

HUMANITAS

REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Depósito Legal 63505/93

ISSN 0871-1569

DIRECÇÃO

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA
SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

ADMINISTRAÇÃO

ZÉLIA SAMPAIO VENTURA

PUBLICAÇÃO ANUAL

Capa de LOURO FONSECA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

EXCLUÍDO DO
EMPRESTIMO



2.ª PARTE DA

MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO

VOL. XLVI

MCMXCIV

MARGARIDA MIRANDA
Universidade de Coimbra

TEATRO BÍBLICO NOVLATINO:
A TRAGÉDIA DE ACAB DE MIGUEL VENEGAS

1. A crítica literária a que estamos habituados tem sistematicamente ignorado alguns capítulos da História do Teatro, considerando-os como simples exercícios académicos e negando-lhes a participação na especificidade do fenómeno teatral. É o que acontece com o teatro escolar bíblico novilatino, em que os Jesuítas foram particularmente fecundos durante os dois séculos anteriores à sua expulsão (1759), como mostra Claude-Henri FRECHES no livro que dedica a esse teatro¹. Por razões pouco científicas os historiadores do nosso teatro entendem que nessa prolifera actividade dramática novilatina dos Jesuítas nos anos quinhentos e seiscentos, reside precisamente a razão pela qual o teatro português se encontrou em crise, na mesma época². E por isso as nossas Bibliotecas continuam a guardar do interesse dos investigadores toda a produção dramática do género, que se encontra ainda, na sua maioria, inédita.

Modernamente só uma destas peças veio à luz do dia: trata-se de *Prodigus* do P. Luís da Cruz³, representada em Coimbra em 1569 e excepcionalmente editada em França em 1605. Quatrocentos e vinte anos depois, finalmente, alguém teve a coragem de a traduzir e publicar.

O P. Luís da Cruz não foi no entanto o primeiro jesuíta a compôr teatro bíblico para os estudantes de Coimbra.

¹ FRECHES, Claude-Henri, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisboa, 1964;

² PICCHIO, L. S., *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969.

³ CRUZ, P. Luís da, *O Pródigo: tragicomédia novilatina*; prefácio, tradução e notas de CASTRO, J. Mendes; introdução e tradução do prólogo por ROSADO FERNANDES, R., volume II, Lisboa, 1989.

Em 1550 representou-se nos claustros de Santa Cruz uma tragédia da autoria de Diogo de Teive intitulada *David* ou *Golias*, à semelhança do que em França já se fizera, pois aí começara Teive a sua carreira. No entanto, depois que o Colégio Real foi entregue à Companhia (1555) o momento alto da sua actividade dramática foi com a chegada a Coimbra, em 1559, do P. Miguel Venegas, o jesuíta espanhol que assim foi apresentado a Santo Inácio, em 1554, quando entrou para a Ordem: *un muy excelente latino y rethórico que ha leydo rethórica en aquella universidad* (Alcalá) ¹.

Era o P. Miguel Venegas mestre de Retórica no Colégio de Santo Antão em Lisboa, quando o escolheram para trabalhar com Pedro Perpinhão, Manuel Álvares e Cipriano Soares, todos eles notáveis professores de Humanidades no Colégio das Artes de Coimbra. E em Julho de 1559 o P. Venegas levava ao palco a sua primeira peça, *Saul Gelboeus* ², de que se conhecem pelo menos nove manuscritos ³ e que havia de ser representada de novo em Roma, no Colégio Germânico, em 1566. Logo a seguir ao êxito desta peça em Coimbra o mesmo tema é representado pelos alunos de Évora, numa peça homónima da autoria de Simão Vieira, com enorme sucesso em toda a cidade.

Um outro tema reelaborado nos dramas jesuíticos foi a história de Elias, Acab e Jezabel, que acabaram por se tornar figuras populares. A seguir à representação de Coimbra, em Julho de 1562, e até 1750, registou GRIFFIN pelo menos vinte e duas ou vinte e três composições dramáticas subordinadas àquele tema e ainda cinco representações da própria peça de Miguel Venegas, em Coimbra (1562), Roma (1566), Messina (1583), e Mainz (1595) ⁴. Os manuscritos são oito.

Este dado vem contrariar o que afirmava o P. Luís da Cruz no seu prólogo, segundo o qual *as peças de teatro (...) não costumavam ser representadas segunda vez nem ver a luz por via do processo tipográfico* ⁵.

¹ MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS JESU, *Litt. Quad.* III, 308.

² COUTO, Ermelinda Emília Barbosa, *Saul Gelboeus de Miguel Venegas*, Coimbra 1968 [tese dactilografada].

³ Em Lisboa, Évora, New York, Chantilly, Dillingen, Munich e Perugia. Cfr. GRIFFIN, Nigel «Some jesuit theatre manuscripts» *Humanitas* XXIII-XXIV, 1971-72, 432-433 e ainda «Lewin Brecht, Miguel Venegas and the school drama: some further observations», *XXXV-XXXVI* (1984) 19-86.

⁴ Não admira portanto que no século XVIII as paredes da galeria inferior dos claustros de Nossa Senhora do Carmo em Coimbra, então pertencentes à Ordem dos Carmelitas Calçados fossem decorados com magníficos painéis de azulejos, de fabrico coimbrão, narrando a vida e apoteose do profeta Elias.

⁵ CRUZ, P. Luis da, *op. cit.*, p. 23.

A verdade é que, embora não tenha sido um dramaturgo brilhante, Miguel Venegas foi autor de uma obra que marcou uma nova geração de poetas jesuítas que lhe sucederam, a tal ponto que foi possível atribuir-lhe uma peça cuja autoria pertencia afinal a um seu discípulo, Francisco Gomes, o jesuíta espanhol que substituiu Miguel Venegas no Colégio das Artes quando este partiu para Roma e que um ano depois foi transferido para Évora onde fez representar a sua primeira peça, *Tobias*.

Das variadas composições do mestre Venegas, de quem conhecemos ainda algumas poesias, diálogos e discursos, as mais salientes são, sem dúvida, as peças de teatro escolar. E se a sua obra não teve a mesma sorte da do P. Luís da Cruz e permanece inédita até hoje, isso não se deve à menoridade do seu trabalho mas talvez antes ao destino daquele jesuíta que, após alcançar fama internacional, resolveu deixar a Companhia, cinco anos depois da primeira representação de *Achabus*.

2. Em Fevereiro de 1562 já os alunos do Colégio das Artes ensaiavam os coros da peça que M. Venegas compusera, para os seus alunos de Retórica representarem no final do ano lectivo. No dia da festa da Rainha Santa, padroeira do Colégio, em julho de 1562, teve lugar mais um dos aparatosos actos escolares a que assistiam doutores, mestres e lentes da Universidade. Era nesse dia que se procedia à distribuição dos prémios, e esse acto era acompanhado de um teatro ou de um diálogo e poesias.

Ao contrário do que sugeriu FRECHES e do que se tem afirmado, a peça então representada não foi *Absalon* mas *Achabus* ¹.

Apesar de já estar incluída no manuscrito que os padres da Companhia enviaram ao legado pontifício de Pio IV a Portugal em 1561 ², a *Tragoedia cui nomen inditum Achabus* só foi representada no ano seguinte, como prova a Carta Quadrimestral de Francisco Alvarez, escrita em Coimbra em 1 de Setembro de 1562, que brevemente transcrevemos:

hizose asy mismo una tragedia que compuso el padre Venegas muy elegante y artificiosa, de la persecucion de helias, y muerte del Rey Acab, la qual se represento con grandissimo fausto y aparato, no solamente de muchos y diversos instrumentos de musica que causauam grande gusto a los oyentes,

¹ Vd. FRECHES, *op. cit.*, p. 19.

² Vd. RAMALHO, Américo da Costa, «Um manuscrito de teatro humanístico conimbricense» in *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra 1969, 333-345.

y ornauan mucho la misma tragedia, mas aun con vestidos muy ricos y de gran pretio y sobre todo las figuras eran tan proprias y naturales cada una en lo que representaua que causauan grande admiration en todos, y asi quedaron muy satishechos y contentos, specialmente el Rector y doctores de la Universidade.

Acerca de *Absalon*, até agora considerada a terceira peça do autor, as dúvidas mantêm-se. Se entre 1559 e 1562 as cartas quadrimestrais do Colégio não a referem, tão pouco ela aparece no códice que reúne as obras especificamente escritas pelos padres do Colégio de Coimbra I.

3. Um aspecto muito importante deste teatro era a música, e neste campo os Colégios dos Jesuítas não tinham grande autonomia. É pouco provável que Miguel Venegas fosse também o autor da música que preenchia os Coros de *Saul Gelboeus*, mas o que é certo é que os frades cruzios, que mantinham em Coimbra uma das maiores escolas de música da Europa, não podendo assistir ao espectáculo, pediram as partituras dos Coros e muito as apreciaram. Esse facto significa também que não era de lá o músico que colaborou com o poeta na encenação da sua primeira peça.

Todavia, o *Rol dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz*, óbito n.º 102, regista a celebridade dos Coros que compôs Frei Francisco de Santa Maria para a *Sedecias* do P. Luís da Cruz, com que Coimbra recebeu em 1570 a visita de el-rei D. Sebastião: *Os seus (coros) foram escolhidos entre muitos, acrescenta o Rol, porque pera isso tinha especial graça*².

Na verdade, Frei Francisco de Santa Maria fora já solicitado uma vez pelo menos para colaborar com a obra dramática dos jesuítas. Eram seus também os Coros da *Achabus* de 1562. Revelou-o um estudo feito pelo professor inglês Owen Rees ao manuscrito musical n.º 70 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. O mesmo manuscrito do século XVII que contém a totalidade dos Coros da *Sedecias* (fols. 91-95) contém também, no fols 86-91, os Coros dos Actos III, IV, e V da *Achabus* de Miguel Venegas³.

¹ Cod. 3308 da Biblioteca Nacional de Lisboa: *Rerum scholasticarum quae a patribus ac fratribus huius conimbricensis collegii scriptae sunt.*

² Apud PINHO, Ernesto Gonçalves, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1981.

³ As razões da escolha dos três últimos Coros prendem-se, segundo o Professor Owen Rees, à sua temática: a previsão de uma derrota nacional, a morte do rei, a queda de um império, que é também, aliás, o tema da *Sedecias*. Vd. SOARES, Nair de Nazaré Castro, «O Tema do Amor na Tragédia Humanista: Amor Sagrado e Amor Profano» in *Miscelânea de Estudos em honra do Professor Américo da Costa Ramalho*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1992, p. 190 e n. 29.

4.1. *Achabus* contém ao todo 2836 versos, distribuídos por 18 cenas e 5 actos que terminam por um Coro, sempre com a função moralizante de celebrar uma virtude, exaltar a Deus ou condenar um vício, e ao mesmo tempo conferir mais beleza e eficácia comunicativa ao espectáculo.

Não esqueçamos que os Jesuítas tinham do teatro uma concepção essencialmente instrumental e pedagógica. Por isso se torna importante conceder uma maior atenção à contextualização histórica da representação e ao espectáculo. Omitimos, no entanto neste ensaio essa parte do nosso estudo pois apesar de tudo não se pode negar que a primazia do texto literário se mantém. É a esse que vamos dedicar algumas páginas.

Na sua obra sobre teatro novilatino em Portugal, C. H. Freches observou que a *Tragédia de Acab* pode ser considerada como “*la défense d’une thèse catholique, au moment ou le Protestantisme propague l’idée quasi augustiniennne d’une totale gratuité de la miséricorde et de l’amour divins*”¹.

Na verdade, o destino do rei Acab é um exemplo persuasivo do papel que desempenha a penitência pessoal na salvação. Essa era uma questão central na Teologia da Contra-Reforma, que dividia Protestantes e Católicos: a questão da Graça e da liberdade humana.

O Luteranismo fazia da crença na justificação total do pecador graças aos méritos de Cristo na Cruz, o seu núcleo doutrinal. A fé, dom gratuito aos homens, é por si só justificadora, abrangendo toda a vida do homem desde o seu Baptismo, o único sacramento necessário para a salvação. O Calvinismo, por seu lado, insistia na íntima corrupção da natureza humana e na inutilidade das obras para a salvação. Só a fé em Cristo justifica o homem que é, por natureza, um ser que tende para o mal. Nega o livre arbítrio e a validade das obras humanas e defende a predestinação absoluta de Deus, que a uns reserva para a salvação e a outros para a perdição eterna.

Nesta controvérsia sobre a Graça os jesuítas foram protagonistas, reafirmando a importância da absoluta liberdade da vontade humana diante da infabilidade da acção divina, isto é, valorizando em todos os actos humanos a convergência da liberdade e da graça de Deus, a qual respeita, no entanto, as decisões do homem. A polémica tornou-se mais acesa com a disputa entre dominicanos e jesuítas que veio a dar origem à doutrina do Molinismo, nos finais do séc. XVI, na qual os

¹ FRECHES, C. H., *Le Théâtre...*, p. 204.

jesuítas conciliavam a liberdade do homem com a Graça e confirmavam a sua própria pedagogia ascética.

Ao publicar o texto da peça de M. Venegas em 1976¹, Griffin revelou alguns documentos da popularidade da história de Acab e Jezabel entre os jesuítas, e de algumas expressões que traduzem o seu significado, à luz da acção militante da Igreja Contra-Reformista². Assim, é frequente encontrarmos exortações aos jesuítas a que imitem Elias na luta contra as heresias. Os heréticos, por sua vez, são identificados com 'aqueles que se prostram diante de Baal'; a rainha Isabel I de Inglaterra, a quem se deveu a implantação definitiva das doutrinas da Reforma à custa de perseguições e do sangue de católicos, entre os quais jesuítas, é chamada a 'segunda Jezabel'.

Seria portanto este o contexto da leitura que o público faria da luta de Elias contra o culto idólatra. Os membros da Companhia, o clero e o público instruído, pelo menos, veriam essa analogia confirmada nas palavras de Elias, acerca de Jezabel:

«Huccine miseriae, et huccine mali uenimus;
Diuinitas ut ore muliebri et manu
Sacrosancta detur; tumque iudicio leui
Non esse et esse, pendeat uerum Deum;

(vv. 165-168)

A que mal, a que miséria somos chegados: que o sagrado poder divino nos venha pela boca e pela mão de uma mulher, e que de leviano juízo fique assim pendente haver ou não haver um Deus verdadeiro.

O pensamento de Miguel Venegas quanto à participação da liberdade humana na salvação manifesta-se portanto no próprio argumento da tragédia, sobretudo nos milagres que Deus realiza por meio de Elias, e nos apelos a Acab para que se arrependa, mas também nos apelos sucessivos à virtude e ao exercício da ascese, de que a filosofia de Séneca era um modelo incedível. É por isso que o profeta se espanta frequentemente com os poderes que Deus entrega a um mortal como

¹ GRIFFIN, Nigel, *Two Jesuit Ahab dramas*, Exeter, 1976. Esta edição, no entanto veio a revelar-se pouco eficaz. Apesar de apresentar em aparato crítico as *variae lectiones* de 5 manuscritos, a fixação do texto nem sempre é a mais correcta. Além de transcrever com erros, omitiu no aparato variantes fundamentais para a inteligibilidade do texto.

² GRIFFIN, *ibidem* pp. VII-XXII.

ele, e aceita com obediência, mas também com heroísmo, a missão que Deus lhe confia.

Quando tu iubes ferar.
Difficile quiduis crede, terribile, horridum,
235 Durum, molestum, turbulentum, nubilum;
Natura quodque horrescat humana aggredi,
Ad cuius animi nobiles umbram cadant,
Adibo. Adoriar, fretus auxilio tuo.
240 Tu iussa tantum profer; hoc unum sat est:
Iubere te, quiduis ut audendum rear,
Dans quippe iussa, das et obsequii modum

(v. 233-242)

Pois seja, assim que o mandardes! Confiai-me qualquer coisa difícil e terrífica, pavorosa, árdua e funesta, violenta e tenebrosa: empreenderei tudo o que à natureza humana aceitar repugne, o que faça desfalecer toda a força e o espírito acabrunhe, a cuja sombra sossobrem os ânimos mais nobres! Erguer-me-ei confiado em Vosso auxílio. Mandai, que apenas isso me basta para que eu Vos deva obedecer, pois que, mandando, a força de obedecer nos dais também.

A sentenças de Abdias apontam também para a necessidade de um castigo para os culpados, não obstante a misericórdia divina: Abdias, depois de pedir perdão para Israel, pede também o castigo para os que o merecem, pois a indulgência dá ensejo a penas mais severas (v. 275-277)¹.

Um outro aspecto se insere na Teologia da Contra-Reforma: a exaltação da Eucaristia, feita pelo Coro no acto II. Partindo da refeição de Elias o poeta e teólogo desenvolve uma analogia com a refeição de Jesus, como faria a primeira exegese cristã que era predominantemente tipológica². Nessa analogia o Coro lembra o carácter de banquete da Eucaristia, mas também a presença real de Cristo nas espécies do pão e do vinho, reafirmando a sua natureza sacrificial:

..... dare cum sacerdos
Hostiam sese uelit, et datorem
Inserat donis, specieque mira
Viuus in sanctis eat altor escis.

(1221-1224)

¹ Na esticomitia do acto III, em que o profeta anuncia os castigos ao rei, este defende-se dizendo: — *Deus est misericors!* Ao que Elias responde: — *Iustus est etiam Deus* (v. 1616).

² Outro exemplo da exegese tipológica é a evocação frequente da figura de Moisés em paralelo com Elias.

*o próprio sacerdote
como vítima quer dar-se
e aos dons do sacrifício
junta o próprio que os dá.
E em espécie admirável
permanece vivo alento
nos sagrados alimentos*

Essa doutrina da transubstanciação, tornada obrigatória havia apenas três séculos por um decreto de Latrão de 1215, era fortemente atacada pelas doutrinas reformistas, que tendiam a suprimir todo o culto Eucarístico. O rito Zwingliano, principalmente, defendia uma presença apenas alegórica, mas também luteranos e calvinistas negavam a presença de Cristo *vere realiter et substantialiter*.

Embora essa questão não seja tão importante como a da justificação e da Graça, a verdade é que ela ocupou sempre um lugar central na Teologia e na piedade dos fiéis, talvez por ter sido sempre contestada desde a Idade Média e por versar sobre uma crença que desperta mais facilmente a emoção religiosa. Os ataques dos reformadores traduziram-se, assim, no aumento da veneração da Eucaristia e no aparecimento de novas formas de a glorificar: ostensórios, tronos, custódias e procissões eucarísticas da piedade católica actual têm origem na resposta que a Igreja dava a essas doutrinas heréticas.

O Coro do segundo acto é, portanto, a afirmação de uma doutrina católica e um meio de promover nos alunos do Colégio a devoção à Eucaristia¹. Por influência platónica, essa refeição em que Cristo se dá como alimento, é a ajuda necessária no caminho da vida para atingir a plenitude da realidade futura.

1235 Pane caelesti, simul et liquore
indiges. Illis potiore tanto
Ferculis, quae de supera arce praeceps
Attulit, quanto potior figurae
Veritas: terrae peragrare uastos
Vix potes tractus ope destitutus
Farris et undae

(v. 1234-1240)

¹ Em 1561 o P. Nadal visitara o Colégio dos jesuítas em Coimbra e deixara escritas normas e indicações, sobretudo no que respeitava à formação espiritual dos alunos, que os superiores do Colégio estavam a executar no ano seguinte, o ano da representação de *Achabus*. As cartas quadrimestrais desse ano referem o aumento das práticas de piedade nos hábitos do Colégio, nomeadamente na frequência da Penitência e da Eucaristia (*Litt. Quad. VII*).

*da bebida celestial
e do pão necessitados.
E com tanta mais razão
precisais desses manjares
que do céu o anjo trouxe
quanto mais vale a verdade
do que a simples aparência*

Nos ensinamentos morais a *Tragédia de Acab*, tal como o teatro novilatinos, tem como fonte de inspiração a obra de Séneca. Além de afinidades formais e conceptuais há muitas semelhanças do ponto de vista ideológico e temático. Um dos temas mais frequentes é o tema da realeza e o diálogo de Acab e Abdias no começo do terceiro acto é um dos passos mais relevantes nessa questão. Orgulhoso do seu poder, Acab indigna-se com a resistência de Naboth em ceder-lhe a vinha que possuía. Quando se foi queixar a Jezabel, esta fez com que a sua realeza fosse respeitada. Naboth foi condenado à morte e todos os seus bens se tornaram propriedade real. Abdias adverte então Acab sobre os malefícios da força e do medo no governo de um povo que antes se devia governar pelo amor e pela justiça. Mas o tema aparece repetidamente na obra do poeta:

«O dira regis fata, miseranda, horrida...» (Ach. v. 1494)

«O dura regis uita, conditio grauis.» (Saul, acto IV)

Em Séneca encontramos exclamações do mesmo teor:

«O dura fata, saeua, miseranda, horrida!» (Troades, v. 1056)

«O sors acerba et dura» (Phaedra, v. 991)

«O dira fata» (Phaedra, v. 1271)

Nos dois primeiros actos há no entanto uma personagem essencial para a revelação do pensamento moral da peça. Os discursos de Elias, por exemplo, estão cheios de sentenças de conteúdo moralizante, que exprimem a condição miserável do homem e a fugacidade dos bens terrenos:

Quid uita nostra? Nonne militiae grauis
labor perennis, horror assiduus, breuis
Imago somni, floris adspectus fugax
Fallax uoluptas, umbra laetitiae leuis,

Seges dolorum, tristis exilii locus,
Denique malorum foeda colluio omnium?

(v. 702-707)

Não é a nossa vida dura fadiga de uma peleja permanente, um horror constante, breve imagem de quimera, aparência fugaz de uma flor, um contentamento enganador, leve sombra de alegria, uma sementeira de dores, um triste lugar de exílio: a escória imunda, enfim, de todos os males?

Levado por este pensamento o profeta pede a morte como um abrigo, o porto seguro de um naufrágio sempre certo¹ mas não é essa a atitude final de Elias. Sobrepondo-se à amargura e ao pessimismo, há uma solução mística que o leva a aceitar os desígnios de Deus com a coragem própria do sábio do ideal estóico que sabe dominar as suas paixões com constância e firmeza de ânimo (v. 751 *Non minuet ullus pristinam fidem timor*).

Jezebel e Acab, por sua vez, são o modelo daqueles que se deixam dominar pelas paixões. É essa a primeira acusação que o profeta faz aos reis: *Quis studeat alios regere, se prius regat*. (v. 164).

Uma cena que o autor privilegia no segundo acto (vv. 761-932) é a fúria de Jezebel, ao saber da morte dos profetas de Baal:

Quo me, proterue, pellis, inuictam furor?
Retinete dominam mente delectam sua,
Famuli fideles!

(v. 783-785)

Até onde me arrastas, ó raiva fogosa, a mim invencível? Detende a vossa ama, a quem a razão abandonou, servos fiéis!

A Séneca foi o jesuíta beber o gosto pela descrição de paixões violentas como o ódio, o rancor, a raiva, o orgulho². Jezebel mostra aquilo de que a alma humana é capaz sob a cegueira das paixões. Jezebel não só quer a morte de Elias como espera com regozijo o momento de o ver cair na sua presença. Embora não haja em cena

¹ Também Cícero compara a vida humana a uma viagem por mar (*Tusc*, 1.118; *Ad pham*. 9. 15,3; *De Senec* 19.7,1). E Séneca (*Herc. Oet* 112-116) descreve a morte como um naufrágio violento donde só a alma se pode salvar.

Nas imagens sucessivas que o poeta dá da vida terrena ressalta a concepção platónica de que o presente é feito de sombras e reflexos imperfeitos do real. O próprio vocabulário permite evocar a alegoria da caverna. Para o platonismo cristão a nostalgia da felicidade é a aspiração ao céu.

² Vd *Thyestes*, vv. 176-335; 491-504.

nenhum acto sangrento, as palavras traduzem bem uma crueldade voluptuosa, uma sensibilidade exasperada em gradação até ao paroxismo.

825 Quod libeat omnes nonne reginae licet
Audere in hostes? Nitar. Audebo ultima.
Iubebo uasti extrema lustrentur soli
Vbicumque latet, et catenatum trahi.
Coram uidebo. Et nominis uestri flagrans

830 Custos, et ultrix adero, lactentis uelut
Sobolis leaena nacta raptorem obuuium,
Nemorum sub altis, moxque deprehensum, iugis,
Cum grauibus auidas acuit unguis dentibus,
Rabidoque morsu irata, laniatu fero,

835 Flammata uultus, omnis impatiens morae,
Praecordia uiri seminecis eiuscerat.
Non aliter, illum morsibus crebris ego,
Vncisque manibus mille decerpam modis,
Vultus in ipsos uatis iniusti, inuolans,

840 Canos seniles unguibus uellam meis
Cauis et ambo lumina eruam orbibus,
Picto que scissas ipsa suspendam tholo
Vatum cruentas, crede, meliorum manus.
Sacris fugaces foribus adfigam pedes,

845 Ne qua remotas capiat in siluas fugam.
Pende bit illud arce Samariae caput
Terrae, marique et aetheri inuisum caput*,
Pauor urbis ingens, sceleris exemplum noui.
Pascet que uolucres, pastus hominum sanguine.

850 Egomet cruorem lamberem inimicum libens,
Altaribus nisi gratior uestris foret.

(v. 825-851)

Pois contra os adversários da rainha, não se há-de poder intentar o que for preciso?

Insistirei. Tentarei o que houver de mais acerbo. Mandarei percorrer as paragens mais remotas, onde quer que ele se encontre, e que o tragam acorrentado. Vê-lo-ei em pessoa. E depois virá o guarda, zeloso do vosso renome, e virei eu vingadora, como leoa que a seus pés encontra o galfarro da sua tenra cria e, assim que o apanha em flagrante sob os cimos montanhosos dos bosques, aguça com os dentes terríveis as suas garras famintas, e num trago raivoso, assanhada, devora com ar sófrego, furi-bunda, numa dentada feroz, as entranhas do macho semimorto.

Do mesmo modo, de mãos aduncas eu o desmembrarei em mil pedaços, sem parar. Lançar-me-ei às faces desse iníquo profeta e com minhas unhas arrancarei os seus cabelos brancos, de velho; das órbitas vazarei seus olhos amos; eu mesma, crede em mim, hei-de pendurar suas mãos decepadas.

* Vd. *Thyestes*, vv. 176-335; 491-504.

manchadas do sangue dos melhores profetas, entre os enfeites do templo; aos santos portais hei-de amarrar seus pés ligeiros, não vá ele escapar-se para os longínquos bosques. A sua cabeça, à terra, ao mar e aos céus odiosa, ficará suspensa no ponto mais alto da Samaria, horror imenso da cidade, castigo de tão ousada malvadeza. Será alimento para as aves, ele que se alimentou de sangue humano. Possa eu ter o prazer de trincar essas carnes odiosas, se elas não forem aceites nos vossos altares!

O prazer sanguíneo com que descreve o seu desejo histórico de vingança toca a repugnância (v. 850-851).

As ameaças finais de Jezabel são inspiradas na cena semelhante da Eneida em que Dido descobre que Eneias partiu (*Aen.* IV, 384-387; 590-630).

Possuída pela loucura, Jezabel prostra-se em terra, grita, gesticula. E a razão da cólera é o seu orgulho ofendido. Jezabel é a soberana despótica, altiva, arrogante, que tudo empreende para alcançar os seus fins, ditados normalmente pelas paixões e não pela razão e a sua ambição de poder conseguiu subjugar Acab, o esposo a quem chama *nimum oblitus*. Ao referir-se a esta fraqueza de Acab pela sedução de Jezabel, Elias faz repetidamente uso da analogia da sujeição de um escravo à sua ama (v. 472 e v. 482) quando seria de esperar a relação inversa:

Verum, quid artes damno femineas ego?
Vos cantiores grauius accuso, uiri,
Cohibere sensus quos reluctantes decet
Et arrogantes coniugum fastus manu.

(vv. 183-186)

Mas porque condeno eu os ardis femininos? Com mais razão vos acuso a vós, homens mais prevenidos, de quem se esperaria que dominásseis a rebeldia dos sentidos e, à força, sujeitásseis a arrogância de vossas mulheres.

Recorde-se que neste teatro todos os actores eram do sexo masculino. Portanto era também um menino do colégio que representava o delírio de Jezabel gritando a sua fúria contra Elias e contra a condição feminina. A *Ratio docendi et discendi* do P. Jouvancy proibiu o tema do amor profano e as personagens femininas nestas actividades escolares¹ mas a verdade é que nem sempre isso se verificou.

Num teatro produzido para um público essencialmente masculino e destituído de feminilidade, *Achabus* é uma tragédia de conteúdo profundamente misógino. “*Cohibenda mentis ira femineae est uiris*” (v. 1378) é uma das abundantes sentenças nesse sentido. O discurso

¹ BOYSSE, Ernest, *Le théâtre des jésuites*, Geneva, 1970.

inicial de Elias exprime maior indignação pela perfídia venenosa de Jezabel do que pelas culpas do próprio Acab que, afinal, mais não fez do que submeter-se aos caprichos femininos da esposa ambiciosa e hipócrita¹. A misoginia era um expediente cómico do teatro antigo, comum a Terêncio e a Plauto, e os avisos sobre a maldade das mulheres eram um tema recorrente na literatura clássica; Catulo, 70; Virgílio *Aen.* IV.569-570; Propércio III, 19; Ovídio, *Ars Amandi*, II, 373-382 e *Amores*, III, 1-16²; Séneca, *Phaedra*, 559-562.

Apesar do novo sentido de dignidade que o Cristianismo confere ao matrimónio e à mulher, (cfr *Gal*, 4, 28), Tertuliano, um dos mais antigos teólogos do Cristianismo, invectiva a mulher com estas palavras:

«Devias andar sempre de luto, coberta de farrapos e viver em penitência, para redimir a culpa de teres sido a perdição do género humano (...). Mulher, és a porta do diabo.»³

Por outro lado, também no Livro dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio um dos *exempla* proposta aos exercitantes é “*a ira, a vingança e a ferocidade da mulher (...) muito grande e desmedida*” quando, diante dela, o homem se deixa enfraquecer⁴.

Todavia o anti-feminismo não era um privilégio da Companhia de Jesus, nem sequer da Igreja no séc. XVI. Os *Adagia* de Erasmo seguiam o mesmo caminho, e a literatura misógina era então abundante⁵.

As mulheres eram educadas para a honestidade, a castidade a prática do silêncio e da obediência. O seu mundo era apenas o das

¹ Vd. vv. 142-190, especialmente vv. 155-158:

Quis male deorum feminae insanae, rudi
Tam libera dedit iura fingendi deos?
Cohibe, nefanda, pectus indomitum prius,
Et contumaces mentis adfectus doma.

Quem entre os deuses, ó desgraça, à mulher insana e rude deu tão livres poderes de modelar os próprios deuses? Refreia antes, ó infame, teu peito indomito, e doma da alma a paixão rebelde.

² Ovídio afirma que a mulher furiosa deve ser domada como um cavalo desenfreado.

³ *Corpus Christianorum. Serie Latina*. I, 343.

⁴ Vde n.º 325, «Discernimento dos Espíritos», 12.ª regra para a 1.ª Semana.

⁵ O tratado jurídico de João Nevizano *Sylua Nuptialis* é uma das obras mais características. A Inquisição proibiu-a mas isso não a impediu de ser a fonte das obras de outros humanistas como Lopo Serrão, João de Barros, Rui Gonçalves, etc. Vd. PINHO, Sebastião Tavares de, *Lopo Serrão e o seu poema da velhice*, Coimbra, 1987, p. 233.

tarefas domésticas, em que a costura e a fição ocupavam lugar preponderante, e a instrução devia ser moderada, de modo a que a mulher nunca assumisse comportamentos impróprios da sua condição. Era raro que uma mulher herdasse o governo, mas quando tal acontecia ou quando ela alcançava um elevado grau de erudição (algumas eram verdadeiros mecenas da arte e da cultura) tornava-se frequentemente alvo das censuras masculinas.

Na cena do delírio de Jezabel, Miguel Venegas traduz bem o pensamento contemporâneo acerca da inferioridade na natural condição feminina:

*Ignaua leuium o Seminarum pectora,
Queis fortiores parca naturae manus
Inuidit artes, tela, loricam, tubam,
Largita inertem colum et lanam sordida!
Nouerca dura, praegravis, auara, inuida,
Ut dona sorte diuidis iniqua omnibus.
Fecisse tanti fuerat inuictum uirum,
Me Iezabelem feminam!*

(v. 900-907)

Ó corações brandos de mulheres sem audácia, a quem a escassa mão da natureza quis privar dos ofícios vigorosos, dos dardos, da couraça, da tuba militar, e a quem deixou mesquinha, a inábil peneira e a lâ. Madrasta cruel e dura, cobiçosa e inimiga, com que desigualdade tu repartes entre todos os teus dons! Tão caro te foi criares invencível o homem, e a mim, Jezabel, me criaste mulher!

É interessante a simbologia mais uma vez dada à peneira e à lâ. São os símbolos da sujeição feminina e da sua suposta inferioridade. Entre as fontes clássicas deste pensamento podemos citar Ovídio (*Met* XII, 474-476), mas o primeiro a descrevê-lo deve ter sido Xenofonte no seu *Oikonomikos*, em que um ilustre ateniense conversa com a mulher sobre as tarefas femininas no lar. No entanto nada havia de misógino nessas páginas que são, pelo contrário um delicado quadro da vida conjugal antiga¹.

¹ O *topos* não era raro na Literatura do século XVI. Vd. KING, Margaret, «A mulher renascentista» in GARIN, Eugénio (ed.), *O Homem Renascentista*, Lisboa, 1991, pp. 204-205: «A noção de que o ideal da educação das mulheres consistia nos trabalhos de fição era tão predominante que, para uma geração de mulheres intelectualmente independentes, as agulhas, os fusos e outros utensílios do género se converteram no símbolo da sua sujeição. Assim, a humanista Olímpia Morata (...) escreveu que abandonou os símbolos do seu próprio sexo: a roca, a lançadeira, o cesto e o fio».

Por último, um ideal vivamente exaltado nos ensinamentos do velho Elias ressalta numa das páginas mais ricas da peça: é a lição que Elias dá ao seu servo sobre a virtude e a felicidade dos que são humildes e vivem ocultos, longe das ambições terrenas e das intrigas do mundo (vv. 370-422).

Abdias é o exemplo do homem piedoso, fiel ao Rei celeste. Acab é o rei temporal, o homem dominado pela cegucira do poder efémero¹. Por pares de antinomias Elias descreve, num Latim artificioso e elegante, as qualidades de um, os vícios do outro. Esta oposição de quadros é a mesma que santo Inácio faz na *Meditação de duas bandeiras* (*Ex. Esp.* 136-148) ou ainda na *Meditação de três binários de homens* (149-156): de um lado a cobiça de riquezas, a vanglória do mundo, a soberba, do outro a pobreza, os opróbrios, os desprezos, a humildade.

Nos vv. 395-409 Elias propõe vários modelos de vida, salientando a imagem dos que são grandes na terra e vivem rodeados de riquezas, honras, fama e poder.

- 395 Habeat dynastes scepra fastosus sibi;
Habeat clientum plurimas secum greges;
Tyrio tegatur murice, et facto bibat
Ebrius in auro, crescat et in auro sitis;
Suaeque terras, aera, et pontum gulae
400 Seruire uideat, crescat et dapibus fames;
Insana nitidis atria smaragdīs colat;
Vndam uomentes et salutantum fores²,
Somnosque thalamo ducat in molli pigros;
Geminum bipenni cingat horrenti latus.
405 Tetricoque populos terreat uultu obuios,
Natura quidquid larga largiri potest
Adeptus armis regnet et toga inclitus;
Astrisque famam terminet regnum mari.

Seja o altivo soberano senhor de muitos reinos! Tenho ele consigo multidões numerosas de aliados; vista-se de púrpura de Tiro, em taças de ouro se embriague e no ouro lhe cresça ainda a sede; veja ele terras, fortuna e mares servirem sua gula, e nos festins lhe cresça ainda a fome; de esmeraldas resplandcentes enfeite os átrios gigantescos, e enquanto as portas vomitam a onda dos que o vêm saudar, durma ele sonos preguiçosos em leito delicado; de ambos os lados cinja o flanco com a horrível bipene

¹ A imagem do rei temporal e do Rei eterno é também proposta por Santo Inácio nos *Exercícios Espirituais*.

² Cfr. *Virg. Georg.* 2. 462, onde Virgílio aludira ao costume que havia de virem multidões, manhã cedo, apresentar saudações ao seu senhor.

e aterrorize com seu rosto medonho os povos que vêm ao seu encontro; alcançando tudo quanto a larga natureza lhe pode fornecer, seja ele um rei célebre, na paz e na guerra; estenda a sua fama até aos astros e o reino até ao mar!

A semelhança dos vv. 409-412 com o pensamento da *Ode I* de Horácio é evidente:

Me culmina casae parua stramineae tegant:
410 Me, tibi placentem, Summe terrarum Pater,
Et Summe caeli, uita pauperior iuuat,
Inops amictus et torus, potus, cibus

A mim, cubra-me o tecto humilde de uma cabana de palha. A mim, que Vos quero agradar, ó sumo Senhor da terra e do Céu, convém-me uma vida mais pobre, manto, pobre leito, pobre mesa.

É o ideal epicurista da vida campestre, no segredo da humildade, no silêncio da pobreza. O tópico do *beatus ille* enunciado nos vv. 413-415 é de inspiração bíblica¹, mas está cheio de ressonância epicuristas, até na escolha do vocabulário filosófico que o poema de Lucrecio consagrara.

Beatus ille semitam quisquis breuem
Vitae dolosae transit ignotus, latens
415 Tibi notus uni, nec parum notus sibi.

Feliz todo aquele que vive oculto e percorre incógnito e sem nome o breve caminho da vida enganadora, só de Vós conhecido e de si próprio alheado.

Não se trata portanto de uma imitação pura do poeta clássico. O hedonismo dos versos de Horácio fica conciliado com o espírito que os salmos de David já tinham proclamado² e que, como ideal evangélico, o Sermão da Montanha viera reforçar.

4.2. A principal fonte de *Achabus* é o *Terceiro Livro dos Reis*³, (17-19 e 21-22). O episódio da morte de Acab vem repetido no *Segundo Livro das Crônicas* (18). A imitação feita por Miguel Venegas não é todavia uma paráfrase linear. O autor vai buscar a outros livros

¹ Cfr. Lc 6, 20-26 e Mt. 5,3-11, o Sermão da Montanha.

² Cfr. Sl. 131: «Senhor, o meu coração não se eleva...».

³ Ou *Primeiro Livro dos Reis*, nas edições que não seguem a Vulgata.

informações que ajudam a caracterizar as personagens e as situações (IV Reg. 1, 9 e 10). Em Elias, por exemplo, reflecte-se também toda a tradição popular acerca da sua semelhança com João Baptista e do seu significado messiânico.

A elaboração literária que os textos sagrados recebem nesta peça de Miguel Venegas denuncia a 'cumplicidade', que o público mantinha com os actores e revela bem os conhecimentos que uns e outros tinham da matéria, bem como o uso corrente que dela faziam. Só conhecendo bem os episódios bíblicos destes e de outros livros entendemos, por exemplo, as ameaças veladas com que o Espírito da Mentira faz o resumo subtil da acção, no prólogo. Do mesmo modo, só assim podemos captar os paralelismos frequentemente estabelecidos entre Moisés e Elias. Isso revela a preparação exegética dos alunos, pelo que, a apresentação desta obra nos nossos dias exigirá o acompanhamento de numerosas explicações de carácter bíblico.

A inspiração bíblica do tema sugeria à peça a mesma intemporalidade própria da tragédia antiga inspirada no mito, embora neste caso o tratamento da matéria coexistisse pacificamente com uma realidade cénica anacrónica¹.

De um modo geral o texto acompanha de perto a Vulgata mas de forma mais expressiva e enfática, acentuando as cenas de maior efeito patético. O que esperávamos ver numa tragédia novilatina era a qualidade dramática entendida como qualidade do argumento, coesão dos actos e das cenas. Encontramos afinal uma sucessão de quadros justapostos, com diálogos que pouco ou nada alteram os acontecimentos e monólogos alimentados por uma personagem secundária. É que o autor destes dramas, tal como Séneca, não pretende pôr em cena uma acção mas antes os sentimentos de quem a sofre. Os acontecimentos que fazem a história são narrados lentamente, em diálogo, e como a matéria já é conhecida da assistência, a actividade criativa do autor incide sobretudo na expressão das personagens, na habilidade verbal e retórica, nos recursos cénicos e nos efeitos didácticos. Havia sobretudo uma intenção clara de mover, comover, apaixonar e para isso não chegava o exercício escolar de composição.

Como em qualquer autor de tragédia sacra, há em Miguel Venegas uma grande fidelidade ao texto bíblico. No entanto é curioso observar

¹ Os adereços com que os estudantes se caracterizavam e decoravam o palco eram fornecidos pelos nobres da cidade. Na tragédia de Simão Vieira, por exemplo, os exércitos faziam disparar tiros de arcabuzes. V.de MHSJ, *Litt. Quad.*, VI, 312, pp. 397-399. Na *Tragédia de Acab* vemos o rei penitenciar-se com um cilício.

como o humanista conseguiu elaborar personagens e episódios que ofereciam afinidades com as tragédias clássicas.

O profeta Elias evoca a figura veneranda do adivinho Tirésias, anunciando a iminência da catástrofe. O próprio rei Acab nos dá, nas suas palavras, mais sinais dessa semelhança, quando lhe vêm anunciar a presença do profeta: *Aliena callens fata, non curans sua...* (v. 430). Tal como Tirésias era o adivinho cego de Tebas a quem o rei ignorava com insolência, também Acab mostra a cegueira de Elias e o trata com desprezo.

Ao poder da *Moirá* ou do *Fatum* corresponde a justiça de Deus Onnipotente. Mas nesta peça verificamos, curiosamente, que o autor tem a preocupação de salientar a responsabilidade de Acab na sucessão dos acontecimentos, ao contrário de *Saul Guelboeus* onde a Justiça divina, depois de enunciar o prólogo, conduz linearmente os seus planos até ao desfecho da tragédia.

Tal como prescrevia Horácio, e Buchanam já tinha posto em prática, a acção começa *in media re*, com uma intervenção da misericórdia de Javé que, por meio de Elias, põe fim à fome e à seca merecidas pelo rei desde que este se entregara ao culto de Baal. Esse é o primeiro apelo de Javé à conversão. O segundo momento da acção é constituído pelo episódio da vinha de Naboth, onde Acab revela o seu carácter ambicioso e mimado, caprichoso e facilmente manipulável pela esposa. É com esse crime de homicídio e usurpação que Acab atrai a ira divina, embora as palavras do profeta lhe tragam um sincero arrependimento. Pela penitência Acab suspende a cólera divina, mas o episódio seguinte, a expedição contra Benadad, fez com que ela se realizasse. Deste modo vemos Acab colaborar na sua própria atástrofe. O que havia de ambição nas motivações que o levavam à guerra confundia-se com a justiça, pois Ramoth era uma cidade que lhe pertencia. Mas os avisos divinos eram outros, e a sede de poder impedia-o de os ouvir. Como a *ἀτμή*; descia sobre os homens e lhes perturbava o entendimento de modo a cometerem erros puníveis, assim um *Spiritus Mendax* se apoderava dos seus profetas, que eram de novo os sacerdotes de Baal, os profetas a quem o rei, no seu capricho, ordenara que proferissem apenas oráculos favoráveis. Nem a apreensão de Josafat, o rei aliado, conseguiu demovê-lo, nem as profecias de Miqueias, o profeta verdadeiro a quem mandou prender com insolência. Foram vãs as suas precauções em ir disfarçado para a guerra. Nesse dia Benadad mandou dirigir o combate sobre a pessoa de Acab que, afinal veio a tombar ingloriamente.

Assim, apesar da multiplicidade de cenas que chegam a sobrepor tempos e lugares¹, e do ritmo frouxo da acção, há uma unidade de fundo que reside na história da culpa de Acab, a qual é tanto maior quanto o foram os crimes de Jezabel, a esposa a quem se escravizou, e as tribulações do santo Elias, "*ingens hebraei columen imperii...*" (v. 297). Afinal o pecado de Acab é também, para além da idolatria, um pecado de *hybris* enquanto desrespeito pelo sagrado e recusa da sua condição de criatura. A arrogância com que Acab parte para a guerra saboreando confiante a vitória torna maior a derrota. Por outro lado o arrependimento e a penitência de Acab no acto III pretendem despertar a emoção e a piedade, tanto da parte das restantes personagens como da parte do público e desviam aparentemente o curso dos acontecimentos, conferindo ao rei um relevo diferente. Sem esse aspecto, a personagem de Acab seria totalmente merecedora do castigo divino e a tragédia esgotar-se-ia.

O Mensageiro e o Auriga desempenham um papel igualmente característico da tragédia clássica: o das longas narrativas onde avançam os momentos-chave da acção. O primeiro oferece ainda a particularidade de travar um diálogo com o Coro, personificando-o e envolvendo-o na acção como acontecia na tragédia grega.

Os pressentimentos que anunciam a catástrofe também estão presentes no acto V, no diálogo entre Amon e os filhos de Acab, e também aquele tenta pacificá-los. Por fim, o quadro final com o funerais solenes de Acab, à semelhança do que acontecera em *Saul Gelboeus* lembra também o desfecho de muitas tragédias gregas.

De igual modo, são assimilações do humanismo clássico ao humanismo cristão os epítetos que acompanham o nome de Deus (*Rei do Olimpo, Deus do Trovão*) e a aplicação da terminologia pagã à escatologia cristã (na alusão ao Orco, ao Estige, ao Tártaro...), bem como a permanência de certas imagens, como Marte e Ceres.

Miguel Venegas era também um hábil mestre do grego e pode ter tido conhecimento directo dos dramaturgos gregos, sobretudo de Eurípides, mas no Renascimento o principal modelo era Séneca, cujo pensamento se aproximava de certas formas da moral contemporânea e cuja estética, em parte, coincidia com a daqueles, no gosto pelo tom retórico e sentencioso.

¹ É frequente duas ou mais personagens encontrarem-se no mesmo local sem se aperceberem de serem escutadas ou vistas. Ou então espaços diferentes são convencionalmente representados no mesmo cenário.

É por imitação de Séneca que a peça se divide em cinco actos, como preceituava a *Arte Poética* de Horácio (vv. 189-190), assinalados por um *canticum* que o Coro interpreta no fim de cada um. O preceito horaciano dos três actores (v. 192) é que nem sempre é respeitado, como acontece no acto IV, no episódio dos adivinhos que dialogam com Acab, Josafat e Miqueias, assistidos ainda pelos servos do rei.

A dominante deste teatro é, no entanto, a abundância de digressões líricas, com longos e majestosos discursos, onde predominam os efeitos oratórios, afirmando sempre os sentimentos das personagens ou os seus ensinamentos, em vez do movimento dramático propriamente dito. É aí que encontramos magníficas páginas de poesia, como os vv. 210-221, em que o profeta Elias evoca comovido o milagre em que ressuscitara o filho único de uma mãe viúva, ou o discurso de Elias para o servo sobre os conceitos de felicidade, após o encontro com Abdias, ou quando Abdias descreve a Natureza fustigada pela seca:

- Quos iam, uirentium uallium, campos petam?
 250 Quos, murmuratum fontium excutiam sinus?
 Quae germinantium montium, ascendam iuga?
 Periiit feracis omne telluris decus.
 Opes agrorum longa populata est sitis.
 Hiberna terno iam gradu admissis uolant
 255 Ex quo liquentes condidit nubes Deus,
 Dignatur ipse nutui humano obsequi
 Summus, Benignus generis humani Sator.
 Imbres negandas dixerat uates sacer,
 Dandasque terris uocis ad sonitum suae.
 260 Vanas Achabus creditit, risit minas.
 Risitque coniux, pessimo peior uiro.
 Ruentis ambo nunc uicem imperii dolent.
 Serum est dolere prodito toties Deo,
 Cum foeda miseros abolet Isacidas lues.
 265 Pecudes et homines, ossibus cum uix suis
 Haerere possint, uixque se tollant humo.
 Quid igitur herbam quaero? Quid fontem amplius?
 Ad te reuertor, omnium plenissime
 Pater bonorum fons, et omnis inops mali.
 270 Si quid nocentes residet in natos patris,
 Nec nostra totum scelera uacuarunt patrem,
 Tepido madentes imbre despecta genas.
 Dolor altus ori frena titubanti obicit. (v. 249-273)

Que campos demandarei agora de verdes vales? Que abrigos de fontes murmurantes buscarei? A que montes viçosos poderei eu subir? Extinguiu-se da terra fecunda todo o enfeite; uma longa sede devastou nos campos as colheitas.

Já por três vezes voam celeres os invernos, desde que as nuvens pluviosas Deus reteve, e Ele próprio, o Supremo, o Benigno criador do género humano, se digna aceder ao humano desejo. Anunciara o santo profeta que as chuvas nos haviam de ser negadas e que, ao som da sua voz, elas à terra seriam concedidas. Acab como vãs considerou as ameaças e sobre elas lançou o seu desprezo. Desprezou-as também a esposa, pior ainda que o seu péssimo marido. Choram ambos agora, a sorte do império em ruína.

É tarde para chorar a Deus, a quem tantas vezes enjeitaram, agora que um terrível flagelo dizima os tristes Isacidas. Homens e animais são ossadas que a custo logram suster-se; a custo do chão se erguem. Porque procuro eu ainda pastos e fontes? Para Vós me volto, ó Pai, ó fonte abundante de todos os bens, e isento de todo o mal; se algum amor de pai resta ainda para com estes filhos pecadores, e os nossos crimes de todo não Vos apartaram da condição de Pai, contemplai as nossas faces, húmidas de tépido orvalho. Profunda dor me refreia a boca balbuciante.

É nesses momentos de maior investimento literário que Miguel Venegas faz uso de outras fontes, transportando ideias e formas de Virgílio e Horácio, sobretudo, pois esses autores faziam parte do intertexto obrigatoriamente conhecido pelos alunos. Apresenta, porém, ficcionalmente um pensamento onde se espelha a mentalidade contemporânea contra-reformista e maneirista, a caminhar para o barroco.