

FICHA TÉCNICA

Título: *Humanitas* - Revista do Instituto de Estudos Clássicos

Director: Francisco de Oliveira (Univ. de Coimbra, e-mail: foliveir@ci.uc.pt)

Comissão Redactorial: Maria de Fátima Silva (Univ. de Coimbra, e-mail: fanp@fl.uc.pt); Maria do Céu Fialho (Univ. de Coimbra, e-mail: mcfialho@ci.uc.pt); Nair Castro Soares (e-mail: nairncs@ci.uc.pt); Delfim Leão (Univ. de Coimbra, e-mail: leo@fl.uc.pt); Margarida Miranda (Univ. de Coimbra, e-mail: mlopesmiranda@sapo.pt); Luísa de Nazaré Ferreira (e-mail: luisanazare@hotmail.com).

Conselho Editorial: Américo da Costa Ramalho (Univ. de Coimbra); Antonio López Eire (Univ. de Salamanca); Bernhard Zimmermann (Univ. de Freiburg); Eustaquio Sánchez Salor (Univ. de Extremadura); Giovanni Menella (Univ. de Génova); Jean-Claude Margolin (Univ. de Tours – Centre d'Études Supérieures de la Renaissance); José Galdes Freire (Univ. de Coimbra); Marc Mayer Olivè (Univ. de Barcelona); Maria Helena da Rocha Pereira (Univ. de Coimbra); Pascal Thiery (Univ. de Brest); Walter de Medeiros (Univ. de Coimbra).

Aceitação e selecção de originais: Os originais enviados para publicação devem ser inéditos e não estar submetidos a outra entidade editorial; serão remetidos ao Director da *Humanitas* ou aos elementos da Comissão Redactorial, em forma definitiva e segundo as normas de edição definidas. A Direcção da revista responde pela qualidade da publicação e, sempre que necessário, submete a parecer de especialistas essa qualidade, quer da Comissão Redactorial quer do Conselho Editorial. Não serão devolvidos os originais, tanto em versão impressa como em formato digital, pelo que os autores devem conservar cópia dos trabalhos.

Propriedade: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Edição: Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Sede da redacção: Instituto de Estudos Clássicos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
3004 – 530 Coimbra
Tel.: 239 859 981 - Fax: 239 410 022 – E-mail: classic@ci.uc.pt

Secretariado: Dr^a Carla Rosa

Capa: Louro Fonseca

Execução gráfica: Imprensa de Coimbra, Lda

Depósito legal: 63505/93

ISSN: 0871 – 1569

Publicação anual

CONTRACAPA

Publicação subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Fundo de Apoio à Comunidade Científica

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

Vol. LVIII



COIMBRA
2006

Propriedade da
UI&D-CECH

PIMENTA, Emmanuel, (1622) *Poematum Liber I*, Coimbra.

PINHO, S. T. (2005) "Um códice latino da literatura jesuítica quase desconhecido: o Cód. 1963 da Livraria dos Manuscritos dos ANTT", *Humanitas*, 57 351-382.

REIS, António, *Corpus Illustrium Poetarum Lusitanorum qui latine scripserunt*, Lisboa, 1748, vol. VII, 22-77.

TEATRALIDADE E LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO JESUÍTICO EM PORTUGAL (XVI)

MARGARIDA MIRANDA
(Universidade de Coimbra)

Abstract: The article explores a number of documents which provide vivid pictures of XVIth century dramatic performances. The evidence here at stake discloses an increasingly elaborate scenographic language, the growing tendency toward a profusion of decorative elements, a «realistic» characterization – to the detriment of a rather symbolic one –, experiments concerning the treatment of physical space, the development of music, the first steps toward the production of scenic illusion, and, throughout all this, the love for splendour and magnificence. Each of these features stems from the fact that this kind of theatre is written in Latin – hence the need to cause awe among an illiterate (as far as knowledge of Latin is concerned) audience; they also stem from ground-breaking theatre theory. Jesuit theatre, anticipating much of what modern theories on drama take for granted, greatly enhances the wealth of linguistic and extralinguistic codes. Arguably, such wealth of codes has given rise to the development of the sort of scenography eventually inherited by European baroc theatre.

Palavras-chave: Teatro, cenografia, cenários, público, vestes e adereços teatrais, *luoghi deputati*, retórica, educação humanística.

1. Introdução

Num breve mas pertinente estudo sobre investigação em teatro jesuítico, N. Griffin (1975: 411) chamou justamente a atenção para o erro que consiste em estudar o teatro jesuítico dando exclusiva atenção ao estudo literário, ou examinando minuciosamente a estilística e a métrica

das peças. O que apaixonava os homens do século XVI, tanto os homens educados como os demais, era o espectáculo, escreve, citando um autor do século XVII (Rodrigo Caro) "*no ay cosa que assi cebe la aficion del vulgo, como las fiestas y entretenimientos publicos*". O autor exortava, assim, os investigadores do teatro jesuítico para a necessidade de estudar justamente os elementos formais deste teatro, aqueles que asseguraram o maior êxito do espectáculo: a música, os gestos, a decoração, os adereços, a importância dos convidados.

Na verdade, o teatro desenvolvido pelos Jesuítas, ao longo de mais de dois séculos de actividade escolar, acabou por adquirir tal autonomia e importância em toda a Europa, que podemos considerá-lo um género próprio, dentro do teatro escolar.

Não quer isto dizer que o teatro dos Jesuítas constitua uma produção homogénea, feita de uma só peça, serva dos mesmos objectivos ideológicos e catequéticos da Reforma e sujeita aos mesmos padrões estéticos e literários. Efectivamente, por muito que os superiores romanos se esforçassem por codificar o teatro que se produzia nos colégios, impondo-lhe determinados temas, banindo determinadas personagens (como as femininas, impróprias para serem representadas por rapazi-nhos) e moderando uma certa tendência para o excesso e a ostentação, essas determinações nunca foram escrupulosamente observadas. A transgressão, por seu lado, não implicava qualquer punição especial. Resultava de um apurado sentido de adequação ao lugar e à circunstância, sentido esse que pertencia não já ao superior geral da Companhia mas aos superiores locais, nomeadamente ao Reitor e ao Prefeito de Estudos.

Conhecer, pois, as normas da *Ratio Studiorum* da Companhia de Jesus sobre o teatro escolar nos colégios não nos revela a prática teatral vigente em toda a rede escolar jesuítica da segunda metade do século XVI, ou seja, nos primórdios do teatro jesuítico.

Tragoediarum et Comoediarum, quas nisi latinis ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit et piuum: neque quidquam actibus interponantur, quod non latinum sit ac decorum: neque persona ulla muliebris vel habitus introducat.
(*Ratio Studiorum* 1599)

Na realidade, as tragédias e comédias representadas em toda a Europa não eram sempre em latim, nem eram raras, nem eliminaram de modo absoluto as personagens femininas (lembramos apenas a fortuna

de uma Jezabel, apresentada pela primeira vez em Coimbra, em 1562, e reelaborada em toda a Europa). A representação teatral ocorria durante uma festa pública que abria as portas do colégio e que pretendia promover a aceitação dos religiosos na cidade, cativando a simpatia de novos benfeitores. Por isso, os textos em língua latina podiam ser precedidos de um ou mais prólogos (em que se apresentava a acção dramática aos que não acompanhavam o latim) e gradualmente, segundo os locais e os tempos históricos, o latim começou a dar lugar ao vernáculo.

Sendo a língua principal a latina, a representação escolar era muito mais do que a realização cénica da palavra. Era acima de tudo *espectáculo*, um espectáculo dirigido quer aos sentidos do corpo (de forma a criar as mais vivas sensações), quer aos do espírito, isto é, à exaltação das emoções e moção das paixões. Provam-no não apenas as múltiplas cartas enviadas dos vários colégios, com descrições pormenorizadas da suntuosidade das representações, como também os esforços que as várias províncias faziam junto de Roma para obterem aprovação para as suas reais práticas teatrais, principalmente para a riqueza das vestes, para a ostentação e o aparato cénico, enfim para os elementos formais capazes de engrandecer a festa literária. Na verdade, as frequentes proibições que emanavam destas consultas mais não significam do que a dificuldade efectiva em impor os apelos recorrentes à moderação.

Não se pense, no entanto, que a obrigação inicial da língua latina constituiu letra morta. Uma das razões de ser do teatro dos jesuítas dos primórdios era efectivamente o ensino da palavra, o que fazia da actividade teatral o exercício por excelência da classe mais alta do ciclo de estudos das Humanidades. Em certas peças de teatro de inspiração predominantemente senequiana, a perfeição da eloquência constituía mesmo o objectivo principal, sobrepondo-se aos fins catequéticos e moralizantes e levando o poeta mais dotado a compor páginas de elevada sensibilidade literária. Ainda que o vulgo as não entendesse, entendiam-nas os alunos-actores, destinatários primordiais deste teatro. A língua latina, associada ao facto de o sistema escolar jesuítico não conhecer fronteiras nacionais e de os seus professores gozarem de uma efectiva mobilidade sem precedentes, são a principal razão para reconhecermos a existência de um repertório dramático europeu e internacional, com dois séculos de longevidade.

Por outro lado, não podemos ignorar que, ao longo daqueles dois séculos de actividade, o teatro jesuítico de aquém e de além-mar (prati-

camente tão antigo quanto a própria actividade escolar da Companhia) conheceu matizes muito diferentes, de acordo com as circunstâncias políticas e culturais dos povos e nações que acolhiam os padres.

Em países de missão, como o Brasil, a Índia, o Congo e o Japão, é evidente que a produção teatral era predominantemente orientada para os indígenas e devia subordinar-se aos objectivos catequéticos (Mário Martins 1986).

Em países a braços com a Reforma protestante e com o cisma da cristandade, a controvérsia religiosa ocupa um lugar primordial, mas em Itália, onde a Companhia não travava lutas religiosas tão intensas, o teatro foi assimilando mais rapidamente os modelos do teatro profano.

Na Polónia, o teatro dos Jesuítas acompanhou de perto as tendências da comédia polaca popular e desenvolveu grandes *intermezzi* (em vernáculo), ao mesmo tempo que fazia construir salas de espectáculo para grandes realizações cénicas. A construção de grandes anfiteatros para o efeito permite adivinhar, desde a primeira hora, o desenvolvimento das técnicas de encenação. O mesmo pode dizer-se do teatro jesuítico praticado na Boémia. Destinado a combater a heresia com a ortodoxia, este teatro, ora em língua latina, ora em língua alemã, ora em checo, não renunciava a esmagar os espectadores por meio da grandiosidade e do aparato (Em Praga, em 1588, ficou célebre um certo cortejo de penitentes que se flagelava com violência).

Na Alemanha e Áustria, onde Jacobus Pontanus (1542-1626), professor em Augusta, perfilhava a política oficial restritiva em relação aos espectáculos nos colégios, ainda assim são visíveis os progressos nas técnicas teatrais. Com o desenvolvimento das técnicas de decoração cénica e o uso de transformações rápidas de cena — que já se pode verificar na obra de Jacob Biderman (1578-1639) —, o teatro escolar dos jesuítas acabou por ser o veículo das novas soluções para o tratamento do espaço, das primeiras técnicas de ilusão cénica e de caracterização naturalística, de tal modo que, na segunda metade do século XVII, as representações cénicas dos Jesuítas, decoradas pelo célebre Andrea Pozzo, mestre da pintura ilusionística e da arquitectura teatral, podiam rivalizar com a própria ópera, tal como a produção dramática do Colégio Romano, ao qual o mesmo Pozzo estava ligado¹.

¹ Ao célebre pintor e arquitecto jesuíta italiano (1642-1709) se deve também a decoração, em estilo ilusionístico, de diversas igrejas jesuíticas, bem como a

Também em França, as representações escolares dos jesuítas ultrapassaram os limites impostos pela *Ratio*. Inspiradas na Bíblia, ou na história dos santos ou mesmo em temas mitológicos, ou da história antiga, a importância dada aos aspectos materiais da representação, às vestes, à música e à cenografia em geral parecem indicar desde muito cedo os alvares do teatro barroco. A marca distintiva desta produção teatral jesuítica em França foi, no entanto, o bailado, que os jesuítas introduziram pela primeira vez no teatro. Na verdade, esta forma de espectáculo, que era usada em múltiplas ocasiões festivas, começou a sê-lo também por ocasião das representações dramáticas, o que fez dos jesuítas os criadores de uma nova concepção de bailado².

Se em França, no início do século XVII, alguns colégios já chamavam mestres extraordinários para darem lições de dança aos seus alunos, no fim do século, os mestres de dança figuram regularmente entre o corpo docente dos colégios. Não obstante as sucessivas proibições dos Superiores romanos, depois de 1650, pode dizer-se que todas as representações trágicas incluíam um bailado, animado pelas mesmas intenções estéticas e políticas dos grandiosos bailados da Corte. Em muitas cidades, aliás, as representações jesuíticas contavam com a colaboração artística dos melhores cenógrafos e coreógrafos, e a *salle des actions* dos jesuítas continuou a ser, até meados do século XVIII, o único lugar disponível para a realização de espectáculos públicos.

Quanto a Espanha, extremamente rica de tradições teatrais, podemos afirmar que o teatro jesuítico acompanhou de modo geral o teatro popular e profano da época de Juan de la Cueva e de Lope de Rueda, sem que os dramaturgos se tenham jamais negado às experiências cénicas inovadoras que prepararam a ilusão cénica do teatro barroco.

própria igreja da universidade de Viena, cujo tecto é uma das suas obras-primas de pintura. A obra que tornou o jesuíta famoso foi, no entanto, o tratado sobre as regras de perspectiva (*Prospettiva de' pittori et architetti*, Roma, Komarek, 1693, diversas vezes reeditada). Sobre as inovações cenográficas de Andrea Pozzo e o Colégio Romano, vd. Irene MAMCZARZ 1994.

² Em França, os bailados escolares remontam a uma tradição muito antiga, anterior à própria actividade escolar jesuítica naquele país. Nos colégios da Universidade de Caen, há notícias de actividades de dança desde 1522. Sobre o contributo específico dos jesuítas para a história do bailado, vd. Margaret M. MCGOWAN 1963: 205-227.

Em Portugal, no entanto, a produção dramática jesuítica da primeira geração pertencia simultaneamente ao âmbito académico da universidade e tinha por paradigma a obra de humanistas como Diogo de Teive, Jorge Buchanan e os mestres que precederam os Jesuítas no Colégio das Artes de Coimbra.

2. O espectáculo

Veículo de uma pedagogia humanística e simultaneamente meio de propaganda dos próprios colégios e da actividade escolar jesuítica, os espectáculos teatrais eram muito mais do que a ilustração cénica da palavra. Além de obedecerem aos preceitos da *pronuntiatio* sobre as técnicas de voz e de entoação, de expressão de rosto e de movimento do corpo, teorizados pelos antigos e retomados pela *Retórica* de Cipriano Soares (1562), as representações teatrais dos Jesuítas impunham-se aos espectadores como verdadeiro espectáculo total, em luxuosos aparatos cénicos, com música especialmente composta para a ocasião, numa retórica musical subordinada à primazia do texto – de acordo com o que se pensava ter sido a música para o mais autêntico teatro grego. Na verdade, a participação musical e a intervenção dos Coros dramáticos constitui talvez um dos aspectos mais específicos do teatro dos jesuítas dos primórdios em Portugal, como o próprio Luís da Cruz escreveu no seu prefácio ao leitor (P. Luís da Cruz 1989: 25) e como já tive oportunidade de afirmar em outros estudos³. Da tradição humanística de Coimbra, foram pioneiros e ficaram célebres os Coros dramáticos de Diogo de Teive, que celebravam a vitória de David sobre Golias (1550), bem como os Coros da *Tragédia de Acab* de Miguel Venegas (1562) e da *Sedecias* de Luís da Cruz (1570). Estes últimos, compostos por D. Francisco de Santa Maria (Pedro Miranda 2005: 131 ss.) e cujos Ms., que se conservam parcialmente, têm a originalidade de constituir o mais antigo exemplar conhecido de música para o teatro humanístico.

O esforço sistemático pela revitalização dos modelos greco-latinos e a obrigatoriedade da língua neolatina davam ao espectáculo jesuítico uma feição marcadamente visual, que atraía não só aqueles que tinham

³ V.g. Margarida MIRANDA 2003. Muitos são, na verdade, os motivos que unem o drama jesuítico ao melodrama. Vd. G MORELLI- E. SALA 1994.

capacidade para compreender as longas récitas, mas também os populares que, no dia das representações, enchiam o pátio do colégio.

3. A *Tragicomédia do rei Dom Manuel* (1619)

Uma das mais notáveis e mais conhecidas representações jesuíticas de sempre realizou-se em 1619, no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, para receber a visita de Filipe II a Lisboa. Trata-se da *Tragicomédia do rei Dom Manuel*, do jesuíta António de Sousa. Durou dois dias e foi considerada sem rival em qualquer corte europeia. Se é certo que ela excede o período temporal em que centrei este estudo, é porém inevitável referi-la, pois ela representa o culminar de uma já longa tradição de fausto e grandiosidade laboriosamente representados nos palcos jesuíticos em Portugal. Nela figuravam mais de 300 personagens, com um guarda-roupa de uma riqueza oriental deslumbrante, carregado de pedras preciosas, 1090 diamantes, 3000 pérolas, 248 esmeraldas, 1139 rubis, velhos brocados históricos, sedas raras e adereços preciosos, emprestados pela família real e pelas casas de fidalgos, mas também pelas igrejas e mosteiros. 2800 pedras adornavam a figura de Lisboa e 2250 a figura da Piedade. Até uma espada que pertencera a D. João II viera dar maior dignidade à representação. A cenografia era grandiosa e a complicação da maquinaria excedia tudo o que até então se havia visto⁴.

A verdade é que a magnificência daquele espectáculo vinha sendo preparada desde os inícios da actividade teatral jesuítica.

4. Uma *Écloga* em Santo Antão (Natal de 1556)

No Natal de 1556, os alunos do mesmo colégio representaram uma *Écloga* em que entravam quatro pastores, um anjo, José e Maria. Uma

⁴ Sardinha MIMOSO (1620), *Relación de la Real Tragicomédia com que los Padres de la Companhia de Jesus en su Colégio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Majestad Católica de Filipe II de Portugal*, Lisboa. Uma análise minuciosa deste acontecimento foi feita por Dietrich Briesemeister ("A tragicomédia novilatina do Rei Dom Manuel") na sua intervenção no Colóquio *O Teatro neolatino em Portugal, no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*. As respectivas actas, sob a coordenação de Sebastião Tavares de Pinho (a quem este volume presta homenagem), encontram-se no prelo.

carta descreve brevemente o seu conteúdo. Quanto à representação, o mesmo relato é, como de costume, mais copioso. Realizou-se num espaço *pulcherrime decoratus*⁵. Numa das extremidades do lugar foi construído um estrado elevado, onde se estendia um tecido à maneira de pano de fundo (*In extrema eius parte suggestum erat constructum textili flagulo stratum*). As paredes estavam revestidas de magníficas tapeçarias (*magnifisque operibus parietes uestiti*). Para assistir ao espectáculo, reuniu-se grande multidão, com muitos letrados e fidalgos, os quais haviam sido de opinião que todas as pessoas cultas da cidade deveriam colaborar com os jesuítas, oferecendo o seu contributo para que eles pudessem continuar a proporcionar mais espectáculos como aquele (*quidam dixit debere omnes huius ciuitatis doctos nobis sumptus suppeditare, ut certis quibusdam anni temporibus similia spectacula illis praeberere possemus*). A fama do acontecimento chegou também ao rei. Primeiro foram os cantores da corte que se deslocaram ao colégio para ver a écloga e saudaram a representação, dando um pequeno concerto a encerrar o espectáculo (*cantores quoque ex eadem curia, qui nobis diuersi generis musicae concentus effecerunt, omniumque aures oblectarunt*). Depois foi a própria família real que quis ver o espectáculo e os alunos puderam representá-lo na sua presença (*Acta rege, Regina et principe presentibus...*), o que era visto como o sinal máximo da benevolência régia para com os padres.

5. A *Tragédia de Saul Gelboeus*, em Coimbra (Julho de 1559)

Três anos depois, em Julho de 1559, no Colégio das Artes, em Coimbra, representou-se não uma écloga mas uma tragédia, de inspiração bíblica e de forte teor político e religioso. Para representar a *Tragédia de Saul*, de Miguel Venegas, ergueu-se um estrado no meio do pátio onde se construiu propositadamente a cenografia necessária:

*Hízose un cadafalso de madera, muy grande, en medio del patio a donde se representó. A una parte dél estauan hechos unos repartimientos a manera de casas, de donde salían las figuras en diuersos actos*⁶.

⁵ Carta de Diogo Bairros, de Lisboa, início do ano 1557 in MHSI, *Litterae Quadrimestres* (doravante *Litt. Quad.*), vol. 5, 17-18.

⁶ Carta de Pêro Dias, de Coimbra, Outubro de 1559, *Litt. Quad.*, vol. 6, 362.

Estamos diante de uma representação de cenários múltiplos, cuja realização técnica se baseava na simultaneidade e não na sucessão dos ambientes caracterizados. A *Tragédia de Saul* foi representada segundo a chamada técnica dos *luoghi deputati* (à italiana) ou *décors à mansions* (à francesa)⁷, isto é, lugares fixos independentes entre si, em que se desenvolviam os diferentes momentos da acção. Cada um dos *luoghi deputati* correspondia a um determinado ambiente que serviria de cena a uma ou a diversas partes da acção. Na forma mais simples da tradição medieval eram simples ‘barracas’, pequenos espaços delimitados por madeira ou por panos, simbolicamente caracterizados e, por vezes, identificados com lendas.

No caso da representação de Coimbra, os diversos *luoghi deputati* ou *mansions* eram justapostos, pois eram construídos sobre o mesmo estrado ou *cadafalso* erguido no pátio do colégio. Mas a tradição europeia também previa *luoghi deputati* construídos em palcos independentes, distribuídos ao longo de uma praça pública (num extremo, o paraíso, no outro o inferno, por exemplo). O palco onde se representou a *Tragédia de Saul* deveria caracterizar, simultaneamente e da forma mais simplificada possível, os diversos lugares onde se iria desenrolar a acção: uma paisagem de montanha, o palácio real, a tenda de Saul e a entrada de uma cidade. De cada um destes lugares – informa-nos a carta – saíam as diversas figuras para recitarem as suas partes.

Em pleno século XVI, Miguel Venegas, cuja poética pretende ser simultaneamente bíblica, classicizante e retórica, faz ainda uso de uma técnica cénica de longa tradição europeia. Na verdade, os elementos cénicos medievais conheceram uma longa sobrevivência — mesmo em Itália, mesmo no teatro de Renascimento. É sabido que, em França, o próprio Corneille assumiu essa técnica de realização cénica.

Sobre as figuras da tragédia, o autor da carta informa que estavam “ricamente vestidas”. Aos olhos de Pêro Dias, a representação de 1559 em Coimbra distinguiu-se ainda pelos Coros, que já tive oportunidade de comentar (M. Miranda 2003: 328 ss.), bem como pela variedade e pelo número de pessoas que a ela assistiram, de tal forma que o colégio reser-

⁷ *Luoco deputato* significa ‘espaço destinado a uma determinada função’. O termo francês *mansions* deriva do latim *mansiones*, que significa casa, morada, habitação. Os textos em português e em castelhano designam-nos simplesmente por ‘casas’ ou ‘lugares’.

vou lugares distintos para todos: simples populares, reitor e doutores da Universidade, magistrados e religiosos. Do conteúdo da peça, Pêro Dias apenas refere que a letra era muito devota e sentenciosa, “tanto que algunos religiosos llorauan; y dezia el rector [da Universidade] que en todo los Padres mezclauan la deuoción, hasta en los choros de la tragédia”.

6. A *Tragédia de Saul*, na Universidade de Évora (Novembro de 1559)

Mais rica foi, no entanto, a representação de Évora, em Novembro do mesmo ano, para celebrar a fundação da Universidade. A peça fora composta pelo mestre de *primera* (retórica) e era, uma vez mais, sobre Saul e David, como nos informa a carta de Blás Gomes, de Abril de 1559 (*Litt. Quad.*, 6, 147). A mesma carta informa que os ensaios já tinham começado (sete meses antes da estreia).

6.1 Público

Como o edifício da Universidade se encontrava em obras, o pátio estava atravancado de materiais (cal, águas, pedras, areias) que dificultavam o ajuntamento de pessoas. Mas as condições impróprias do pátio da Universidade não incomodaram a multidão. Cada um fez o que pôde para arranjar lugar, trazendo ‘ladrilhos’ para colocar sobre o pavimento, de tal maneira que *no sabia hombre adónde estava la cal y la piedra, saluo verse unos más altos que otros*. E assim permaneceram de pé por mais de três horas, que foi quanto durou a representação daquela tragédia em 5 actos. Os que não couberam no pátio assistiram a cavalo para verem de longe. Havia gente no pátio, nos corredores de baixo e de cima, nas obras novas e até na igreja, onde muitos se juntaram com esperança de conseguir entrar no edifício. Os mais cautos, com receio de não terem lugar, prepararam uns palanques de véspera. Os mais audazes tanto forçaram a multidão à sua frente que quebraram uma das janelas que dava para o pátio. Quem não conseguiu entrar subiu aos telhados e lugares altos da cidade. Para o Bispo, o cabido, clérigos religiosos e seculares, magistrados e nobreza da cidade havia lugares distintos, como era costume.

Entre as mulheres, tradicionalmente excluídas destes espectáculos, o alvoroço começou a sentir-se uns dias antes da representação. Como não podiam assistir, arranjavam pretextos para se deslocarem ao colégio e

para, do portão que dava para a rua, poderem espreitar, ao menos, os preparativos. No próprio dia, muitas haviam conseguido subir a uma torre velha que dava para o pátio, e dali puderam assistir ao teatro sem violar a disciplina do colégio.

O espectáculo preparado ao longo de mais de meio ano atraiu entre seis e sete mil homens, dizem as fontes. A dimensão social daquele acontecimento só era comparável aos autos de fé da Inquisição. Dizia-se que nem então se reunia tanta gente.

6.2 *El teatro estaua repartido*

Três dias antes da representação, os colegiais começaram a construir no pátio um palco ou *cadahalso*, (...) *en lugar donde todos y de todas las partes pudieron muy bien oyr* (*Litt. Quad.* 6, 395). Tal como na representação de Julho, em Coimbra, o palco foi erguido não no extremo mas no meio do pátio (ao contrário do que se fará na representação da *Tragédia de Acab* em Coimbra, em 1562, em que o palco confina com as paredes do edifício).

É claro que o objecto do maior interesse da multidão ia muito além da qualidade literária da récita ou do virtuosismo dos actores. O que deslumbrou o público foi certamente a realza das figuras, a ostentação de jóias e materiais preciosos, a grandeza e o aparato do espectáculo.

O estrado erguido para a representação (que as *Litt. Quad.* designam ora por *teatro* ora por *cadahalso*) estava *repartido*, para poder representar pelo menos os palácios reais de David e de Saul, os quais *bien amonstrauan la realza que significauan* (p.397). Como se pode verificar, estamos uma vez mais diante de um palco de cena múltipla, do género dos *luoghi deputati* ou *mansions*, termo que as nossas fontes designam simplesmente por *casas* ou *repartimientos à maneira de casas*. (*El teatro estaua repartido de tal manera que saliessen las figuras por diuersos arcos, adonde estauan repartidas las casas de David y Saül y choros, com sus rétolos y guardapuertas muy ricas*...).

Sobre as alcatifas que revestiam o palco havia ainda duas cadeiras de veludo carmesim. Todo o espaço era delimitado por uma grande cobertura de seda da Índia e ramagens de verdura (*Auíá también un pauellón muy fresco de seda de la Índia, y al derredor del teatro estauan puestos muchos ramos muy frescos, y todo él juncado y alcatifado*).

No entanto, o que se adivinha desde logo, na descrição de 1559, é o facto de a sobrevivência deste tipo de construção cénica não ter impedido

os encenadores de porem em prática experiências teatrais inovadoras, capazes de surpreender a multidão. Torna-se cada vez mais visível a tendência para desenvolver uma certa caracterização mais realística, em lugar da caracterização rudimentar que se apoiava na estilização simbólica de lugares e de figuras.

6.3 Vestes e adereços

Pajens e soldados (cerca de quarenta) tiveram o cuidado de buscar as suas próprias vestes, o que cada um fez rivalizando com os outros em riqueza e abundância, e diminuindo assim as habituais preocupações dos padres. Para estes ficara apenas o encargo de caracterizar as restantes figuras e Coro. Seriam vinte ao todo, escreve o autor da carta, como que tranquilizando os seus Superiores quanto aos invariáveis apelos à moderação que pretendiam evitar o frenesim que então se vivia nos colégios.

Havia armas de todos os géneros, arcabuzes da Índia, arcos com aljavas e setas da Turquia, escudos lavrados e escudos terciados, elmos em prata forrada a carmesim, espadins e adagas com bainhas em ouro e punho de cristal. O número e variedade de ornatos era incontável: colares, cinturões, correntes, medalhas, jóias e plumas... Algumas peças eram avaliadas em mais de quinhentos ducados (p. 397). Os elementos do Coro, que acompanhou toda a tragédia, vestiam cores diversas e tinham turbantes de seda e de brocado na cabeça, *com tocas al deredor, puestas a la morisca* (p. 399). E a sua caracterização mudou ainda rapidamente, para representar o cortejo fúnebre do rei. Nessa altura vestiram-se de luto, com vestes de veludo preto e véus negros sobre os turbantes.

Tal como na célebre representação de 1619, o imaginário predominante é o da riqueza oriental sumptuosa e deslumbrante: sedas da Índia, plumas, arcos da Turquia, camisas e turbantes à mourisca, uma profusão de ouro, jóias e objectos decorativos.

6.4 Efeitos teatrais

Pouco importava se o cortejo fúnebre de Saul não deveria ser composto de mouros, mas de hebreus. Pouco importava também que o exército de Saul jamais tivesse usado arcabuzes. Na representação de Évora, os vinte soldados entraram como gente de guerra, com *su pífaro y atambor y bandera de guerra*, e fizeram disparar seus arcabuzes, *dando algunas vuel-*

tas por el teatro. O objectivo principal era causar sensação, impressionar os sentidos e os afectos, reforçando assim o *mouere* do texto literário. Ainda que padecesse de um certo anacronismo histórico, a representação tinha o dever de multiplicar os efeitos teatrais. O exército disparava realmente tiros e fazia exalar diante do público o verdadeiro odor da pólvora. Um mancebo muito bem vestido trazia um verdadeiro montante nas mãos e sabia esgrimi-lo habilmente, diante dos olhos de todos, *mandándolo a todas las partes com mucha gracia*.

Os meninos que, solenemente vestidos de luto, acompanhavam o féretro do rei, arrancavam verdadeiras lágrimas ao público, ao chorarem com seus lenços.

No acto quinto, quando o rei David recebeu a notícia da morte de Saul e Jónatas, *tuuo en esto passo tanto sentimiento, que lloró de veras, y hizo llorar a muchos* (p. 398). Assim se avaliava o êxito da representação. E houve pessoas que choraram quase toda a tragédia, escreve Baltasar Barreira; por sua vez um frade dizia que, se não choravam todos era porque não o entendiam. Até o Bispo disse que, por três ou quatro vezes estivera também à beira das lágrimas, mas que, por amor dos circunstantes o dissimulara...

Uma das figuras que causou mais viva emoção foi a figura de Samuel, no acto primeiro. Um jovem alto e formoso aparecia sozinho, ricamente vestido, com uma *mítira* de brocado na cabeça e uma preciosa camisa mourisca vestida sobre uma alba. Era uma figura tão bem caracterizada que *parecia que estaua hombre viendo a un vivo Samuel* (p. 398). Mesmo os que não o entendiam sentiram nele a diferença em relação às outras figuras.

Maior êxito teve ainda a encenação da morte do amalecita. Sob o espanto de todos, viu-se um soldado limpar a espada a um pano realmente coberto de sangue (que para isso se guardara), e foi tal o efeito que se ouviu alguém perguntar em voz alta se o homem tinha realmente morrido! Esse terá sido, aparentemente, o momento alto do espectáculo, de tal modo que, dias depois, quando o povo se queria referir ao acontecimento do colégio, era assim que o fazia: *Vistes lo que en el collegio se hizo, y el hombre que mataron...?* (p. 399).

6.5 Bastidores

Todos ellos se recogieron en una casa que para esso estava asseñalada... Pela primeira vez, actores e encenadores dispunham de algo parecido com bastidores. As personagens só eram visíveis quando entravam efectivamente em cena. Quando dela se retiravam, retiravam-se também do olhar do público. Este é certamente um dos indícios mas evidentes da fronteira que começava a estabelecer-se entre os actores e o público. Exigia-o, aliás, a magnificência e preciosidade das vestes e dos adereços que ali se acumularam. Na verdade, foi tal a quantidade de vestidos, ouro, jóias e coisas raras que ali se juntaram, que até os naturais de Évora se espantaram, ao descobrir que havia na cidade tanta riqueza... Noutro passo, insiste ainda o cronista que era tal o lustre e realeza das figuras, que todos ficaram *atónitos*, ao ver o ouro que então se descobriu.

Quando, após alguns dias, os Padres começaram a restituir os bens, com redobrados agradecimentos, houve quem se queixasse por lhes não terem sido pedidos também os seus haveres.

6.6 Coros e instrumentos de música

Daquele espectáculo de Évora sobressaía não só a extraordinária riqueza das vestes e adereços, como também a importância da música. Segundo a descrição de Baltasar Barreira, uma das originalidades daquela representação foi o facto de também os elementos do Coro estarem cuidadosamente caracterizados, como uma verdadeira personagem colectiva, integrada na acção, e não como elemento acessório da representação.

Num dos lados do palco encontrava-se um pequeno grupo de sopros (flautas, charamelas e doçainas) que, no final de cada acto, acompanhava o Coro, enquanto este cantava, *a quatro vozes, un epigrama sobre la materia del mesmo acto* (p.397). A originalidade deste espectáculo estava no facto de também os cantores tomarem parte na acção dramática, e por isso a sua caracterização não foi deixada ao acaso:

Los choros salieron en los primeros quatro actos uestidos muj ricamente todos com uestidos de colores diuersos com sus trunfas en la cabeça, algunas de seda y otras de borcado, com tocas al deredor, puestas a la morisca.

Maior efeito teatral resultou, porém, do Coro final, em que todos vinham vestidos de luto, com vestes de veludo negro e véus negros sobre os turbantes, carregando o cadáver do rei e chorando copiosamente:

En el 5.º acto salieron todos vestidos de luto, com sus ropones de terciopello negro, com unos velos prietos puestos sobre las trunfas, com quatro soldados que llevavan una tumba, y todos com sus pañisuelos llorando. Cosa fué que puso grande sentimiento y espanto a toda la gente; y no sin lágrimas.

Dos méritos literários da peça nada se diz, excepto que uns a entendiam, outros não, e que muitos a pediram com grandes desejos, para ser traduzida; outros, para ser impressa.

6.7 O comentário de um humanista

Felizmente, a representação repetiu-se no ano seguinte, no domingo de Pascoela, para a ela poder assistir o Cardeal (que por razões imprevistas fora impedido de participar no acto de fundação da Universidade), juntamente com o Pe. Francisco de Borja, que também se encontrava na cidade. Desta vez, o relato feito por Blás Gomes (*Litt. Quad.*, 6, 584-593) tem o cuidado de nos dar algumas referências literárias sobre a peça: que o Cardeal acompanhou a representação com um texto em mãos, e gostou tanto que ia repetindo as sentenças ao P. Francisco. Algumas vezes até chorou (como se pretendia), o que excedeu as expectativas que havia criado pelo muito que ouvira encarecerem a peça.

Finalmente, para não parecer que o espectáculo se destinava simplesmente a *épater le bourgeois* ou que era desprovido de valor artístico, poético e humanístico, a apreciação do acontecimento termina com o comentário feito por um homem de letras insuspeito, D. Jerónimo Osório: (...) *a Jerónimo de Soro, que es un hombre insigne en letras, contentó sumamente la representación y composición de la tragedia, loando mucho los versos y sentencias della* (p. 591).

7. A *Tragédia de Acab*, em Coimbra (1562)

Teatralidade, grandeza e aparato, riqueza de vestes e profusão decorativa são as constantes das descrições das representações escolares

do século XVI, diante de uma invariável multidão tumultuosa. A representação da *Tragédia de Acab* de Miguel Venegas no Colégio das Artes, em 1562, apresenta no entanto uma particularidade no que à linguagem cénica diz respeito: o uso de um único cenário para toda a peça, em vez dos cenários múltiplos justapostos no palco, como acontecera nas representações anteriores (os *luoghi deputati*). O testemunho encontra-se num Ms. em língua latina pertencente ao *Archivum Romanum Societatis Iesu*, de Roma (*Lus.* 51, fol. 55-56), que os M.H.S.I. não publicaram entre as *Litt. Quad.*

Aedificatum est in interiore peristylo theatrum quoddam aptissimum, quod ex altera parte gymnasia quaedam attingebat, ubi sese actores receperant, ut inde per gradus quosdam in theatrum ascenderent ita tamen ut a nemine, nisi post postquam in medium prodibant, uideri possent. Hanc partem uersus domus, quaedam a fratribus structa est cum tribus ianuis pulcherrime depictis, unde actores in publicum procedebant... (fol. 55)

Do texto, assinado por Gaspar Álvares, podemos salientar duas importantes informações relativas às técnicas de encenação: em primeiro lugar verificamos mais uma vez a existência de um espaço destinado aos bastidores. Estabelece-se uma barreira definitiva entre o actor e o público, barreira essa que, juntamente com a elaboração cénica cada vez mais requintada e com o complexo de linguagens extralinguísticas, concorria também para a criação da chamada ilusão cénica, deliberadamente procurada. Para que aquela barreira fosse possível, isto é, para que os actores não fossem vistos enquanto não aparecessem efectivamente em cena, o palco fora construído num dos extremos do pátio do colégio, de modo a confinar com a parede do edifício, para dali os actores poderem subir, por uns degraus, até ao palco. Deste modo os actores saíam directamente dos bastidores para a cena. Além disso, em lugar da diversidade de cenários tradicionalmente justapostos, existia apenas uma casa voltada para o público, que fora construída pelos irmãos, com três portas magnificamente pintadas, de onde os actores avançavam para representar.

O princípio do cenário único tornava o espectáculo mais próximo da *skene* do teatro antigo da tradição helenística e romana do que da tradição europeia dos autos representados em cenários múltiplos (*à mansions* ou em *luoghi deputati*) - de que eram herdeiras as anteriores representações jesuíticas. Efectivamente, os diversos testemunhos desta representação

tomam o teatro grego como paradigma desta tragédia, afirmando que “no meio da Grécia, não se podia representar melhor” (*Litt. Quad.* 6, 363 e *Lus.* 51, fol. 56).

8. Conclusões: Técnicas de representação no teatro jesuítico em Portugal, no século XVI

A estrutura mais habitual do espaço cénico consistia, portanto, num estrado elevado, propositadamente construído no pátio do colégio e eventualmente delimitado por tapeçarias e panos decorados com ramos de verdura (a decoração habitual das festas públicas). Esse estrado, habitualmente designado por *cadafalso* ou *teatro*, podia erguer-se no meio do pátio (“em lugar onde todos e de todas as partes pudessem ouvir”), como no caso das duas representações de 1559, em Coimbra e em Évora, ou então numa das extremidades do pátio, a confinar com o edifício, para permitir que o seu interior servisse de bastidores, como se fez em Coimbra, em 1562. Neste caso, abandonou-se também a prática dos cenários múltiplos simultâneos, ou *luoghi deputati*, para se criar um cenário único: um edifício pintado com três portas, de onde os actores avançavam para representar, à imagem da *skene* do teatro antigo.

A vinculação deste teatro à língua latina e ao ensino humanístico abria-o efectivamente à reflexão sobre a representação oratória e sobre a representação dramática dos teorizadores antigos, como demonstram as páginas da *Retórica* de Cipriano Soares sobre a *pronuntiatio*. A importância dada à *pronuntiatio* no teatro jesuítico dos primórdios resultava aliás do seu conteúdo predominantemente passional e patético, orientado essencialmente para o *mouere* horaciano. Tal como o jogo cénico-dramático fazia plenamente parte da codificação retórica jesuítica, assim também a representação teatral devia espelhar os preceitos relativos à *actio* e à *pronuntiatio*, no que nelas diz respeito à voz, à entoação, à expressão do rosto, aos movimentos do corpo, pois também o corpo era responsável por uma certa eloquência. A ira, a piedade, a doçura, o medo, a força, a veemência exigiam uma expressão de voz e de gesto necessariamente diferentes entre si, que um actor não poderia ignorar (Cipriano Soares 1562: III, 53-58, fol. 114). O lugar próprio da aprendizagem desta linguagem cénica era, antes de mais, a classe de retórica. Neste aspecto, Cipriano Soares foi efectivamente um dos primeiros teorizadores moder-

nos sobre linguagem cénica, e não será difícil reconhecer a larga aceitação de que gozou nas representações dramáticas por toda a Europa.

Além disso, torna-se evidente que o princípio da linguagem teatral como multiplicidade de códigos e de signos linguísticos e extralinguísticos, inalienável da actual teoria literária e dramática, já podia ter sido subscrito pelos primeiros dramaturgos do teatro jesuítico do século XVI, como afirmou Menéndez Peláez (1995: 61). A tal ponto os dramaturgos jesuítas subscreviam essa pluralidade, que a riqueza cenográfica acabou por constituir uma das heranças mais específicas do teatro jesuítico para o teatro barroco europeu. Uma linguagem cénica cada vez mais elaborada, a tendência crescente para a profusão de elementos decorativos, a caracterização mais rica em detrimento da caracterização mais simbólica, a experimentação de novas soluções para o tratamento do espaço, o desenvolvimento da música, os primeiros passos para a construção da ilusão cénica, enfim, o gosto pela sumptuosidade e a magnificência não resultam apenas da vinculação do teatro jesuítico à língua latina e da necessidade de deslumbrar o público, mas também de uma consciência teórica inovadora em relação à maneira de produzir teatro e de seduzir o público, consciência essa que fundamenta a mais característica cenografia barroca.

BIBLIOGRAFIA

- BRIESEMEISTER, Dietrich [no prelo], "A tragicomédia novilatina do Rei Dom Manuel" in Sebastião Tavares de PINHO, coord. [no prelo];
- CHIABÓ, M.; DOGLIO, F., ed. (1994), *Atti del XVIII Convegno Internazionale I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Italia*, Roma, Edizione Torre d'Orfeo;
- CRUZ, P. Luís da (1989), *O Pródigo*. Tragicomédia Novilatina. Prefácio, traslado e notas por J. Mendes de Castro. Introdução e tradução do Prólogo por R. M. Rosado Fernandes, Lisboa;
- GRIFFIN, N. (1975), "El Teatro de los Jesuitas: algunas sugerencias para su investigación" *Filologia Moderna* 54 407-413;
- KONIGSON, Elie (1975), *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRC;
- MAMCZARZ, Irene (1994), "La Trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo" in M. CHIABÓ; F. DOGLIO ed.: 349-388;

- MARTINS, Mário (1986), *O Teatro nas Crisandades Quinhentistas da Índia e do Japão*. Lisboa;
- McGOWAN, Margaret M. (1963), *L'Art du Ballet de Cour em France 1581-1643*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, *maxime* 205-227;
- MIMOSO, Sardinha (1620), *Relación de la Real Tragicomédia com que los Padres de la Companhia de Jesus en su Colégio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Majestad Católica de Filipe II de Portugal*, Lisboa;
- MIRANDA, Margarida (2003) "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* 55 316-340;
- MIRANDA, Pedro (2005), "Música dramática de D. Francisco de Santa Maria: contexto e génese" in Aires NASCIMENTO e M. de Sousa BARBOSA coord., *Luís da Cruz, S.J., e o teatro jesuítico nos seus primórdios*. Lisboa, Centro de Estudos Clássicos;
- MNÉNDEZ PELÁEZ, Jesus (1995), *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo;
- MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU (1894-1932), *Litterae Quadri-mestres*, 6 vols., Madrid - Roma;
- MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU (1986) *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, vol. 5: *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, Roma;
- MORELLI, G. - SALA, E. (1994), "Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità, convergenze," M. ZANARDI (ed.), *I gesuiti a Venezia*, Pádua, 597-611;
- PINHO, Sebastião Tavares de, coord. [no prelo], *O Teatro neolatino em Portugal, no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*, Coimbra.