;

RAMALHO, Américo da Costa, “Introdução do Humanismo em Portugal”, *Humanitas* 23-24 (1972) 435-452;

TEIXEIRA, António José, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.

ÍNDICE

PREÂMBULO	1
INTRODUÇÃO	3
PARTE I	
Cap. 1. O Recebimento de Sua Majestade no Reino	9
PARTE II	
Cap. 1. A <i>Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel</i>	
1.1. O Teatro - uma estratégia didáctica privilegiada na classe de retórica	21
1.2. Argumento	
1.2.1. Resumo	25
1.2.2. Estrutura	38
1.3. A representação da <i>Tragicomédia</i> : aspectos cénicos	40
1.4. Comentário formal	
1.4.1 Semelhanças e divergências em relação aos modelos clássicos	43
1.4.2 O coro	46
1.4.3 A <i>Tragicomédia</i> como modelo da estética barroca	49
Cap. 2. A <i>Real Tragicomédia do Rei Dom Manuel</i>: dimensão política e ideológica	
2.1. A glorificação de Portugal e a dimensão épica da peça	56
2.2. A missão divina do rei Dom Manuel e dos Portugueses – o carácter providencial da acção dos portugueses no Oriente	69
2.3. A figura do rei Dom Manuel: modelo de bom governante e símbolo da grandeza lusitana	86
CONCLUSÃO	101
BIBLIOGRAFIA	105
ÍNDICE	110