

axioma

A PEDAGOGIA DA COMPANHIA DE JESUS

Contributos para um Diálogo

José M. Martins Lopes, SJ
(Org.)



Título / Title: A Pedagogia da Companhia de Jesus – Contributos para um Diálogo
Editor / Editor: José Manuel Martins Lopes, SJ
Prefácio / Preface: Joaquim Azevedo
Publicação / Coleção Pedagogia
Publication: Axioma – Publicações da Faculdade de Filosofia®
Fevereiro 2018

Propriedade e Venda: ALETHEIA – Associação Científica e Cultural
Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais
Praça da Faculdade de Filosofia, 1
4710-297 Braga (PORTUGAL)
Tel. 253 208 080 / Fax 253 213 940
E-MAIL: aletheia.ffcs@braga.ucp.pt
<https://www.publicacoesfacfil.pt/>

ISBN: 978-972-697-286-0 (Paperback)

ISBN: 978-972-697-287-7 (Ebook)

Depósito Legal: 437935/18

DOI: 10.17990/Axi/2018_9789726972860



Crossref

Aletheia - Associação Científica e Cultural is a member of Crossref.

Capa: Aletheia - Associação Científica e Cultural

Paginação,
Composição Gráfica
e Ebook:

NovaSyntaxe (Portugal) • <http://www.novasintaxe.com/>

Execução gráfica: VASP DPS – Digital Printing Services, Lda.

British Library Cataloguing in Publication Data Available

Catologação na Fonte: A Pedagogia da Companhia de Jesus – Contributos para um Diálogo / José Manuel Martins Lopes, SJ (Org.).
Braga: Axioma - Publicações da Faculdade de Filosofia, 2017.
xxxviii, 612 p.; 16 x 23 cm
(Pedagogia, 1)

1. Companhia de Jesus 2. Pedagogia. I. LOPES, José Manuel Martins II. Título
udc: 27-789.5; udc: 37
ddc: 271/.53; ddc: 370

SEJA ORIGINAL!
**DIGA NÃO
À CÓPIA**
RESPEITE OS DIREITOS DE AUTOR

O teatro e a música na escola jesuítica

7

O teatro e a música na escola jesuítica*

MARGARIDA MIRANDA

1. O Teatro jesuítico e a classe de Retórica

O teatro escolar dos jesuítas está longe de ser uma manifestação homogénea e coerente. As diferenças são consideráveis, quer do ponto de vista geográfico e nacional, quer social e intelectual. E no entanto, a produção dramática da Companhia de Jesus, herdeira de uma antiga tradição escolar e universitária, pode hoje ser considerada um género próprio dentro do teatro escolar, devido à autonomia e importância que alcançou, durante cerca de dois séculos. Se tivermos em conta a abrangência da rede de colégios que se estabeleceu em toda a Europa e além-mar, se lembrarmos a mobilidade do seu corpo docente, formado numa mesma hierarquia de saberes, se verificarmos a existência de um regulamento escolar, a *Ratio Studiorum*, em que nada era deixado ao acaso e se estabelecia um *curriculum* de estudos coerente e sistemático, e se tivermos ainda em conta a língua franca que unia docentes e discentes em qualquer parte do mundo (o latim),

* Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

podemos admitir que estamos diante da primeira experiência de “quadro europeu de ensino”. Assim, nada tinha de estranho que uma peça estreada em Coimbra fosse também representada em Roma, e daí levada para outras cidades como Messina, Mainz, Chantilly, Colónia ou Munique.

Quais as razões para o interesse que o género despertou desde logo nos pedagogos jesuítas, apesar das sucessivas normas restritivas de que ia sendo objecto?

São evidentes as ligações entre o teatro escolar dos jesuítas e o propósito de edificar a moral cristã. É quase lugar comum da historiografia do teatro salientar o aproveitamento propagandístico que os colégios faziam das suas representações dramáticas, compensando, com a espectacularidade formal, a eventual falta de qualidade literária, para procurarem simultaneamente construir de si próprios uma imagem de excelência, sobretudo em meios que eram adversos à acção dos religiosos.

Nem um nem outro aspecto, porém, são essenciais à compreensão deste fenómeno artístico e literário. A chave para a compreensão do teatro das origens reside essencialmente nos princípios que presidiam à prática pedagógica do mestre de Retórica. O teatro dos jesuítas era o ponto culminante de uma série de práticas didácticas do ensino da palavra assentes no jogo dramático, que faziam da classe de Retórica um lugar naturalmente cénico.

Mesmo antes da codificação da *Ratio Studiorum*, os Jesuítas aplicavam aos colégios tudo quanto Inácio de Loyola tinha prescrito nas *Constituições* da Companhia, sobre as actividades dos estudantes. A Parte IV das *Constituições* (VI, 13 e XVI, 3) determinava a composição semanal de *orationes* e *declamationes* em latim e em grego, confiadas aos estudantes mais hábeis (normalmente do último ano) e realizadas com a assistência de todos os que já possuíssem estudos de latim. O seu assunto devia ser edificante e convidar à virtude, quer para exercitar o estilo quer para incentivar os bons costumes.

Anos mais tarde, a versão definitiva da *Ratio Studiorum* (1599) codifica a representação de tragédias e de comédias, sob a responsabilidade do Reitor (II.13):

O tema das tragédias e comédias – as quais deverão ser em latim e muito raras – será sacro e piedoso. Não haverá interlúdios que não sejam em latim e decorosos. Não haverá vestes nem personagens femininas.

Este e outros apelos dos textos oficiais à moderação não exprimem mais do que a verdadeira paixão que as representações dramáticas despertavam, nos colégios e na sociedade. Na prática, efectivamente, as representações não foram raras, nem foram exclusivamente em latim, nem sempre sobre matéria sacra, nem baniram de todo as personagens femininas – de modo especial as representações dos primórdios. Graças à dimensão internacional da rede escolar jesuítica e à mobilidade do seu corpo docente, a produção dramática dos colégios constituiu um repertório europeu e internacional sem precedentes¹.

Frequentemente, os longos discursos latinos proferidos por personagens bíblicas assumiam as vezes de um sermão – e o teatro dava lugar à parenética. As prescrições sobre exercícios literários, emanadas quer das *Constituições*, quer das sucessivas instruções didácticas aos colégios, quer, mais tarde, da *Ratio Studiorum*, pretendiam conduzir os escolásticos à obtenção de uma eloquência perfeita, em todas as suas partes. Nisso é particularmente explícita a Regra 1 para os Professores de Retórica (*Ratio XVI.1*). O carácter obrigatório e público das frequentes *declamationes* tinha em vista não só o aperfeiçoamento de um estilo latino correcto e elegante, mas principalmente a formação

1. Vd. bibliografia de Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique* (Paris: Desjonquères, 2001); e de Nigel Griffin, *Jesuit School Drama, a checklist of critical literature* (Valencia, 1986). Sobre o teatro jesuítico em Portugal, vd. A. Melo, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A Tragicomédia Iosephus do P. Luís da Cruz S.J.* (Lisboa: Fundação Ciência e Tecnologia e Fundação Calouste Gulbenkian, 2004); e Margarida 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).

de futuros oradores sagrados (pregadores), mais do que futuros actores de teatro. Tanto assim é que, aos escolásticos jesuítas de Colónia, Pedro Canísio recomendava que as *orationes* fossem pronunciadas em vernáculo, como se as recitassem do púlpito, diante de um auditório de fiéis. Recomendava, além disso, que fosse designado um Padre para observar aqueles exercícios de oratória e para corrigir os gestos e o tom de voz de cada um².

Tudo indica, portanto, que as *declamationes* ultrapassavam o mero propósito do exercício escolar, para servirem causas não apenas apostólicas e pastorais mas igualmente retóricas. A ponto de, ainda no tempo de Inácio de Loiola, o provincial de Espanha (António Araoz) receber uma admoestação superior, pois as *declamationes* tinham deixado de ser simples exercícios literários, para se tornarem meio de propaganda e de proselitismo activo – o que, entre os estudantes externos mais jovens, era formalmente proibido.

A prática constante das *declamationes* nos colégios recebeu fundamentação definitiva na redacção da *Ratio* de 1599 XVI.20 (“Regras para o professor de retórica”): “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 (...), mas também no refeitório”.

Usar da palavra em público era compor um discurso bem ordenado e consequente, ancorado em sólido conhecimento, e proferi-lo por fim diante um auditório real, cuja razão e affectos deveriam ser ‘movidados’. Num tempo em que o discurso possuía um valor preponderante, esse exercício era, segundo a *Ratio*, o meio mais eficaz para a aprendizagem pessoal da arte da palavra.

O acto de usar da palavra em público era particularmente potenciado por ocasião das grandes representações teatrais. A solenidade das representações, a magnificência das vestes, a importância do público,

2. Mário Fois, SJ, «La Retórica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli», em *Atti del XVIII Convegno Internazionale I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Italia*, ed. M. Chiabó e F. Doglio (Roma: Edizione Torre d’Orfeo, 1994), 73.

composto muitas vezes de monarcas, príncipes, embaixadores, bispos e cardeais, toda a espécie de fidalguia e de benfeitores do Colégio e ainda professores e reitores da Universidade, impunham à palavra um acréscimo de gravidade e ao desempenho individual, maior exigência.

Cientes das virtualidades pedagógicas do teatro, as prescrições dos superiores sobre a actividade dramática nos colégios anteriores à *Ratio Studiorum* eram extremamente restritivas em relação à frequência, à temática, às personagens e à própria linguagem: só uma vez por ano, sem grande aparato cénico, sem personagens nem vestes femininas, escreve Diogo de Ledesma (1564-1565)³. O assunto das composições nada devia conter que fosse menos decente ou imoral. Tudo devia ser intencionalmente útil e edificante. *Sit tota pia, religiosa et gravis, licet possit esse modeste iucunda* (Seja sempre piedosa, religiosa e grave, ainda que possa de algum modo deleitar). Nem bastava que as matérias fossem moralmente indiferentes, ou que não ferissem os costumes. Era preciso que elas contribuíssem activamente para a edificação moral. Deviam ser de tal modo dignas que nada contivessem de indecoroso, ou sequer duvidoso. E não bastava que fossem de matéria inocente ou indiferente, mas que fossem sempre de matéria pia e religiosa. Nem bastava que não ferissem os costumes, mas que fossem veementes na edificação moral – ou então não seriam representadas..

Um dos assuntos proibidos por Ledesma era a mitologia pagã. Nada de deuses nem musas, nada de Júpiter, Apolo, Minerva, Calíope, Palas, ou Juno, cujas figuras eram *revera daemones, non dii* (demoníacas, não divinas).

Apesar da firmeza dos desígnios de Ledesma, a maioria dos poetas humanistas professores nos colégios da Companhia de Jesus não foi do mesmo entendimento. Nem foram do mesmo entendimento os

3. *Sint eiusmodi, ut non solum nihil turpe aut indecens contineant, sed neque ullam eius suspicionem. Item, non est satis sint rerum indifferentium, non malarum, aut honestarum, sed sint omnia pia, religiosa; et non solum quae non noceant moribus, sed quae vehementer prosint et aedificent; alioqui non exhibeantur.* «De Ratione et Ordine Collegii Romani 1564-1565», em *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, 2.^a ed., vol. II (Roma, 1965), 553.

mestres de retórica, cuja produção dramática se representava nas principais cidades da Europa. Aliás, o que encontramos a partir dos finais da década de 50 do século XVI é um género dramático em língua latina, de inspiração clássica e bíblica, muitas vezes senequiana e de conteúdo intensamente sentencioso e retórico. O imaginário da mitologia pagã fazia parte da *inventio* clássica e continuou a inspirar poetas e dramaturgos, mesmo quando se tratava de caracterizar o Deus de Israel com os epítetos de Júpiter, ou o mistério eucarístico da doutrina cristã por meio dos atributos da deusa Ceres. As tragédias do professor de Coimbra, Miguel Venegas S.I. (1529-c.1589), por exemplo, são o arquétipo de uma geração de dramaturgos e exibem a paixão humana em toda a sua crueza e fealdade, contemplando desmesuradamente o *furor* e a *dementia* daqueles que são escravos das próprias paixões⁴. Apesar da proibição sobre personagens e vestes femininas, comum às versões da *Ratio* de 1591 e de 1599, a rainha idólatra, esposa de Acab (1562), é uma das mais poderosas personagens de Miguel Venegas, e as proibições dos Superiores não impediram que os moços dos principais colégios da Europa, e também de Roma, representassem o *travesti* e continuassem a incarnar a figura da rainha leviana e aleivosa, que maquilhava os lábios e exibia o seu desejo de vingança sobre Elias enquanto se lançava por terra com gritos de desespero.

A leitura deste repertório dramático revela desde logo o objectivo de formar divulgadores eficazes da cultura católica reformada, mas revela também o binómio inseparável *virtus et litterae*, essencial ao programa pedagógico jesuítico. Formar a pessoa e o orador, não apenas o erudito. Reproduzir o ideal antigo do orador (*vir bonus dicendi peritus*) aperfeiçoando-o com os matizes do humanismo cristão.

Formar para a eloquência perfeita, própria do humanismo renascentista, era saber exprimir-se com elevado nível de preparação intelectual e literária. Juntamente com as *orationes*, *declamationes* e *concertationes*, o teatro, concebido para o actor mais do que para o

4. Miranda, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas. A Tragédia de Acab de Miguel Venegas S. I. e o início de um género dramático (séc. XVI)*.

público, era, portanto, um dos principais veículos de preparação do estudante. A todos estes exercícios, característicos do ciclo de estudos de Humanidades, era comum o uso da palavra encenada, em público.

A prática do teatro nos colégios não era todavia uma inovação dos jesuítas. Era habitual nas Universidades (nomeadamente em Paris e Alcalá de Henares, mas também em Coimbra e Salamanca) bem como nos Colégios dos Irmãos da Vida Comum (que Inácio de Loyola também frequentou), embora pudesse ter uma função mais recreativa do que literária e fosse sempre objecto de medidas disciplinares. Por isso, as primeiras representações dramáticas nos colégios de jesuítas não pertencem necessariamente a dramaturgos jesuítas. São tomadas de um círculo europeu de humanistas, dramaturgos e pedagogos, dos Países Baixos e dos Países Germânicos, onde as controvérsias entre católicos e protestantes eram mais acesas, e onde o drama escolar se tornara uma arma poderosa da Reforma. A esse círculo, da chamada “escola do Terêncio cristão”, pertenciam autores como Gulielmus (Wilhelm) Gnapheus (1493-1568), Macropedius (1487-1558), Lewin Brecht ou Brechtus (c.1502-c.1560) e Cornelius Crocus (1500-1550). Antes de comporem os seus próprios dramas, os jesuítas recorrem, portanto, às mesmas armas dos seus rivais⁵.

No entanto, à medida que se comprometem com os ideais do humanismo, os dramaturgos professores de Retórica abandonam os modelos tradicionais e fazem representar tragédias e comédias de imitação rigorosamente clássica e bíblica, em que, ao contrário das prescrições superiores, a intenção ética já não podia impor-se ao código estético e literário.

O teatro estava ao serviço de um cânone de estudos caracterizado pela supremacia da palavra – a herança clássica que melhor respondia à missão apostólica da Ordem. O que os colégios dos jesuítas criaram

5. *Acolastus*, de Guilherme Gnapheus, estreada em 1530, em Antuérpia, era sobre a parábola do Filho Pródigo e sustentava a tese de que a salvação não se obtém pelas obras mas pela fé (*sola fide*). Foi certamente esta peça, centrada no âmage das controvérsias teológicas, que foi representada no Colégio de Santo Antão em Lisboa, em 1556, como em 1555 no colégio jesuítico de Córdoba.

de inovador foi um aparelho pedagógico centrado na palavra (escrita e falada); um *curriculum* de estudos centrado nas *litterae humaniores*, nas Humanidades, na Retórica, tendo em vista a aquisição da eloquência. Com a sistematização dos estudos de Humanidades e de Retórica, e com a diferente valorização dos saberes que estava subjacente ao fenómeno do Humanismo, o ensino dos Jesuítas transfigurou o tradicional programa escolástico, sem o abandonar⁶. Podemos considerar ter sido esse um distintivo da educação da Companhia de Jesus: a valorização das Humanidades, e da Retórica em particular, como objecto de estudo tão importante como a Filosofia e a Teologia, por um lado; a convergência de todo o sistema escolar para o estudo da Retórica e da Eloquência; uma noção de Retórica que libertava os estudos literários do primado da dialéctica e da filosofia e se inspirava não só nos livros de Aristóteles mas também de Cícero e de Quintiliano, e se tornara obrigatória para todos quantos (eclesiásticos e leigos) quisessem avançar nos restantes saberes, foram factores que elevaram definitivamente o nível de todos os estudos e tiveram como resultado a multiplicação de gerações de *humanistas*, em todas as partes do mundo.

Estes ideais não podiam deixar de se reflectir na organização escolar dos Colégios. Para alcançar a *eloquentia perfecta*, o aluno percorria sucessivamente três classes de Gramática, uma de Humanidades e uma de Retórica⁷. Ao longo daquela longa aprendizagem da palavra, passava por uma incansável actividade de exercícios, através dos quais aprendia a falar, a escrever e a pensar (porque sem palavra não há pensamento), primeiro com correcção, depois com elegância e com estilo.

Da pedagogia da palavra escrita passava-se, assim, à pedagogia da palavra proferida. Na verdade, não podia haver um exercício efectivo

-
6. Sobre a valorização da Retórica pelo Humanismo e pelos pedagogos humanistas vd. Nair Castro Soares, «Humanismo e Pedagogia», *Humanitas* 47 (1995): 799–844.; Amadeu Torres, «Humanismo inaciano e artes de gramática: Manuel Álvares, entre a ratio e o usus», *Bracara Augusta* 38, n. 85–86 (1984): 5–21.
 7. Em alguns colégios, a divisão das Humanidades em classes continuou a ser de 10, nomeadamente no Colégio das Artes de Coimbra, cujos estatutos originais eram da autoria dos mestres parisienses.

de tomada da palavra a não ser diante de um público. Só diante de um público os alunos-actores podiam testar a sua capacidade transformar a palavra em acto consciente. O teatro era, portanto, o culminar dessa ampla série de exercícios didácticos que, directa ou indirectamente implicavam o jogo cénico-dramático: repetições diárias e semanais das *lectiones* do mestre; recitações entre alunos; organização destes em decúrias (em que cada elemento correspondia a uma magistratura romana específica), ou em grupos de rivais (turcos contra cristãos, bárbaros contra romanos), ou em pares individuais de émulos cujos papéis se invertiam; e principalmente declamações, públicas e semi-públicas, tão frequentes na vida do Colégio. Todas estas actividades coincidiam na exercitação encenada da palavra.

Na *Ratio Studiorum* de 1599, as Regras Comuns aos Professores das Classes Inferiores (XV.32)⁸ estabeleciam que os alunos treinassem também “a voz, o gesto e toda a sua actuação com a maior dignidade”. As representações escolares eram portanto a aplicação natural daqueles princípios didácticos de herança clássica – ora representações de pequenas cenas, diálogos ou éclogas em classe, sem aparato cénico, ora as representações solenes de grande espectáculo, com a construção de cenários para o efeito, com grande riqueza de figurinos e a colaboração de músicos célebres e de cantores profissionais. Desta última produção dramática foram exemplo Miguel Venegas e Luís da Cruz (1543-1604)⁹.

8. XV.32: “Os exercícios extraordinários são de grande utilidade. A seu respeito, deve-se dizer em geral o seguinte: para que também o engenho dos discípulos se cultive e não apenas a memória, o professor deverá ter o cuidado de aperfeiçoar os trabalhos que serão apresentados em público (nunca, porém, elaborá-los na íntegra). O mesmo se diga dos poemas recitados em público. Além disso, esforce-se ainda o professor para que os alunos treinem também a voz, o gesto e todo a sua actuação com a maior dignidade.”
9. Um estudo sobre a obra dramática de Luís da Cruz pode ver-se em Melo, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A Tragicomédia Iosephus do P. Luís da Cruz S.J.* e A. Nascimento e M. S. Barbosa, eds., *Luís da Cruz S.I. e o teatro jesuítico nos seus primórdios* (Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005). Merece relevo a publicação moderna da sua obra completa na série *Portugaliae Monumenta Neolatina* da Imprensa da Universidade de Coimbra, onde já se encontra em edição bilingue a

Um dos maiores indícios de que o teatro escolar concebido por estes dramaturgos era parte plena do ensino jesuítico da Retórica é a importância que os *De Arte Rhetorica Libri III* de Cipriano Soares (1562) concediam à *memoria* e à *pronuntiatio*. Trata-se do manual de Retórica que a *Ratio* prescreveu a todos os Colégios e que nasceu precisamente da experiência docente de um companheiro de Miguel Venegas em Coimbra. Os capítulos 52 a 58 do Livro III tratam precisamente *De memoria*, *De pronuntiatione*, *De uoce* e *De gestu*. Eloquência e representação eram portanto inseparáveis.

O estudo de todas estas fontes mostra-nos que a consciência do fenómeno teatral como sistema de comunicação pluricodal não nasceu apenas com a moderna teorização literária. A estética teatral humanística dos jesuítas – e a do P.^e Venegas em particular – não era mais do que a materialização dos preceitos estabelecidos pela teorização literária antiga, que concebera a *memoria* e a *pronuntiatio* como partes integrantes da Retórica. *Memoria est firma orationis perceptio. Pronuntiatio est ex rerum et uerborum dignitate corporis et uocis moderatio*, ou “a memória é o conhecimento firme do discurso: A declamação é o uso adequado da voz e do corpo segundo a dignidade dos assuntos e das palavras”, escreve Cipriano Soares¹⁰.

Uma das fontes mais importantes da pedagogia humanística e jesuítica foi a obra de Quintiliano (I d.C.). Também ele reflectira sobre a importância da educação da voz, do olhar, do gesto e do movimento, na formação inicial do orador. Segundo o Livro I da *Institutio Oratoria* (10-11), entre as práticas preliminares do estudo da Retórica encontravam-se não só os exercícios de leitura e composição literária, mas também o estudo da música, da interpretação teatral e até da ginástica, como meio de alcançar uma certa disciplina do corpo, pois da *chironomia* (‘norma do gesto’) dependia a harmonia da *pronuntiatio*. A obra

comédia *Vida Humana* e a Tragédia *Sedecias*: Luís Cruz, SI, *Sedecias*, trad. Manuel José de Sousa Barbosa (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009) e Luís Cruz, SI, *Vida Humana*, trad. Sebastiao Tavares de Pinho e Manuel José de Sousa Barbosa, vol. II (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011).

10. Cipriano Soares, *De Arte Rhetorica Libri Tres* (Conimbricæ, 1562), fol. 4v.

de Cipriano Soares expõe aquela doutrina com ligeiras diferenças. Enquanto, para Quintiliano, a *memoria* e a *pronuntiatio* eram partes da Retórica porque faziam parte da própria *elocutio*, para o jesuíta elas são questões a tratar separadamente. A *memoria* é uma parte da Eloquência, o seu próprio tesouro. A *pronuntiatio*, por sua vez, é inseparável da *actio*, pois dela depende o apelo aos sentidos.

[A *pronuntiatio*], escreve Cipriano Soares, divide-se em duas partes: a voz e o gesto. Uma destina-se ao ouvido, a outra à vista. Por estes dois sentidos todas as emoções penetram na alma, primeiro pela voz, depois pelo gesto, que se deve adequar à voz.¹¹

Na formação do bom orador, nada podia ficar ao acaso. A ira, a piedade, a doçura, o medo, a força, a vehemência exigiam uma expressão vocal e gestual necessariamente diferentes. Era preciso variar os tons de voz, adequá-los ao conteúdo e potenciar a sua capacidade significativa, sem gestos supérfluos, sem perder o *decorum*. *Nihil in gestu debet superesse*, pois os gestos exprimem a alma, continua o autor. E passa a indicar os gestos mais adequados a cada estado de espírito e aqueles que o bom orador devia evitar.

O exame das fontes teóricas do primeiro ensino humanístico dos Jesuítas mostra-nos portanto que o jogo cénico-dramático fazia parte integrante da codificação retórica, não por inércia da tradição, mas de forma fundamentada e programática, para respeitar a dimensão cénica da Retórica.

Tendo em conta a natureza deste teatro, o teatro jesuítico era um teatro para o actor. A experiência da palavra permitia ao actor toda a variedade de expressão das paixões e, acima de tudo, o aperfeiçoamento da *ars eloquentiae* pelo desenvolvimento da *ars mouendi*. Assim se explica a excessiva carga passional e patética do teatro de Migue

11. *Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia. Cum sit autem [pronuntiatio] in duas diuisa partes, uocem, gestumque, quorum alter oculos, altera aures mouet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus, prius de uoce, deinde de gestu, qui uoci etiam accommodatur, dicendum est. Ibid., fol. 114.*

Venegas e dos seus continuadores, um teatro ao serviço da eloquência em todas as suas partes: a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* mas também a *memoria* e a *pronuntiatio* (a voz e o gesto), que Cipriano Soares identifica com a própria 'actuação' ou *actio*.

Se o teatro oferecia à Retórica a especificidade da sua dimensão cénica, o objectivo da Retórica era precisamente a formação de bons pregadores, bons divulgadores da doutrina e da cultura da Reforma católica. Na verdade, quer para os teorizadores antigos (Cícero, *Orator*, 25, 86; Quintiliano XI, 3, 57; 89; 181 ss; *Ad Herennium* III 15, 26), quer para o jesuíta Cipriano Soares, a representação oratória, e também a sacra, devia respeitar certas marcas distintivas da representação dramática: devia ser mais moderada, mais despojada de movimentos do corpo e concentrada nos movimentos do olhar e do rosto, em estreita ligação com a parenética.

2. O teatro e os Exercícios Espirituais

Por detrás desta atitude dramática permanente descobre-se ainda uma constante do pensamento pedagógico inaciano: nos estudos, como na piedade, *non multa sed multum*. Ou, como aconselha Santo Inácio nos *Exercícios Espirituais*: *não é o muito saber que sacia e satisfaz a alma, mas o sentir e gostar as coisas internamente* (2ª anotação). Por isso, ao conhecimento intelectual do texto ou de um Autor Antigo, seguiam-se não apenas as incansáveis *recitações*, que respondiam ao sentir internamente as verdades conhecidas, mas também as representações, que despertavam no actor a empatia das palavras declamadas.

O teatro, mais do que qualquer outro modelo, parece ser também o arquétipo que subjaz aos próprios *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, não apenas na sua estrutura dramática, sequencial e dialógica, por exemplo, como também no exercício de identificação com a cena evangélica, de modo a tornar activa a contemplação. 'Composição do lugar' era o que o mestre de Retórica punha em prática com os seus alunos, quando a actividade consistia em caracterizar um ambiente ou uma cena da representação. 'Aplicação dos sentidos' era o que cada um

dos actores era chamado a fazer quando, sob a orientação do seu mestre de Retórica, incarnava uma determinada personagem, e se vestia como ela, falava como ela e dava vida às mesmas emoções. Na verdade, é na representação teatral que a 'aplicação dos sentidos' propugnada pelos *Exercícios Espirituais* encontra a sua máxima expressão¹².

3. Música para o teatro

O entendimento da produção dramática jesuítica, nomeadamente do teatro jesuítico em Portugal, ficaria incompleto sem uma referência à música.

A historiografia do teatro fez-nos crer que o drama neolatino, por oposição ao teatro de Gil Vicente, sofreu de um atraso essencial; que o canto e a música do teatro jesuítico consistiram apenas em formas preexistentes, artificialmente inseridas no teatro; que se tratava de música incidental, episódios musicais destinados apenas a criar cor local...¹³

Pelo contrário, o estudo das fontes dramático-musicais, nomeadamente um texto de poética dramática jesuítica escrito pelo P. Luís da Cruz, bem como o estudo do corpus textual dramático que o precedeu ao longo da segunda metade do século XVI, mostram que em Portugal os Jesuítas desenvolveram um novo género trágico de imitação rigorosamente clássica, do qual a música foi parte integrante.¹⁴

-
12. Sobre as afinidades entre o teatro e os *Exercícios Espirituais* vd. Heinrich Pfeifer, «La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli Esercizi Spirituali», em *Atti del XVIII Convegno Internazionale I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Italia*, ed. M. Chiabó e F. Doglio (Roma: Edizione Torre d'Orfeo, 1994), 31–38; e Mário Garcia, SJ, «Exercícios Espirituais e Teatralidade», em *Luís da Cruz S.J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios* (Lisboa, 2005), 19–26..
 13. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVII aos nossos dias* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993), 23.
 14. Sobre o papel pioneiro de Miguel Venegas, Luís da Cruz e Francisco de Santa Maria no desenvolvimento da música para o teatro em Portugal vd. Miranda, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas. A Tragédia de Acab de Miguel Venegas S. I. e o início de*

O teatro dos jesuítas em Portugal constitui um factor de desconstrução do presumido desinteresse dos Jesuítas pela música. De facto, a primeira legislação da Companhia sobre a música é essencialmente restritiva – por razões ligadas a uma das características mais radicais da nova ordem, que era o facto de estar dispensada de cantar o Coro para estar livre para a ‘cura das almas’. Essa política, no entanto, está longe de reflectir a atitude global da Companhia.

Acima da política restritiva estava a inteligência prática dos educadores, sempre que a música podia ser colocada ao serviço de um bem maior. Na verdade, apesar das muitas proibições, a atitude dos Padres variou entre a tolerância e a demanda da excelência. No caso português, a atitude da Companhia em relação à música ia muito além da tolerância, numa busca de apuro, de elevação e exigência.

Em Roma a experiência não foi diferente. A actividade musical do Colégio Germânico no século XVI fez daquele colégio uma das mais influentes instituições musicais da Itália e da Europa, onde estudaram e foram mestres de capela Tomás Luís de Victória e Palestrina.

É nos meados do século XVI que em Itália um conjunto de humanistas conhecido como *Accademia Fiorentina* procura recriar em termos modernos a experiência da tragédia grega. Os primeiros melodramas (*favola per musica*) nascidos em Itália tinham um carácter pastoral, mitológico e alegórico e neles participavam Coros grandiosos, acompanhados de música instrumental.

Em Portugal, por sua vez, as tentativas de unir a música ao teatro de inspiração trágica e clássica são muito anteriores ao séc. XVII e às realizações da Academia Florentina. Em meados do séc. XVI (cinquenta anos antes das primeiras óperas, portanto) já existia em Coimbra um género musical novo chamado *Choros pera tragédias...* e já havia também compositores especializados nesse género musical dramático, que recebeu, nos testemunhos da época, a designação de *mos tragicus*.

A notícia mais remota de Coros compostos e cantados numa tragédia pertence à peça *David*, que Diogo de Teive fez representar

pelos seus alunos do Colégio das Artes, nos Claustros de Santa Cruz, em 1550 (para comemorar o bacharelato de Dom António, futuro prior do Crato). Não conhecemos o texto da peça, mas sabemos, por um texto historiográfico de 1668, que um século depois, os seus coros ainda eram recordados: “a tragédia se acabou com ua música mui suaue, cantando a coros aquella letra do triunfo de Daudid que teue do Gigante: *Saul percussit mille, et David autem decem millia*”¹⁵... E essa memória é tudo quanto resta.

Com o advento da Companhia de Jesus ao Colégio das Artes, o teatro neolatino conheceu um novo impulso, principalmente com a obra de Miguel Venegas¹⁶, autor de um arquétipo teatral imitado em toda a Europa, e a do seu maior discípulo, Luís da Cruz, o único que viu publicada a sua obra (Luís da Cruz 1605).

Luís da Cruz é aliás o autor de um dos raros textos programáticos sobre teatro em Portugal. No Prefácio ao Leitor que acompanha a sua obra, Luís da Cruz expõe os princípios da nova poética e refere-se à participação musical em termos muito explícitos, nomeadamente à importância particular dos Coros:

Há Coros em todas estas peças, pois sem música o teatro não deleita. E além das flautas que nunca faltaram, sempre na nossa obra é de esperar o canto. Na verdade, por que motivo havia o Coro de ser representado atrás do pano, para que se ouvisse mal? De fora do proscénio, é conduzido em direcção à cena, o que tem um efeito admirável. Portanto, fizemos desfilar os que cantam com vestes aparatosas, e neste género podem porventura os portugueses ter feito algo de notável.¹⁷

-
15. Nicolau de Santa Maria (Dom), *Crónica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, parte II (Lisboa, 1668), 318.. Dom Nicolau de Santa Maria tomou hábito em 1615 e morreu em 1675. No séc. XVII, portanto, o acontecimento de 1550 permanecia na memória dos religiosos.
 16. Uma bibliografia da produção literária conhecida de Miguel Venegas pode ver-se em Miranda, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas. A Tragédia de Acab de Miguel Venegas S. I. e o início de um género dramático (séc. XVI)*, 103–18.
 17. Luís Cruz, SI, *O Pródigo, Tragicomédia Novilatina*, trad. J. Mendes de Castro e R. M. Rosado Fernandes, vol. II (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989), 36–37.

O autor refere-se a uma característica que teria sido inovação do teatro jesuítico em Portugal e que se teria tornado seu distintivo: pela primeira vez o Coro apresentava-se ao público envergando as vestes próprias da personagem que representava, ou seja, fazendo parte integrante da composição dramática, e não com mera função ornamental ou de interlúdio da acção. Essa característica dava à composição coral um carácter essencialmente distinto da tradição europeia do *intermezzo* dramático. O texto do Pe. Luís da Cruz pressupõe que foi em Portugal que nasceu pela primeira vez esse género de peça coral dramática, representada em cena e interpretada por alguém que também era personagem do drama.

O primeiro exemplo que conhecemos é o da representação da *Tragédia de Saul*, em 1559, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, em dia de Rainha Santa.

Al domingo seguinte se representó una tragedia que compuso el P. maestro Venegas. (...) Auía en cada acto un choro de letra muy deuota, y muy bien compuesto en puncto de canto de órgano, y 8 ó nueue músicos que los cantauan muy bien; y contentáronse tanto todos destes choros, máxime los religiosos, que no sólo los que estauan presentes, pero aun los de Sancta Cruz (que no salen fuera) los pedieron con mucha instancia, y dándoseles dizían que no auían uisto cosa semejante...¹⁸

A peça compreendia cinco actos, como postulava o teatro antigo. Inspirada nos livros históricos da Bíblia, ganhava a mesma intemporalidade mítica da tragédia clássica. De resto, a dramaturgia de Venegas conta com todos os ingredientes que constituem o género trágico. As próprias personagens são construídas sobre o *ethos* das grandes personagens trágicas. Por isso, o cronista evoca como paradigma o teatro antigo da Grécia e de Roma: *en medio de Grecia no se pudiera representar mejor.*

18. Carta quadrimestral de Outubro de 1559, escrita por Pero Dias: *Archivum Historicum Societatis Iesu, Litterae Quadrimestres ex universis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Iesu versabantur Romam missae* (Madrid-Roma, 1894), 362-63.

Assim como no teatro antigo a música era parte integrante e tinha um papel estruturante na obra, assim também, para o humanista de Coimbra, os Coros da tragédia não eram interlúdios desligados da acção, mas sim Coros cantados, representando alguma personagem colectiva.

Executando uma música criada para o efeito, o Coro tinha a função de comentar a acção ou exprimir algum sentimento mais intenso, de luto, de triunfo, de louvor e de devoção. O facto de as fontes designarem os seus executantes como “músicos”, indica que seriam provavelmente cantores habituados ao canto. Do compositor a quem fora pedida a obra, diz-se, por sua vez, que era o encarregado de ensinar, ensaiar e reger uma pequena Capela de Canto de Órgão (canto polifónico), a quem cabia a própria execução musical.

E quanto ao autor daqueles Coros, que nos dizem as fontes? Um dos maiores mestres de Capela do Mosteiro de Santa Cruz no século XVI ficou conhecido precisamente como compositor de Coros para tragédias: Dom Francisco de Santa Maria (†1597), que sucedeu a Dom Heliodoro de Paiva (†1552) e foi contemporâneo de Dom Pedro de Cristo (†1618). “*Era consumado em sciencia de música e contra ponto, e chegou ao cume desta sciencia (...). Compôs muitos Choros pera Tragédias, especialmente pera uma grande que el Rei Dom Sebastião ueo uer a esta cidade, e os seus foram escolhidos entre muitos porque pera isso tinha especial graça*” lê-se no Obituário do Mosteiro de Santa Cruz¹⁹.

No entanto, as fontes dizem que os Monges de Santa Cruz surpreendidos pelos que viram, pediram as partituras, o que significa que o autor não era de lá. Na verdade, Dom Francisco só tomou hábito em 1662 (3 anos mais tarde) – mas já se encontrava em Coimbra, ao

19. Pedro de Azevedo, ed., «Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por Dom Gabriel de Santa Maria», em *Academia das Ciências de Lisboa, Boletim de segunda classe*, vol. 11 (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1916), 146–47. Vd também Pedro Miranda, «D. Francisco de Santa Maria, cantor mor de Santa Cruz de Coimbra. Novos dados biográficos», *Estudos Teológicos* 8 (2004): 233. A tragédia referida é *Sedecias* de Luís da Cruz, representada em Coimbra em 1570.

serviço pessoal do Bispo Conde, Dom João Soares. Era conhecido como Francisco Mouro e também como Francisco Castelhana. Efectivamente, Dom João Soares era não só um dos mais generosos benfeitores do Colégio como também um assíduo frequentador dos seus Actos, de tal forma que a capela musical do prelado já em noutras ocasiões participara nos Actos Públicos do Colégio.

Um dramaturgo castelhano uniu-se, portanto, a um músico, também castelhano e da sua obra resultou uma criação artística a que a cidade não estava habituada. Pelo número de vezes que o músico voltou a colaborar com o dramaturgo jesuíta, podemos afirmar que a inovação conheceu continuidade e fundou uma poética que se difundiu a outros colégios de jesuítas, nomeadamente a Évora, onde, em 1559, a Companhia inaugurava a Universidade. Sabemos até que, neste caso, os Coros continuaram a ser interpretados isoladamente nas Igrejas, por ocasião de certas festas litúrgicas. Se as composições corais faziam parte integrante da tragédia, isso não impediu os cantores de as levarem à igreja para serem executadas em dias de festa. Na verdade, a íntima associação entre a música e o texto, que caracteriza estas peças musicais, ia também ao encontro do espírito das normas conciliares sobre música sacra que zelavam pela valorização do texto e a sua compreensão.

4. O MM70 da BGUC

A análise do Manuscrito Musical 70 (MM70) da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), revelado pelo musicólogo inglês Owen Rees (1995),²⁰ veio permitir aos investigadores chegarem mais longe na descrição deste género musical. O Manuscrito contém apenas uma parte vocal de um conjunto de quatro ou cinco ou mesmo mais vozes. Possivelmente seria um caderno para uso individual de cantores – não os cantores do Colégio onde as tragédias foram repre-

20. Owen Rees, *Poliphony in Portugal c. 1530-c.1620 Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra* (Nova Iorque e Londres: Garland Publishing, 1995).

sentadas, mas antes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, pois grande parte das obras musicais incluídas no caderno destinava-se às festas principais da instituição.

Sobre o primeiro Coro do MM 70 alguém escreveu as iniciais “D. f. ”, atribuindo portanto os Coros a Dom Francisco. O que conhecemos dos Coros dramáticos de Dom Francisco é pois fragmentário e escasso, mas possuímos na íntegra os seus Salmos, cuja escrita revela um profundo parentesco com os Coros, resultante, certamente, da obediência de Dom Francisco à instruções do Concílio de Trento sobre música sacra.

No MM 70 encontram-se os Coros III, IV e V da *Tragédia de Acab*, de Miguel Venegas, representada pela primeira vez em Coimbra em 1562 e ainda, de forma ora completa ora fragmentária, os cinco Coros da *Tragédia de Sedecias* que o P. Luís da Cruz fez representar em Coimbra, em 1570, durante a visita de Dom Sebastião à cidade.

Da parte do humanista, estamos diante de uma tentativa consciente de restaurar o teatro Antigo. Assim, música adequada seria aquela que obedecesse simplesmente ao texto, e ao seu poder expressivo. Mas a composição orientada para a compreensão do texto era também tributária dos ideais estéticos de Trento. Por isso, Dom Francisco de Santa Maria parece ter acrescentado aos ideais de Trento os ideais retóricos do dramaturgo. Chamado a compor os seus primeiros *Choros pera tragedias*, Dom Francisco adequa-se aos ideais estéticos do humanista e ambos parecem recuperar o velho ideal grego da união entre a música e a poesia.

Assim se desenvolveu um estilo musical inovador: estritamente homofónico, a acompanhar a declamação das palavras, as unidades da frase e o movimento semântico, como se reflectisse o próprio movimento retórico do texto.

Falar do teatro nos colégios dos jesuítas não é, pois, falar de um fenómeno escolar para eruditos, destituído de expressão artística e social. No século XVI, o teatro de Coimbra, de Évora e de Lisboa reunia centenas de espectadores (alguns testemunhos falam mesmo em milhares), e as peças de Miguel Venegas conheceram uma longa

história de representações em toda Europa. Constituíam uma espécie de repertório europeu de teatro, representado em Coimbra, Évora, Roma, Paris e noutras cidades da Europa.

A produção dramática neolatina em Portugal inscreveu activamente o nosso país na evolução estética para o espectáculo total, que começou por ser o regresso à representação grega e ao velho ideal de união entre a música e a poesia. Esse estilo novo, identificado nas fontes como *mos tragicus*, é documentado por um conjunto de peças corais dramáticas que resultaram da colaboração entre o músico e o dramaturgo e que foram produzidas no ambiente escolar da universidade e dos jesuítas.

Em Portugal, os Coros do teatro humanístico são bem conhecidos. Constituíram uma tradição, desde, pelo menos, 1550. Conhecemos o seu registo literário, os pormenores da representação, as vestes e a caracterização, e até alguns excertos musicais de valor único em toda a Europa. Hoje, já é mesmo possível aproximarmo-nos de forma mais experimental desta prática musical. Os Coros dramáticos de Dom Francisco, bem como os Salmos e toda a obra musical de atribuição certa encontram-se transcritos em notação moderna por Pedro Carlos Lopes de Miranda²¹. Além disso, os Salmos e algumas das composições dramáticas foram objecto de audição pública moderna, em 2002, em Itália (Roma) e em Portugal pelo Grupo Vocal Ançã-ble, e gravados em CD, graças ao mecenatismo da Universidade do Porto e do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra²².

-
21. Pedro Miranda, «Música dramática de D. Francisco de Santa Maria: contexto e génese», em *Luís da Cruz S.I. e o teatro jesuítico nos seus primórdios*, ed. A. Nascimento e M. S. Barbosa (Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005), 123–45.
 22. Não se trata de uma reconstituição no sentido estrito, mas de uma harmonização sobre a música do *superius*, baseada na prática compositiva do cantor mor de Santa Cruz, particularmente em dois Salmos constantes no MM 44 da BGUC, bem como nas regras genericamente observadas, à época, pela prática polifónica.

5. A escola jesuítica e as artes humaniores

Uma reflexão sobre a educação dos colégios dos jesuítas não pode deixar de ter em conta os princípios criadores dos documentos fundacionais e das primeiras experiências escolares – não para as *reproduzir* aleatoriamente, mas para *produzir* novos modelos, capazes de identificar o legado fundador e de corresponder à missão da educação cristã e da formação cultural das gerações.

Entre as necessidades mais urgentes não só da Igreja, mas da sociedade ocidental, é hoje evidente a urgência da missão cultural no campo das Humanidades e da Filosofia, bem como o diálogo com a cultura contemporânea, fortemente marcada pelo cientifismo positivista e materialista – o que não é possível sem uma intensa preparação espiritual e cultural.

Uma escola para a formação de gerações cristãs capazes de cooperar na cultura moderna, uma escola humanista que aposta na formação da pessoa humana (mais do que do técnico), sem reduções relativistas, positivistas, tecnicistas ou materialistas, tem de superar o mero domínio das tecnologias. Dominar tecnologias educativas de ponta assentes no poder apelativo da imagem, sem exigir à palavra mais do que um conjunto de frases desarticuladas, ou simples palavras-chave ilustradas por imagens não é ferramenta suficiente para recuperar o *homo eloquens*, que é a outra face do *homo sapiens*.

O que nas origens foi a marca distintiva do ensino jesuítico e permitiu elevar o nível dos restantes estudos foi o resultado de uma nova hierarquia de saberes, que deu um lugar predominante e universal ao saber humanístico e à arte da Palavra. Que outro distintivo, senão o desenvolvimento da faculdade do pensamento, da palavra e do discurso poderá elevará o nível da escola actual?

Para cooperar com a cultura contemporânea e marcar presença no espaço cultural, científico e tecnológico que a cerca, a escola jesuítica não pode deixar de ser escola da Palavra (da linguagem, da comunicação, da memória, do pensamento e da sua expressão, da literatura, da criação artística e da imaginação, da liberdade e da crítica, do belo, do

bom, do verdadeiro e do justo), escola das *artes liberales* ou *humaniores*, ou seja, escola daquelas que, ontem como hoje, tornam o homem mais livre e o *humanizam*.

Bibliografia

- Archivum Historicum Societatis Iesu. *Litterae Quadrimestres ex universis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Iesu versabantur Romam missae*. 7 vols. Madrid-Roma, 1894.
- Azevedo, Pedro de, ed. «Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por Dom Gabriel de Santa Maria». Em *Academia das Ciências de Lisboa, Boletim de segunda classe*, 11:146–47. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1916.
- Carvalho, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- Cruz, SI, Luís. *O Pródigo, Tragicomédia Novilatina*. Traduzido por J. Mendes de Castro e R. M. Rosado Fernandes. Vol. II. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.
- Cruz, SI, Luís. *Sedecias*. Traduzido por Manuel José de Sousa Barbosa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- Cruz, SI, Luís. *Tragicae comicaeque actiones a Regio Artium Collegio Societatis Iesu datae Conimbricae in publicum theatrum*. Lião, 1605.
- Cruz, SI, Luís. *Vida Humana*. Traduzido por Sebastiao Tavares de Pinho e Manuel José de Sousa Barbosa. Vol. II. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- «De Ratione et Ordine Collegii Romani 1564–1565». Em *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, 2.^a ed. Vol. II. Roma, 1965.
- Fois, SJ, Mário. «La Retórica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli». Em *Atti del XVIII Convegno Internazionale, I Gesuiti e i Primordi. Atti del XVIII Convegno Internazionale I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Italia*, editado por M. Chiabò e F. Doglio, 57–100. Roma: Edizione Torre d'Orfeo, 1994.
- Garcia, SJ, Mário. «Exercícios Espirituais e Teatralidade». Em *Luís da Cruz S.J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios*, 19–26. Lisboa, 2005.
- Griffin, Nigel. *Jesuit School Drama, a checklist of critical literature*. Valencia, 1986.
- Maria (Dom), Nicolau de Santa. *Chrónica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*. parte II. Lisboa, 1668.
- Melo, A. *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A Tragicomédia Iosephus do P. Luís da Cruz S.J.* Lisboa: Fundação Ciência e Tecnologia e Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Miranda, Margarida, trad. *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus – Regime escolar e Curriculum de estudos*. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.
- Miranda, Margarida. *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, Pedro. «D. Francisco de Santa Maria, cantor mor de Santa Cruz de Coimbra. Novos dados biográficos». *Estudos Teológicos* 8 (2004): 233.
- Miranda, Pedro. «Música dramática de D. Francisco de Santa Maria: contexto e génese». Em *Luís da Cruz S.I. e o teatro jesuítico nos seus primórdios*, editado por A. Nascimento e M. S. Barbosa, 123–45. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005.
- Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*. 2.^a ed. 5 vols. Roma, 1965.
- Nascimento, A., e M. S. Barbosa, eds. *Luís da Cruz S.I. e o teatro jesuítico nos seus primórdios*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005.
- Pfeifer, Heinrich. «La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli Esercizi Spirituali». Em *Atti del XVIII Convegno Internazionale, I Gesuiti e i Primordi. Atti del XVIII Convegno Internazionale I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Italia*, editado por M. Chiabó e F. Doglio, 31–38. Roma: Edizione Torre d'Orfeo, 1994.
- Rees, Owen. *Poliphony in Portugal c. 1530-c. 1620 Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nova Iorque e Londres: Graland Publishing, 1995.
- Soares, Cipriano. *De Arte Rhetorica Libri Tres*. Conimbricae, 1562.
- Soares, Nair Castro. «Humanismo e Pedagogia». *Humanitas* 47 (1995): 799–844.
- Torres, Amadeu. «Humanismo inaciano e artes de gramática: Manuel Álvares, entre a *ratio* e o *usus*». *Bracara Augusta* 38, n. 85–86 (1984): 5–21.
- Valentin, Jean-Marie. *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*. Paris: Desjonquères, 2001.