

Sebastião Tavares de Pinho
Coordenação



eatro
Neolatino em Portugal
no Contexto da Europa

450 Anos
de Diogo de Teive

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-75-5

DEPÓSITO LEGAL

245477/06

© Junho 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Margarida Miranda
Universidade de Coimbra

MIGUEL VENEGAS S.I. E O PRINCÍPIO
DE UM CICLO TRÁGICO NA EUROPA

0. Introdução

Com a renovação intelectual do Renascimento e do Humanismo e a revalorização do teatro antigo, passando desde a leitura até à tradução e representação dos dramaturgos greco-romanos, os humanistas chegaram à criação de uma dramaturgia própria.

A *Castro* de António Ferreira, obra prima do teatro clássico em Portugal, não foi um fruto isolado, mas antes o culminar de uma evolução literária que a crítica moderna não pode deixar de associar às tragédias de Buchanan e de Teive, bem como à fecunda actividade dramática do meio escolar de Coimbra, que a viu nascer. Sem o grupo de professores e de humanistas do Colégio das Artes de Coimbra, o teatro português não estaria certamente dotado das novas formas que o conduziram ao humanismo.

Ora, um dos momentos dessa evolução literária, anterior ao drama clássico nacional, foi sem dúvida a produção do teatro neolatino, ao qual devemos reconhecer um papel significativo na configuração do universo teatral moderno.

Será então a obra dramática de Miguel Venegas, de quem me vou ocupar, apenas um momento imperfeito da evolução para o verdadeiro teatro clássico, um rascunho grosseiro das obras-primas do moderno teatro ocidental?

Penso que essa seria uma visão desfocada da realidade, se bem que durante muito tempo tenha sido essa a perspectiva dominante dos investigadores do teatro, em matéria de teatro jesuítico: a preparação, sempre imperfeita, do verdadeiro teatro moderno, um conjunto de exercícios escolares destituídos de originalidade e de mérito, a não ser o de terem dado um certo contributo para o desenvolvimento do teatro em vernáculo.

Miguel Venegas, um jesuíta da primeira geração, foi o herdeiro natural da melhor tradição dramática do Colégio das Artes de Coimbra, cujo ensino fora entregue à Companhia em 1555 — quatro anos antes, apenas, da estreia do dramaturgo em Coimbra. Depois das representações de Miguel Venegas em Coimbra (a *Saul Gelboeus* em 1559 e a *Achabus* em 1562), a obra de Miguel Venegas alcançou uma dimensão internacional incontestável. Se o poeta nunca chegou a imprimir os seus versos, a verdade é que, hoje, os seus manuscritos (alguns deles anónimos) encontram-se dispersos em bibliotecas de vários pontos do mundo, não só na Europa — em cidades como Coimbra, Évora, Lisboa, Roma, Perúsia, Messina, Bolonha, Chantilly, Colónia, Munique e Dillingen — como também em Nova Iorque e no Rio de Janeiro.

A *Achabus*, de 1562 tem a particularidade de ter sido a primeira tragédia representada em Roma, em 1565, logo seguida, aliás, da *Saul* em 1566. Ambas as representações foram realizadas no Colégio Germânico, uma instituição que, juntamente com o Colégio Romano, devia ser modelo universal da actividade escolar da Companhia em todo o mundo. Por outro lado, as obras dramáticas de Venegas encontram-se copiadas ao lado dos dramas de Stefano Tucci, Francesco Benci e Bernardino Stefonio, nos manuscritos que reúnem as mais antigas realizações dramáticas de Roma.

À representação de 1565, em Roma, seguiu-se ainda, em diversos pontos da Europa, uma longa série de representações dramático-musicais inspiradas nas mesmas fontes bíblicas, com os mesmos *topoi* dramáticos.

Assim, a partir de 1559, Coimbra e Roma assistiram ao nascimento de uma nova dramaturgia do sacro. Coimbra assistiu à produção e estreia de um

arquétipo. Roma também quis ver, sancionou o género, e deu os primeiros passos para a codificação de uma actividade dramática regular, cujas formas vieram a ser reelaboradas por muitas gerações de jesuítas, em toda a Europa. A esse teatro que a Companhia não só acolheu mas promoveu em toda a Europa a partir de Roma, a historiografia jesuítica deu primeiro o nome de *fabula erudita*, *drama sacrum et latinum* e mais tarde *tragoedia sacra*.

Ao abordar o teatro de Miguel Venegas, devemos pois ter presente que não estamos perante uma prática escolar codificada, mas uma actividade literária e pedagógica ainda em definição, como demonstram alguns episódios da história do teatro nos colégios, que tenciono contar-vos.

Alguns desses episódios levam-me mesmo a pensar que as peças de Miguel Venegas e o êxito que acompanhou as respectivas representações nos maiores colégios da Europa estavam certamente na memória daquele grupo de jesuítas que, em 1586 e em 1599, integraram as várias comissões encarregadas da elaboração da *Ratio Studiorum*.

Contra o lugar comum veiculado pelos historiadores do teatro no séc. XX, que não tiveram o privilégio de conhecer estes textos, o que no início era apenas exercício escolar, ou experiência de humanistas eruditos para uma elite de discípulos, tornou-se afinal um espectáculo público de grande dimensão social, capaz de responder aos gostos e às mais elevadas exigências estéticas da sua época. Não apenas um instrumento de catequese de intenção moralizante e vagamente retórica, mas uma expressão das grandes controvérsias do tempo (políticas, morais e religiosas), em linguagem de grande elaboração literária.

Afirmo portanto que os dramas de Miguel Venegas constituíram um verdadeiro repertório internacional e europeu, a que assistiam centenas e por vezes milhares de espectadores; os Coros do seu teatro — actualmente considerados os mais antigos exemplares musicais do género — ganharam autonomia artística, e foram interpretados fora das representações dramáticas; as suas tragédias e personagens deram origem a um ciclo trágico, de

autores que reelaboraram as mesmas formas dramáticas e se inspiraram nas mesmas fontes bíblicas; a notoriedade de Miguel Venegas foi tão vasta que fez com que lhe fosse atribuída a autoria de peças bíblicas anónimas.⁽¹⁾

Um teatro assim é, afinal, muito mais do que apenas um momento imperfeito de uma evolução literária. Com ele assistimos à fundação de uma poética dramática própria: uma dramaturgia essencialmente trágica, sacra, bíblica, retórica e musical.

Não vou deter-me a descrever as tragédias de Miguel Venegas, pois isso seria tema para outra comunicação, se bem que considere urgente e necessário disponibilizar este património em língua latina, não apenas aos historiadores da literatura e do espectáculo, mas também aos historiadores da cultura, das civilizações, das artes, da religião, da espiritualidade e das mentalidades.

Parece-me, porém, que a reconstrução deste fenómeno histórico desde as suas origens (isto é, a busca das raízes desta dramaturgia, de características profundamente trágicas, mas sacras e retóricas) não é menos importante do que a compreensão do objecto artístico propriamente dito, e das suas qualidades.

(1) Como a comédia *Tobias* e a tragédia *Absalon*. A *Tragoedia cui nomen inditum Absalon* encontra-se no Cód. 3092 da Biblioteca Nacional de Lisboa, fol. 90v-121, e a comédia *Tobias* nos fol. 121v-146v., embora existam outras cópias. Nigel Griffin já pode provar que o autor da *Tobias* não foi o nosso poeta mas sim Francisco Gomes, que em 1563 era professor de *prima* em Évora e ali fez representar a sua primeira peça.

Quanto à *Absalon*, embora sejam várias as cópias que chegaram aos nossos dias, todas elas se encontram anónimas. O autor do *Catálogo de Reservados* da Biblioteca Pública de Évora (vol. 3, p. 129) foi quem se inclinou pela primeira vez para atribuir a *Absalon* a Miguel Venegas, por ela se encontrar ao lado de outras obras do mesmo autor. Apresentou-a então da seguinte forma: *Tragoedia Absalon (ab eodem?)*. Trata-se do Cód. CXIV / 1-40. Outros especialistas aceitaram esta atribuição. Na pormenorizada documentação jesuítica daqueles anos não encontrei, porém qualquer indício da sua composição por Miguel Venegas, nem sequer da sua representação no âmbito da actividade pedagógica daquele jesuíta. Entre 1559 e 1562 as cartas quadrimestrais não a referem e ela tão-pouco aparece nos códices que reúnem as obras especificamente escritas pelos padres do Colégio de Coimbra.

1. O drama bíblico de Miguel Venegas e o seu contexto dramático em Espanha

291

Miguel Venegas não estudou com os jesuítas. Apenas ensinou como um deles. Formou-se e ensinou no Colégio Trilingue de Alcalá de Henares, uma instituição humanística votada essencialmente à filologia bíblica e à renovação da teologia. A sua formação académica, literária, bíblica, humanística e eclesiástica faz-nos pensar que, enquanto herdeiro do Humanismo bíblico de Alcalá de Henares, o teatro de Miguel Venegas só podia ser teatro bíblico. Por outro lado, enquanto formado no espírito da filologia moderna e na leitura dos autores pagãos, a sua obra nasceria necessariamente à imagem do género trágico, à imagem dos modelos de Séneca e dos autores clássicos. Em última análise, a crítica bíblica, que Venegas conheceu e que esteve no centro de toda a actividade humanística complutense, foi também a razão pela qual o autor soube descobrir, na exegese dos textos bíblicos, as matrizes do género trágico pagão.

Não podemos, porém, ignorar as diversas manifestações dramáticas que antecederam a obra de Miguel Venegas na Península Ibérica. Em Espanha, não podemos ignorar as representações dramáticas escolares nos mais antigos colégios da Companhia, nem o próprio teatro universitário e humanístico de Alcalá e de Salamanca, com o qual os dramas de Miguel Venegas mostram grandes afinidades.

1.1. A dramaturgia de Miguel Venegas e o teatro jesuítico em Espanha

Com efeito, embora a actividade teatral da Companhia seja tão antiga como o próprio ensino, a verdade é que a dramaturgia de Miguel Venegas parece não se enquadrar nos mesmos moldes do teatro que então já se vinha praticando nos colégios jesuíticos de Espanha: um teatro muito menos vinculado aos cânones clássicos, de temática religiosa inspirada nas Sagradas Escrituras, mas cujos valores éticos se sobrepunham largamente aos valores estéticos, com largas concessões à evolução dramática mais popular.

De modo geral, no teatro jesuítico dos colégios de Espanha, escrito quer em latim quer em castelhano, podemos encontrar reminiscências do auto, da farsa, do drama alegórico, da comédia e da tragicomédia, isto é, formas dramáticas em que os géneros se cruzam, sem a preocupação de obedecer aos cânones de uma poética clássica. Podemos afirmar que, em Espanha, a produção dramática escolar não universitária (de autores como Pedro Pablo de Acevedo e Juan Bonifacio) tinha uma orientação clássica, mas prioritariamente religiosa e popular.

É muito significativo que num dos seus prólogos, Pedro Pablo de Acevedo peça ao público que não julgue a qualidade estética da sua obra mas sim a sua eficácia moral, razão pela qual Juan de Mal Lara e outros humanistas sevilhanos censuraram vivamente a obra de Acevedo.⁽²⁾

Ora, quando falamos de Pedro Pablo de Acevedo e de Juan Bonifacio, estamos a falar dos anos mais remotos do teatro escolar jesuítico, não apenas em Portugal e em Espanha mas em todo o mundo.⁽³⁾ É nesta geração

(2) O autor alude a essas críticas em *Philautus*, vv. 105-112. Cf. V. PICÒN- GARCIA (ed) – *Teatro Escolar Latino del siglo XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I.*, vol. I: V. PICÒN, A. CASCÓN, P. FLORES, C. GALLARDO, A. SIERRA e E. TORRIEGO- Pedro Pablo de Acevedo S.I. *Lucifer Furens, Occasio, Philautus, Charopus*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, p. 332:

El grande obserbador de aquesta arte
no me diga: «aquí faltó el decoro antiguo»;
Mas túvose atención más al provecho,
poniendo delante las cosas de los ojos
que no servir el arte curiosamente.

A própria obra de Juan Bonifácio (professor nos colégios de Medina, Ávila e Valladolid), a qual se distingue da de Acevedo por propor temas e formas mais nobres, continua submissa à capacidade de compreensão de um público pouco culto. As personagens são tiradas da *Sagrada Escritura* ou da hagiografia, mas a sua caracterização é própria do tempo e do lugar histórico em que foram concebidas e representadas. Por outras palavras, a temática dramatizada é artificialmente inculturada na realidade de Castela do séc. XVI – o que dá àquele teatro um interessantíssimo valor documental, mas nem por isso o coloca entre os antecedentes literários que possam estar na origem do género trágico de Venegas, tal como este o concebeu.

(3) 1559 é a data a que se atribuem as mais antigas obra de Pablo de Acevedo, professor de Retórica no Colégio de Córdoba e de Sevilha, e um dos primeiros nomes do teatro jesuítico em Espanha, cuja actividade de dramaturgo começou com a adaptação da comédia *Acolastus* de Gnapheus e *Euripus* de L. Brecht. Se 1559 é a data indicada pelos Ms da *Egloga in honorem diuae Catharinae* e da *Comedia Metanea*, no entanto, na introdução à edição mais recente do teatro de Pablo de Acevedo, Picón García duvida da autenticidade daquela data e prefere situar a primeira peça em 1559 e a segunda em 1561, baseando-se para isso nas cartas do

que devemos situar Miguel Venegas, reconhecendo assim às suas tragédias coimbrãs de 1559 e 1562 um acréscimo de valor em antiguidade e originalidade.

1.2. A dramaturgia de Miguel Venegas e o teatro humanístico universitário em Espanha

Se, por outro lado, considerarmos a tradição do próprio teatro universitário e humanístico em Espanha, representado por autores como Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), Juan de Mal Lara, considerado o criador de uma nova poética dramática que valorizou formalmente o género trágico e dotou o texto literário de um maior enriquecimento estético e artístico, e ainda por Juan Pérez de Toledo, que sucedeu ao nosso João Fernandes de Sevilha na cátedra complutense de Retórica (1537-1545), verificamos que, desde muito cedo, as Universidades de Salamanca e de Alcalá se mostraram favoráveis à produção do teatro humanístico, como exercício de aperfeiçoamento literário e de celebração académica.

As obras de Juan Pérez de Toledo (ou *Petreius*) são teatro erudito, exclusivamente em língua latina, e demonstram, mais do que quaisquer outras, a presença caracterizadora dos modelos de retórica, num drama entendido como meio de aperfeiçoamento literário. Além disso, a presença constante da música naquelas representações aponta também para o papel inovador que Venegas deu aos Coros musicais das suas tragédias em Coimbra.

1.3. A dramaturgia de Miguel Venegas e as inovações dramáticas do teatro não escolar

No entanto, por muito importante que tenha sido o teatro universitário na formação literária de Miguel Venegas, o humanista do Colégio Trilingue

próprio Acevedo e em outros testemunhos contemporâneos. Vd. V. PICÒN- GARCIA – *Teatro escolar...* p. 18, n. 34.

de S. Jerónimo não podia ignorar a abundante tradição dramática que o precedia em Espanha, fora do âmbito universitário. Também ali se assistia a um movimento de reelaboração e dignificação das formas teatrais, de modo particular do teatro religioso, movimento esse causado em parte pelas correntes erasmistas, em parte pelo clima reformador vivido dentro da própria Igreja.

A obra dramática de Diogo Sánchez de Badajoz, por exemplo, mas principalmente a obra de Michael de Carvajal e de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, embora nem sempre em língua latina, são composições dramáticas orientadas para a modernização do teatro religioso, e têm a particularidade de mostrar curiosas afinidades com o teatro de Miguel Venegas, que lhe é pouco posterior.

A *Tragedia llamada Josefina*, de Michael de Carvajal, a *Tragédia de Absalon, muy sentida y dolorosa*, a *Tragédia de Amon, muy estraña e muy al natural* e a *Tragédia de Saúl y Jonatás en el monte Jelboé*, de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, sem esquecer a *Tragédia Absalon* composta pelo humanista Juan de Mal Lara, desenha o quadro dos que, antes de Miguel Venegas, em Espanha, já haviam criado formas, ainda que imprecisas, do novo género trágico, ao serviço da reforma espiritual do seu tempo: tragédias bíblicas, de ascendência menos popular, tendencialmente humanísticas, marcadas pela catequese e a reforma religiosa, e mais orientadas para os novos caminhos da tragédia senequiana.

Não deixamos contudo de observar que, durante muito tempo, a tendência em Espanha é para o predomínio das formas de comédia ou de tragicomédia, no que elas têm de imprecisão terminológica. Em função do novo ambiente religioso da Reforma católica, uma nova poética trágica (na linha de Vasco Díaz Tanco de Fregenal e de Michael de Carvajal), composta em latim e em vernáculo, já procurava enfim aliar os temas bíblicos aos cânones literários da Antiguidade.

2. O teatro de Miguel Venegas e o drama humanístico neolatino

Se em Espanha é natural proceder à distinção entre teatro de colégio e teatro universitário, em Portugal, pelo contrário, essa distinção deixa de ser pertinente. O teatro jesuítico de Miguel Venegas é, sem dúvida, digno das mais típicas representações universitárias, onde Venegas começou e terminou o seu magistério depois de abandonar a Companhia. Tão digno que, quando mais tarde o jesuíta regressou a Espanha e se tornou professor na Universidade de Salamanca, acabaria por vir a derrotar o célebre *Brocense* numa espécie de concurso dramático, em 1570.⁽⁴⁾

Na verdade, as peças conhecidas de Miguel Venegas constituem uma criação dramática extremamente vinculada ao ensino da palavra e do virtuosismo verbal, ao mesmo tempo que procuram incutir nos seus actores determinados valores morais, ideológicos e catequéticos, sem nunca perder de vista a dimensão estética do texto literário — ao contrário do que acontecia no teatro jesuítico da Espanha.

Nada há nos textos de Venegas que denuncie a mistura de registos cómico e trágico, típica dos primeiros dramaturgos jesuítas espanhóis e dos próprios autores de teatro religioso não escolar. Os modelos de Venegas são os autores clássicos da Antiguidade, designadamente Séneca. Por isso o seu texto é exclusivamente em língua latina, de grande elaboração literária, modelado pelas exigências do ensino da Retórica; as suas personagens

(4) O episódio é narrado por GARCÍA SORIANO (*El Teatro Universitario y Humanístico en España*, Toledo, 1945, p. 225), quando ainda não era possível ao autor identificar este mestre Venegas com o nosso Miguel Venegas, ex-jesuíta. Podemos porém confirmá-lo nos *Libros de Claustros 1569-1570* do *Archivo Universitario de Salamanca* (AUSA 40), fol. 53v-54r; 103r, 135r-136r.

Em 1570 os estudantes representaram uma peça daquele célebre humanista conhecido como *Brocense* e outra de Venegas. Os respectivos autores solicitaram por isso ao Claustro a remuneração a que estavam habituados, pois para fazer representar tais peças haviam procurado vestes e outros adereços necessários. O pedido foi atendido no Claustro de 26 de Agosto de 1570, pois os deputados consideraram que a peça de Venegas fora superior. O vencedor recebeu a quantia de vinte e cinco ducados.

bíblicas são concebidas à imagem das grandes figuras do imaginário clássico (Jezabel evoca Medeia, mas também Dido e Clitemnestra; o profeta Elias evoca a figura de Tirésias...) e as próprias figuras mitológicas pagãs coexistem tranquilamente com as verdades da fé cristã e com a mais profunda exegese bíblica de um humanista complutense.

Portanto, se a aliança entre os temas bíblicos e os modelos clássicos já conheceu os seus precedentes na história do teatro em Espanha, com Miguel Venegas parece ter-se dado um passo decisivo na criação do verdadeiro drama humanístico neolatino e cristão na península.

2.1. A tradição do Colégio das Artes de Coimbra

Este olhar retrospectivo ficaria porém incompleto se não lembrássemos os humanistas que precederam Miguel Venegas no Colégio das Artes em Coimbra. Os mestres chegados a Coimbra em 1547 eram os mesmos que em França já tinham elevado o teatro humanístico ao mais alto nível literário e pedagógico. Os estudos do Doutor Costa Ramalho e da Doutora Nair Castro Soares sobre o teatro humanístico em Portugal bem como os trabalhos deste Colóquio serviram para valorizar a obra de dramaturgos como Diogo de Teive e George Buchannan. Assim sendo, resta-me considerar que, quer o colégio de Guyenne, em Bordéus, quer o Colégio das Artes, em Coimbra, tiveram certamente uma função comum na caracterização do teatro escolar jesuítico.

Foi a humanistas como aqueles que Miguel Venegas veio suceder no ensino da Retórica e das Humanidades. Não admira por isso que, além da *Castro* de António Ferreira, também o teatro de Miguel Venegas seja visivelmente tributário da única tragédia conhecida de Diogo de Teive, a *Ioannes Princeps*. Esta peça constitui, na verdade, um dos intertextos mais próximos da *Tragédia de Acab* de Miguel Venegas.

3. O contributo de Venegas para a história do teatro e do espectáculo

Abordemos agora o percurso do jesuíta em Coimbra. No colégio das Artes, como se sabe, a Companhia procurava reunir o escol dos seus mestres. Por essa razão Miguel Venegas pode cruzar-se com outros homens que efectivamente vieram a marcar de forma notável a *Ratio Studiorum*. Cipriano Soares, Pedro Perpinhão, Manuel Álvares e Pedro da Fonseca foram autores de obras eleitas como modelos e largamente difundidas na Europa, no campo da retórica, da gramática e da filosofia.

Se os nomes destes humanistas, companheiros em Coimbra, haviam de dar fama internacional a uma das mais antigas escolas de jesuítas em todo o mundo, a obra de Venegas também havia de dar celebridade ao Colégio Real de Coimbra em muitas partes da Europa, quando os seus dramas fossem representados nos colégios de Roma, Sicília, França, Áustria ou Alemanha. O teatro jesuítico ganhou assim uma dimensão europeia antes desconhecida, e esse impulso decisivo caracterizou por muitos anos aquela prática pedagógica.

Um dos contributos mais originais de Venegas para a história do teatro e do espectáculo foi sem dúvida o papel específico atribuído aos seus Coros trágicos, como já tive oportunidade de demonstrar em outras ocasiões.⁽⁵⁾ Eles inauguraram uma retórica musical harmónica mas estritamente homofónica, que se inscreve de pleno direito na tendência, que se havia de generalizar na Europa, para recuperar o velho ideal grego de união entre a poesia e a música. Acresce apenas que os Coros de Venegas, fruto da colaboração entre o humanista e o músico D. Francisco de Santa Maria, têm a particularidade de serem muito anteriores aos Coros musicais do teatro secular italiano, bem como às primeiras representações do *dramma per musica* da

(5) Cf. «Música para o teatro humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559-1562)», *Humanitas* 55 (2003) 316-340; «Nas origens do melodrama: a Tragédia neolatina em Portugal» *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 1 (2004) 251-262.

Academia Florentina. Tinha pois razão o P. Luís da Cruz quando escrevia, anos mais tarde, no prefácio à sua obra, que havia Coros em todas as peças, pois sem música o teatro não deleitava; que o Coro cantava em cena, com vestes aparatosas; e que naquele género, os portugueses podiam orgulhar-se de ter feito algo notável.⁽⁶⁾

No limiar do séc. XVI, portanto, Luís da Cruz, antigo discípulo de Miguel Venegas em Coimbra, afirmava que fora precisamente em Portugal que nascera aquele género de peça coral dramática — integrada no drama, representada em cena e interpretada por alguém que também era personagem da peça.

Podemos portanto tirar duas conclusões: primeiro, que em Portugal, os jesuítas foram responsáveis pela criação de um género trágico novo, do qual a música é parte integrante e não *intermezzo* lúdico; segundo, que os Coros dramáticos do teatro neolatino português são certamente mais uma página a inscrever na chamada música humanística do Renascimento.

4. As primeiras tragédias jesuíticas em Roma e a codificação gradual de um género dramático

4.1. A *Achabus*: 1565

A peça que inaugura a era da tragédia sacra jesuítica em Roma é efectivamente uma *Tragédia de Acab*. O facto de o humanista Miguel Venegas, alguns anos depois, ter abandonado a Companhia, veio dificultar, como sempre, a identificação do autor. Os testemunhos da representação indicam apenas o título da peça e pouco mais. E na maioria dos Ms ela circula anónima.

O local da representação não foi o Colégio Romano, como se esperaria à luz da investigação do séc. XX, mas sim o Colégio Germânico.⁽⁷⁾ A primeira

⁽⁶⁾ Luís da CRUZ S.I. - *Tragicae, comicaeque actiones, a Regio Artium Collegio Societatis Iesu, datae Conimbricae in publicum theatrum*, Lião, 1605.

⁽⁷⁾ Nos primeiros anos do séc. XX, Gualtiero GNERGHI (*Il teatro gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, 1907) afirmava o nascimento do teatro jesuítico em Itália, mas em 1994 Bruna

representação não foi em 1566 mas em 1565, por ocasião do Carnaval. E o criador desta nova dramaturgia não foi Stefano Tucci, nem Bernardino Stefonio, mas Miguel Venegas, que fora enviado para Roma em 1562, mas deixara a cidade eterna rumo a Paris, alguns meses antes da representação.

A narrativa é-nos dada por uma carta do P. Polanco, dirigida a toda a Companhia, em 1565:

Innanzi quaresima, per allegrare il collegio, et diuertir molti di fuori da altri passatempi meno honorati, si rappresentarono nel collegio germanico due attioni fatte da persone della Compagnia. Una tragedia d'Acab, et una comedia d'Eustachio. Le quali, sì per esser in se molto buone et ben rappresentate, come per le uistosi intermedii, piacquero notabilmente a gli spettatori, fra i quali furono 7, o uero 8 cardinali, e molto numero di prelati: et contentaronsi tanto, che fu bisogno ripetere le attioni più d'una volta, per questi et per quelli altri che ne faceuono instancia; e benchè sia grande il cortile del collegio doue si rappresentarono, nondimeno ci era che far assai in difendersi con le porte chiuse da quelli che uoleuono intrare, doppo di esser ogni cosa piena di gente di conto; et queste cose in tal tempo non solamente danno honesta et uirtuosa recreatione in questa terra, ma ancora molta edificatione et credito in quel che tocca alle lettere e modo d'insegnarle.⁽⁸⁾

Embora este seja um terreno cheio de surpresas, não tenho conhecimento de nenhuma outra *Tragédia de Acab*, composta por um jesuíta antes de 1565, a não ser aquela que M. Venegas fez representar aos seus alunos de Coimbra em 1562, no ano em que partiu para Roma juntamente com Pedro Perpinhão.

FILIPPI (*La scène jésuite. Le théâtre scolaire au Collège Romain au XVII siècle*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1994, Tese de doutoramento policopiada) sustentava ainda a mesma ideia, atribuindo a criação da dramaturgia jesuítica a autores como Stefano Tucci, e Bernardino Stefonio.

⁽⁸⁾ MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU. Madrid-Roma, 1894-1996 (doravante MHSI) *Polanci Complementa. Epistolae et Commentaria P. Ioannis Alphonsi de Polanco*. 2 vols., Madrid, 1916-1917, Epistola 119, p. 571

Ora, é precisamente a *Achabus* de Venegas que se encontra ao lado das obras de Stefano Tucci, Bernardino Stefonio e Francesco Benci, nos Ms que reúnem as mais antigas produções dramáticas de Roma. E mais significativo ainda é o facto de, num daqueles antigos Ms de Roma (Ges. 24 da *Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II*, de Roma) a *Achabus* se encontrar ao lado de uma comédia *Eustachio*, anónima e sem data. Esta informação, entre outras, confirma a ideia de que a última grande realização dramática do mestre em Portugal foi afinal a primeira que os jesuítas em Roma levaram à cena, em 1565. Dela nasceu o arquétipo que inspirou as realizações dramáticas seguintes.

4.2. A *Saul Gelboeus*: 1566

O ano seguinte foi ocasião para novas representações, mas desta vez faltou a tranquilidade exigida pela demonstração pública de letras e de virtude, que era objectivo de todos os Actos públicos de Colégio. O episódio tem interesse, pois demonstra que nem sempre o teatro encontrava terreno favorável dentro do ambiente escolar da Companhia.

Contam-nos as crónicas do Colégio Germânico que o Carnaval em Roma trazia consigo uma onda de divertimentos que atraía também os alunos do Colégio Germânico, principalmente os italianos, e que, por essa razão, estes reclamavam aos superiores divertimentos e espectáculos também para si.⁽⁹⁾ Os professores concordaram, uma vez que proporcionavam uma alternativa preferível às atracções do século, uma ocasião para saudável emulação entre actores, e exercício da nobre arte de discursar.

⁽⁹⁾ Julio CORDARA, *Collegii Germanici et Hungarici Historia libris VI comprehensa*, Romae, Typis Ioannis Generosi Salomoni, 1770, p. 37 ss.

Para o conhecimento dos vários espectáculos sacros e profanos que animavam a vida romana, nomeadamente as festas associadas ao Carnaval, existe um precioso instrumento de consulta documental: Fabrizio CRUCIANI – *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*. Roma, Bulzoni Editore, 1983.

A tragédia que correspondia às expectativas dos superiores foi mais uma vez uma peça de Miguel Venegas: a tragédia *Saul Gelboeus*, estreada em 1559 em Coimbra. Mas a comédia que, na mesma ocasião, representaram em vernáculo veio a provocar desagradáveis tumultos entre a multidão que invadira o colégio, como no ano anterior. Nobres e cardeais benfeitores sentiam-se gravemente ofendidos, pois na exiguidade do espaço, haviam sido grosseiramente empurrados, ou simplesmente excluídos do espectáculo, pela multidão desenfreada que invadira o recinto! Foram tais os desentendimentos que o Padre Geral, Francisco de Borja (recentemente eleito, em Julho de 1565) não hesitou em proibir os espectáculos, já que estes, além de causarem pesadas despesas, resultavam em protestos públicos e graves quebras da disciplina interna. E como se não bastasse, para garantir que o caso servia de emenda, o P. Geral viu-se ainda obrigado a tomar outra decisão importante para a vida do colégio: separar os *alumni* dos *conuictores*, ou seja, mudar os estudantes italianos para outro colégio, e sujeitá-los a uma disciplina própria, já que eram estes os principais responsáveis pelas desordens do Germânico.⁽¹⁰⁾

4.3. *Drama sacrum et latinum decretum est* (1570)

Durante três anos a proibição parece ter sido acatada, mas em 1570, o reitor do Colégio Germânico foi confrontado com novos protestos, e teve de chegar a um acordo, sancionado pelo próprio Geral: nada impedia os estudantes de representar teatro, desde que representassem algo *erudito e em língua latina: modo fabulam luderent eruditam et, super haec, arcendae causa plebeculae, latino sermone concinnatam*.

⁽¹⁰⁾ O Colégio Germânico e Húngaro destinava-se a receber essencialmente os *alumni* vindos dos países germânicos, isto é, estudantes recebidos gratuitamente, ou a troco de serviços prestados no Colégio. Mas também recebia alguns *conuictores* italianos, ou seja, estudantes que pagavam o seu próprio sustento para viverem no Colégio. A medida disciplinar consistiu em enviar estes últimos para o Seminário Romano, fundado em 1564 por Pio IV, e desde logo confiado à Companhia de Jesus.

Os estudantes não tiveram outro remédio senão aceitar as condições impostas. Doravante representar-se-iam tragédias sacras, em língua latina — como aquelas de Venegas, a que o Colégio havia assistido em 1565 e em 1566. E o cronista acrescenta: *Borgia conuiuente, drama sacrum et latinum decretum est.*

Estamos diante do primeiro passo determinante para a codificação gradual do teatro que os jesuítas gostariam de ver praticar em todas as suas escolas: *drama sacrum et latinum.*

No entanto, o regresso do teatro ao Colégio Germânico não foi tão pacífico como se esperava. O que a seguir se passou é mais um episódio de repressão de uma manifestação dramática ao gosto popular e simultaneamente um passo em frente na confirmação da opção tomada.

No dia seguinte ao da primeira representação de 1570, o espectáculo ia dar-se de novo, a fim de receber a mais alta sociedade romana, quando os conflitos se repetiram, desta vez não já entre o público mas entre os próprios actores. Estava a récita para começar quando, de repente, os estudantes italianos do Colégio Romano invadiram o palco e anunciaram que tinham preparado uma comédia em vulgar, e que pretendiam representá-la ali mesmo!

Sem aguardarem resposta, começaram a improvisar o cenário, com a eventual cumplicidade de alguns companheiros do Germânico. Mas eis que, passada a primeira surpresa, os actores da tragédia se lançam aos gritos, com ameaças sobre os inoportunos concorrentes, diante do olhar atónito de nobres e de cardeais. Responderam os da comédia na mesma moeda, e de repente o palco converteu-se em campo de batalha. Embrulhados em grande algazarra, uns e outros distribuía pontapés e bofetadas. Bancos e demais adereços teatrais serviam de arma de arremesso, e só ao fim de algum tempo os padres presentes conseguiram separar os adversários, que traziam a comédia proibida. O espectáculo foi suprimido e o desacato, ao que parece, serviu de emenda.

5. Uma poética da «tragédia sacra»

Estou certa de que as primeiras representações das tragédias de Venegas no Colégio Germânico, bem como as circunstâncias que as rodearam, ou seja, a natural tendência dos jovens italianos para divertimentos mais mundanos aos olhos dos padres, é que determinaram, na verdade, a orientação da primeira legislação jesuítica sobre teatro.

Apesar das graves consequências daqueles episódios para a imagem de qualquer Colégio, o teatro não foi de modo algum banido do cânone de estudos jesuíticos, mas as prescrições da *Ratio* que o integram alguns anos depois, ecoam certamente acontecimentos como os que acabo de narrar. Doravante, a intenção dos superiores seria apresentar *fabulas eruditas*, sob a forma de *drama sacrum et latinum*. Por isso, a cópia romana da *Achabus* se intitula exactamente *Tragoedia Sacra ex 3º lb. Regum...* E os termos da *Ratio* de 1599, no que respeita ao teatro, não andam longe disso mesmo.

Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinis ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit et pium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris uel habitus introducatur.⁽¹¹⁾

O argumento das tragédias e comédias — que deverão ser sempre raras e em língua latina — será sacro e piedoso. Não haverá interlúdios que não sejam em latim e decentes. Não haverá personagens nem vestes femininas.

Bem sabemos que, nesta matéria, a *Ratio* nem sempre era rigorosamente posta em prática. Em muitos colégios fora de Itália, a frequência das representações dramáticas ia muito além das prescrições canónicas, com quatro e cinco representações anuais. O género preferido era muitas vezes a comédia e a tragicomédia, com textos em latim mas também em verná-

⁽¹¹⁾ *Ratio Studiorum* 1599, MHSI, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu* 5, 1986, p. 371.

culo. Em Espanha, por exemplo, os dramas de Pablo de Acevedo e de Juan Bonifacio, se bem que piedosos, não eram os mais exemplares em erudição nem em pureza linguística.

Pelo contrário, os dramas de Venegas e os que se lhes seguiram — de Simão Vieira e de Luís da Cruz, em Portugal, de Stefano Tucci, Francesco Benci e Horácio Torsellini, em Itália, eram efectivamente os que desde o início mais correspondiam à legislação superior. Não é por acaso que os copistas destas tragédias as intitulam nos seus Ms como *Tragoediae sacrae*.⁽¹²⁾ Se as *Tragédias sacras* de Miguel Venegas não eram uma obra-prima de técnica dramática, elas tinham já uma fisionomia própria muito singular, capaz de fixar o arquétipo de uma longa série de tragédias.

Ora, não esqueçamos que, quer as *Constituições da Companhia*, quer a *Ratio Studiorum*, atribuem aos colégios de Roma uma função exemplar no quadro escolar da Companhia. Por outro lado, Roma não era apenas a sede da Ordem; era também a capital do humanismo europeu. Por isso, tudo o que ali se fazia alcançava uma rápida difusão no universo dos jesuítas.

Assim, tendo em conta o natural valor normativo das práticas dos colégios romanos, o fenómeno a que assistimos a seguir é aquele a que poderíamos chamar a lenta elaboração de uma poética da tragédia sacra, que começa por ser, como vimos, uma poética de séria exegese bíblica, mas também estreitamente ligada aos modelos horacianos e senequianos de poesia, submissa à primazia do texto literário, ao serviço da Retórica e da parenética. Uma poética em que o dramaturgo procurava elevar o género aos cânones clássicos e entrelaçar a poética bíblica com os mais elevados modelos literários pagãos.

(12) Assim acontece não apenas com a *Tragédia de Acab* no Ms Ges. 142 da BNCVE (*Tragoedia Sacra ex 3º lb. Regum cap. 18-20-21*) mas também com a *Sedecias* do P. Luís da Cruz, por exemplo. Com efeito, no mesmo Ms de Colónia que contém a *Achabus*, a *Sedecias* do P. Luís da Cruz aparece com o seguinte título; *Tragoedia Sacra Hierosolyma Euersa per Nabuchodonosorem*. Título semelhante recebe a *Saul Gelboeus* de Miguel Venegas num Ms de Perúcia: *Historia Sacra V.T. et primi Libri Regum et in modum Tragoediae per doctiss. uirum S.I. traducta*. (Biblioteca Comunale Augusta de Perúcia, Ms 666 (I.61), fol. 79-122.

Para os superiores jesuítas, a nova designação (fosse ela *drama sacrum*, ou *historia sacra*, ou por fim *tragoedia sacra*) evocava certamente um certo grau de parentesco com as *sacre rappresentazioni* italianas, não só do ponto de vista temático, mas também do ponto de vista da extensão formal, da multiplicação de personagens, da pluralidade de lugares e da própria lentidão da acção dramática. Por outro lado, os termos não deixavam de salientar também um vínculo programático com os modelos clássicos da tragédia «regular», ou seja, tomava um caminho inteiramente diferente, ao submeter-se aos cânones estéticos da Antiguidade, incarnados pelos autores gregos e principalmente por Séneca. Retomava a inspiração religiosa originária, mas dava-lhe agora um carácter nobre e elevado. Superava a dimensão exterior da imitação realística da vida contemporânea, característica das *sacre rappresentazioni*, para se situar na intemporalidade mítica da Sagrada Escritura.

A *Tragoedia sacra* era assim concebida como a digna alternativa às tragédias profanas de tema histórico e mitológico, com que a cultura humanística já tinha consolidado a dramaturgia clássica em Itália. Umhas e outras imitavam os autores antigos, ao gosto da cultura humanística, mas o novo género não perdia a inspiração religiosa. Antes procurava superar o carácter arcaico das antigas representações populares e recriar o tom clássico, grave e erudito que correspondia às exigências religiosas e morais da sociedade.

Efectivamente, anos mais tarde, os termos *tragoedia sacra* ganharam um significado eminentemente jesuítico, cunhado pelo P. Ortensio Scamacca (1562-1648), para designar a *fabula erudita*, composta em latim, sobre tema sacro (por oposição às tragédias profanas), e com objectivos claramente parenéticos.⁽¹³⁾

(13) Sobre a dramaturgia de Scamacca, vd. Salvatore BANCHERI, «La poetica della tragedia sacra nelle opere di Ortensio Scamacca», *Italian Culture* 6 (1985) 89-101. A vasta obra de Ortensio Scamacca compreende um amplo leque de argumentos trágicos, desde o drama de Ortensio Scamacca à tragédia de inspiração clássica. Esta última alterna temas míticos e históricos com temas religiosos. Formalmente a sua obra reflecte diversos momentos de evolução dramática, desde as *sacre rappresentazioni* de raiz medievalizante, até às tragédias mais «regulares», de inspiração clássica.

6. A europeização de um género, ou o princípio de um ciclo trágico

306 Apesar de nunca terem sido impressas, as tragédias de Venegas a que Coimbra assistiu em 1559 e 1562, deixaram em breve as fronteiras nacionais e conheceram uma longa história de representações em toda a Europa. Como já outros reconheceram antes de mim, elas tornaram-se o arquétipo de um género artístico-dramático internacional, que se afirmou desde os primeiros anos da Companhia e que, como vimos, veio a ser designado por *tragoedia sacra*.⁽¹⁴⁾

Após as primeiras representações do Colégio Germânico e o manifesto interesse dos superiores da Companhia pela actividade teatral dos colégios, Mss da *Saul Gelboeus* e da *Achabus* circularam pelos colégios de toda a Europa durante mais de dois séculos. Prova disso mesmo são as numerosas cópias que ainda hoje se conservam em várias bibliotecas da Europa e da América. Se podemos pois falar em repertório europeu de teatro jesuítico, o teatro de Venegas pertence-lhe com toda a propriedade e ocupa nele um lugar primordial, ao lado do teatro de Luís da Cruz, Stefano Tucci, Francesco Benci e Bernardino Stefonio, por exemplo.

Deixo de lado a obra de Luís da Cruz para outros especialistas aqui presentes e recordarei brevemente nomes como Stefano Tucci e Francesco Benci, menos conhecidos entre nós.

O primeiro, cujas obras tiveram tão grande êxito que conheceram duas traduções ainda em vida do autor, começou por compor também vários dramas de tema veterotestamentário: *Nabuchodonosor*, *Golias* e *Judith* (entre 1562 e 1565), em que são visíveis os laços do drama com a parenética e com o ensino da Retórica.

Quanto a Francesco Benci, servir-me-ei apenas do testemunho de uma investigadora italiana, Daniela Quarta, que considera que a peça *Saul* (outrora

⁽¹⁴⁾ Refiro-me aos comentários de Gualtiero Gnerghi, de Claude Henri Frèches, e de Daniela Quarta às duas tragédias de Venegas, mesmo quando abordadas como anónimas.

tida em Itália como anónima, mas finalmente atribuída a Miguel Venegas) constituiu um modelo formal destinado a ser imitado no Colégio Romano, como demonstra claramente a peça *Hiaeus* do Padre Francesco Benci, provavelmente de 1590 — uma tragédia regular, dividida em cinco actos, que apresenta uma concepção dramática madura e consciente.⁽¹⁵⁾ Parece-me porém que o modelo mais próximo será a *Achabus* e não a *Saul*.

Francesco Benci (1542-1594) foi autor de dois dramas inspirados no destino trágico da casa de Acab: um *Hiaeus* (Jeú era o nome do rei ungido por Elias para exterminar Jezabel e toda a descendência de Acab), que se encontra na *BNCVE* de Roma (*Ges. 24 do Fondo Gesuitico*), e ainda, segundo o Prof. Nigel Griffin, um *Baal euersus*, que foi representado cerca de 1590 em Ingolstadt, e de novo em 1599 em Dillingen.⁽¹⁶⁾

Já no séc. XVII, Ortensio Scamacca, professor no Colégio de Palermo, compôs também uma tragédia intitulada *La Neomenia* — sobre o episódio da vinha de Nabot, vítima da ambição de Acab e Jezabel.

Mas podíamos referir ainda outras peças anónimas, como uma *Josafat* (assim se chamava o rei de Judá que fez aliança com Acab), representada em Munique, em 1573, ou uma *Jezabel*, tragédia em cinco actos, representada em França, no Colégio de Rouen, em 1640, em que tomou parte Thomas Corneille, então com 15 anos de idade.⁽¹⁷⁾

(15) Daniela QUARTA - «Dramaturgia gesuita nel Collegio Romano: dalla tragedia di soggetto biblico al drama martirologico (1560-1644)», *Atti del XVIII Convegno Internazionale, I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, M. Chiabó; F. Doglio (ed.), Roma, 1994, p. 138 sqq.

Analisando algumas peças do mais antigo teatro jesuítico, Daniela Quarta atribui aos Ms de Venegas conservados anónimos em Messina e em Roma, um papel central na criação de uma dramaturgia do sacro e mesmo de *topoi* dramáticos muito concretos. A autora desenvolve aliás uma intuição já antecipada por Gualtiero GNERGHI (*Il Teatro Gesuitico ne' suoi primordi a Roma*, Roma, 1907). Naquele interessante estudo, a autora vai mesmo mais longe e afirma que a análise por si elaborada privilegia momentos fundadores de um estilo e de uma poética dramática que encontraremos depois no próprio drama martiroológico, desenhando assim uma linha de continuidade na experimentação dramática do Colégio Romano.

(16) A notícia das duas últimas representações é dada em N. Griffin, *Two Jesuit Abab dramas*, University of Exeter, 1976, p. xiv e xv.

(17) L.V. GOFFLOT - *Le Théâtre au Collège du Moyen Âge à nos Jours*, N.Y. 1907, p. 169; Vd. também B. SOLDATI - *Il Collegio Mamertino e le origini del teatro gesuitico*, Torino, 1908, p. 83.

Estes são apenas alguns dos títulos que pude acrescentar à já longa lista de peças sobre Acab e Jezabel, publicada em 1976 pelo Prof. Nigel Griffin. Dela constavam, na verdade, cerca de 33 representações que iam desde 1562 até 1750, número agora ampliado com as últimas investigações, principalmente se tivermos em conta as numerosas oratórias musicais a que o mesmo tema deu origem.⁽¹⁸⁾

Se no séc. XVI temos notícia de que a *Achabus* de Venegas foi representada em Coimbra, Roma, Messina e Mainz, a abundância de Ms em toda a Europa é indício forte de outras representações, cujas notícias se perderam.

Por outro lado, muitas outras peças sobre o mesmo tema bíblico subiram ao palco em várias cidades da Itália, Polónia, França, Países Baixos, e principalmente nos países de língua germânica, onde a popularidade daquelas personagens deu também origem a uma série de dramas jesuíticos em vernáculo.

Até meados do séc. XVIII, portanto, o tema atraía o interesse dos Colégios da Companhia, principalmente em cidades que mais se debatiam com lutas religiosas, simbolizadas na idolatria de Baal (como Praga, Maastricht, Ingolstadt, Dillingen, Innsbruck, Ratisbona, Würzburg, Hildesheim, Rottenburg, Paderborn, Gorlitz, Munique, e outras).

Fora da Companhia, o mesmo material bíblico inspirava ainda a *David Combattant*, *David Triomphant*, e *David Fugitif* de Les Masures (1566), a *Saul Furieux*, de Jean de la Taille (1572) e a *Athalie* de Racine, para não falar das inúmeras oratórias e óperas que se lhes seguiram, sobre as figuras de Elias, Acab, Jezabel e todos os seus descendentes sobre quem recaía a punição de Acab.⁽¹⁹⁾

(18) Vd. Margarida MIRANDA - *Miguel Venegas e o nascimento da tragédia jesuítica. A Tragoédia cui nomen inditum Achabus de Miguel Venegas (1562)*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, Tese de doutoramento policopiada. Na p. 218 e ss. foi possível reelaborar a já vasta lista de Griffin, alterando alguns dados e acrescentando outros.

(19) Athalia é o nome da filha de Acab e Jezabel que, tal como sua mãe, procurou impor o culto a Baal.

O papel original de Miguel Venegas traduziu-se assim naquilo que poderíamos chamar a criação de uma espécie de «ciclo trágico» na Europa, à imagem dos ciclos trágicos que uniam a produção dramática antiga — como as peças do ciclo tebano, ou as peças do ciclo troiano. As mesmas situações trágicas e as mesmas personagens suscitaram, depois de Venegas, um vasto número de produções dramáticas, elaboradas por diversos autores em diversos pontos da Europa.

Podemos assim falar, com toda a propriedade, de um fenómeno de verdadeira europeização do teatro, uma vez que, enquanto neolatino, este teatro não conhecia barreiras linguísticas; enquanto jesuítico, não conhecia barreiras nacionais, pois à custa da rede escolar jesuítica na Europa, vivia-se então uma verdadeira União Pedagógica Europeia.

