

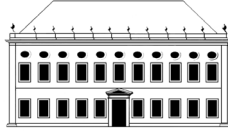
Sebastião Tavares de Pinho
Coordenação



eatro
Neolatino em Portugal
no Contexto da Europa

450 Anos
de Diogo de Teive

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

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

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-75-5

DEPÓSITO LEGAL

.....

© Junho 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

OBRA PUBLICADA COM O FINANCIAMENTO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia • Ministério da Ciência e do Ensino Superior
Apoio do Programa Operacional para a Ciência, Tecnologia, Inovação
do III Quadro Comunitário de Apoio

O TEATRO NEOLATINO EM PORTUGAL
NO CONTEXTO DA EUROPA

450 ANOS DE DIOGO DE TEIVE

(Página deixada propositadamente em branco)

Dietrich Briesemeister

Universidade Livre de Berlim

O TEATRO ESCOLAR JESUÍTICO E OS
DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES: ANTÓNIO DE SOUSA E
LA REAL TRAGICOMEDIA DEL REY DOM MANOELL

A aparatosa representação da Tragicomédia do descobrimento e da conquista do Oriente pelo rei Dom Manuel, o Venturoso, da autoria do Padre António de Sousa (1591-1625) no Colégio de Santo António em Lisboa, nos dias 21 e 22 de Agosto de 1619 não teria sido bem sucedida sem uma longa tradição literária e prática dramatúrgica cultivadas pela Companhia de Jesus. O espectáculo, composto em menos de quatro semanas, subiu à cena por ocasião da entrada solene do rei Filipe III da Espanha na capital lusa, no quadro do programa festivo que celebra a primeira visita oficial do monarca ao reino sob o domínio filipino. O texto não se conserva integralmente, uma vez que Sousa, na costumada modéstia dos professores da classe de retórica, se recusou à sua publicação, aliás talvez por motivos políticos. Existe somente uma relação bilingue bastante completa redigida por João Sardinha Mimoso com a aquiescência do próprio autor na base de suas informações e segundo as cópias manuscritas dos papéis distribuídos aos jovens actores.

«*Habes carmina a semilaceris actorum chartis eruta, semideletis caracteribus seu characterum centonibus tradita*», disse o compilador no final, pedindo desculpas ao leitor pelas erratas.⁽¹⁾ O título reza em espanhol:

⁽¹⁾ Conheço dois exemplares na Alemanha, um conservado no acervo antigo da Biblioteca Ducal em Wolfenbüttel e outro na Brasilien Bibliothek da empresa Robert Bosch em Estugarda,

Relacion de la Real Tragicomedia com que los Padres de la Compañia de Jesus en su colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Felipe segundo de Portugal, y de su entrada en este Reino (Lisboa: Jorge Rodriguez, 1620).

Além do livro publicado um ano depois do evento, circulou com certeza um programa (*perioche*) — «librito de extracto», f. 63r — do qual o editor se serviu também para a reconstituição do texto representado em presença do insigne espectador (vide f. 4v). O título exacto da peça teatral que articula demonstrativamente a autoconsciência histórica dos portugueses não figura na relação. O editor fornece, à parte de extensos passos métricos em latim, o argumento das cenas em castelhano para a melhor compreensão do Rei e seu séquito, provavelmente menos destro em captar a língua do Lácio, assim como descrições dos bastidores e da vestimenta dos numerosos comparsas e actores colegiais, da cor e do valor das pedras preciosas, dos efeitos figurativos alegóricos, dos símbolos e emblemas pintados, das danças e coros cantados, etc.: tudo isso forma um conjunto de interesse excepcional para a história material do teatro de colégio, o seu equipamento e o dispêndio gastos naquelas circunstâncias para impressionar o monarca malquerido. Mesmo sem ilustrações, podemos imaginar vivamente o luxo incrível espalhado no pátio do colégio, fundado já em 1553 e que, no seu momento de maior esplendor, albergava quase 2.500 alunos. A descrição gráfica que deu João Baptista Lavanha, historiógrafo da Corte na *Viagem de Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N. S. Ao Reyno de Portugall E Rellação do solene recebimento que nele se lhe fez* (Madrid: Thomas Iunti, 1622, com uma edição espanhola do mesmo ano), realça o carácter oficial e publicitário do

de aquisição recente. Vide SEQUEIRA, G. de Matos, *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1993, pp. 145 e ss; FRÈCHES, Claude-Henri, «Le théâtre néo-latin au Portugal: histoire et actualité dans les tragicomédies du XVII^e siècle» in *Euphrosyne, Revista de Filologia Clássica* 2 (1968) 87-131; FRÈCHES, Claude-Henri, «Le théâtre néo-latin au Portugal. La Tragicomédie de Dom Manuel» in *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 5 (1965) 108-148; FRÈCHES, Claude-Henri, *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris/Lisboa, 1964.

precioso volume.⁽²⁾ Contém 14 gravuras com os arcos triunfais erigidos nas ruas e praças de Lisboa pelos grêmios profissionais e pelas comunidades de estrangeiros residentes na capital (entre eles alemães e ingleses). Lavanha menciona também a função teatral no recinto monástico e dá um resumo do itinerário do cortejo real em território português. A arquitectura efémera com o seu imenso desenrolamento emblemático, alegórico e mitológico transforma o espaço público em cenário festivo dum espectáculo barroco total que repete, varia e celebra motivos e momentos centrais do drama panegírico,⁽³⁾ por exemplo, com as alegorias dos quatro continentes, os cenários de guerra, as figuras e os acontecimentos da história nacional, os heróis Vasco da Gama e Cristóvão Colombo com os atributos simbólicos dos países descobertos, Portugal e Castela como «ministros de la dilatación de la Fe» e defensores da Igreja de Roma contra os infiéis e heréticos. A relação de Lavanha e o livro de João Sardinha Mimoso, que contém a *Tragicomédia*, constituem dois documentos sumamente ilustrativos para a história das festividades públicas e da dramaturgia barroca em Portugal.

⁽²⁾ Exemplar no Gabinete de Estampas, Fundação Património Cultural Prussiano, Berlim; vide também o estudo de VETTER, Ewald M., «Der Einzug Philipps III, in Lissabon 1619» in *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 19 (1962) 187-263.

A correspondente éfrase poética encontra-se nos romances de Francisco Rodrigues Lobo, *La Iornada que la Magestad Catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal, y el Triumpbo, y pompa con que le recibió la insigne Ciudad de Lisboa el año 1619*, Lisboa, 1623. António José Saraiva e Óscar Lopes (*História da Literatura Portuguesa*, Porto, 171996, p. 395) presumem que «talvez Rodrigues Lobo quisesse, com a *Iornada*, defender-se da acusação de antifilipismo». Lavanha escreveu a relação por ordem do rei. A descrição da *Tragicomédia* encontra-se na versão espanhola, f. 66v-71r. Além disso, refere-se a dois espectáculos mitológico-alegóricos mudos, montados em honra do soberano: um desfile fluvial e instalações figurativas do desembarque em Belém e no Terreiro do Paço – na Aduana – o Combate dos Gigantes (Titãs) celebrando a expulsão dos mouriscos em 1609. O historiador Lavanha reformou também a Década IV da *Ásia* que João de Barros deixou inacabada; o volume quarto saiu em Madrid (1615).

Na descrição do «Arco de los mercaderes alemanes», que exalta as relações hispano-alemãs, Lavanha menciona que Filipe III, ao receber a notícia da guerra na Alemanha que chegaria a durar trinta anos, interrompeu a viagem para voltar a Madrid.

⁽³⁾ Los architectos designan / Mil cuerpos de varias formas, / Las ingeniosas empresas, / Hieroglíficos, y historias. / Los poetas alabanzas / Letras, versos, motes, glosas, / Los pintores mil batallas, / Figuras, Reys, y Heroas. Rodrigues Lobo, *La Iornada*; f. 18v-19r.

Abstraindo das qualidades retóricas e literárias, a *Tragicomédia* veicula uma séria mensagem parenética. O facto de Sardinha Mimoso, o seu editor, ter inserido no meio dos trechos latinos anotações que explicam figuras e episódios da história de Portugal (biografias panegíricas de Vasco da Gama, Francisco Almeida e Afonso de Albuquerque) é outra prova de que a publicação posterior à data do acontecimento protocolar não corresponde ao interesse do público local e pátrio mas, sim, se dirige inequivocamente aos espanhóis como gesto ostentativo «pera em toda Espanha se conhecer a perfeição Portugueza», como afirma o Prólogo (f. 1v). A sinopse histórica espalhada ante o soberano estrangeiro leva ao mesmo tempo a dedicatória ao Duque de Bragança, Teodósio II, considerado como pretendente legítimo ao trono, um desafio sem rodeios. A Companhia de Jesus favorecia em boa medida a Restauração. De facto, em 1640, D. João, Duque de Bragança, será proclamado rei de Portugal depois de sessenta anos de dominação espanhola. Os espanhóis prosseguiram uma política humilhante para com os vizinhos e rivais. Entretanto, a oposição recrudescia em Portugal. A epopeia *Os Lusíadas* tornou-se em símbolo literário e manifesto ideológico da resistência patriótica e da identidade nacional. Em ordem a estas atitudes políticas, a tradução neolatina (Lisboa, 1622) que Fr. Tomé de Faria, bispo de Targa, fez daquele poema era um fanal mais visível para lá. Sem mencionar o nome do autor, naturalmente muito célebre, leva a dedicatória ao «*Inclito, Invicto ac Illustri Portugalliae Regno*». Faria evoca de maneira saudosista e orgulhosa a grandeza passada: «*Cum mecum famam qua olim, o fortunatissimum Regnum, in toto terrarum orbe floruisti, infelicemque statum ad quem, ob tua maxima flagitia, quinquaginta ante annos devenisti, perpenderem magnumque inde animi maerorem conciperem, ut mihi esset solamini, animum ad antiquiora Lusitanorum facta, quam alii pedestri oratione conscripserunt, carminibus heroicis, quae non nisi de re seria ac gravi agunt, commendanda applicavi*».⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ BRIESEMEISTER, Dietrich, «As traduções neo-latinas de *Os Lusíadas*» in *Forum Litterarum*. Miscelânea de estudos literários, linguísticos e históricos oferecida a J. J. van den Besselaar. Ed. Hans Bots e Maxim. Kerkhof, Amsterdam e Maarssen, 1984, 95-101.

Só em 1619, trinta e cinco anos depois de ter sido investido como herdeiro do trono de Portugal, Filipe III, nascido no mesmo ano da morte do rei D. Sebastião, se decidiu a visitar o país contra o parecer do Conselho do Estado e do Conselho de Castela. As profecias populares do regresso iminente de D. Sebastião e da subsequente restauração da antiga autonomia de Portugal ligaram-se aos Duques de Bragança.

Tais expectativas messiânicas tinham uma profunda repercussão na mentalidade espiritual e política do povo. Neste contexto, D. Teodósio representava a máxima figura legítima da monarquia extinta, sob a dominação dos Habsburgos. As posturas anti-espanholas e as esperanças sebastianistas confluíam. O teatro neolatino também está decididamente do lado da causa patriótica. Junto com outros confrades, o P. Sousa favorecia, mais ou menos abertamente, o retorno da Casa de Bragança ao trono. Desde a sua chegada, Filipe III viu-se confrontado com a proposta de declarar Lisboa capital do império luso-espanhol, o que explicaria os esforços dos portugueses para preparar ao soberano um acolhimento arrebatador, digno de uma metrópole. A arquitectura triunfalista e a decoração iconográfica põem em evidência a grandeza, o poder e a riqueza sem igual da cidade do Tejo. Lisboa, herdeira de Roma, era já uma ideia muito cara aos humanistas e historiadores do século XVI. André de Resende, em 1534, fez o elogio nestes termos: «*Olisipo... quae una nostro aevo Romanam gloriam et triumphos adaequavit. Regina uasti Oceani, superba Mauretaniae, Atlantidis orae, Aethiopiae, Arabiae, Persidis, Indiae, Taprobanes et innumerabilium insularum domitrix*».⁽⁵⁾

Camões exalta Portugal como «quasi cume da cabeça/ De Europa toda» (*Lus.* III, 2), retomando a imagem alegórico-simbólica da Europa na car-

⁽⁵⁾ Numa carta dirigida ao rei D. João II, Angelo Poliziano (apud Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, 1987, p. 95) escreveu em 1489 «*Etenim Lusitaniae te regem cernes, hoc est (ut semel dixerim) Romanae multitudinis, cuius olim tam multis (sicut accepimus) coloniis ista potissimum regio frequentabatur*». Invoca, ainda antes do descobrimento do Brasil, o rei como «*mundi alterius sequester et ianitor; tot illos sinus, tot promontoria, tot littora, tot insulas, tot portus, tot oppida, tot maritimas urbes, uno veluti pugillo concludens et numerosissimas nationes pene sub manu tenens, ad quae antea ne ipsius quidem famae quamlibet praepetes alae pervolarunt*».

tografia do século XVI como princesa (a península dos Apeninos forma o pé) e a Espanha como cabeça do corpo continental. O vate «Via estar todo o Céu determinado/ De fazer de Lisboa nova Roma» (*Lus.* VI, 7).⁽⁶⁾

O conteúdo histórico-político da *Tragicomédia* do jesuíta insere-se perfeitamente no quadro e nas intenções das festas organizadas por toda a cidade de Lisboa. Com o seu resumo episódico, teatral, cénico da história portuguesa, faz parte da interpretação por imagens vivas, plásticas e simbólicas que transforma a arquitectura urbana real em bastidores e palco. Faltava pouco para que Sousa tivesse sido expulso da Companhia de Jesus por causa de alguns epigramas dirigidos contra Filipe. Em 1617 já tinha representado outra tragicomédia sobre Dom Afonso Henriques e a lendária batalha de Ourique (1139), que justifica as origens providenciais e divinas da monarquia portuguesa. Só existe um folheto com o argumento. As Parcas anunciam que o futuro rei Dom Manuel irá conquistar os rios da Índia e que o rei D. João III fará apelo aos jesuítas para que eles «*ueteres reducant / moribus annos*».

A tragicomédia ao rei Dom Manuel evoca, pois, a história dos grandes descobrimentos portugueses, os «novos argonautas». O próprio rei, Vasco da Gama, Almeida e Albuquerque são os protagonistas. O rei lusitano entra em cena três vezes, com toda a pompa e honras. Em conformidade com a função didáctica do teatro e da literatura, em geral, dos jesuítas, Sousa faz uma prédica ao rei espanhol presente, exortando-o a emular as virtudes do rei Dom Manuel, se quer reger bem e conservar a herança dos territórios no Ultramar. Como se sabia, Filipe não se consagrou fervorosamente aos assuntos governamentais e americanos. Perante as ameaças iminentes dos holandeses sobre o Brasil, os portugueses tentavam convencer o rei da

⁽⁶⁾ Vide, para o mote «Orbi Europa semper luceat», PINHO, Sebastião Tavares de, «A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica» in *Revista Camoniana* 14 (2003) 185-228; STRÄTER, Thomas, «Europas Haupt blickt auf die grosse Weltmaschine: kartographische Metaphern in Luís de Camões' Epos *Os Lusíadas*», in BRIESEMEISTER, Dietrich; SCHÖNBERGER, Axel (eds), *Vielfalt und Heterogenität: Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*, Frankfurt 2004, 331-356.

urgência de proteger melhor as possessões brasileiras e orientais. Censuravam-no sobretudo por não ter reforçado a tempo a defesa do Brasil. Em 1622 os portugueses foram obrigados a abandonar Ormuz, posição-chave para o comércio no Golfo Pérsico, cuja conquista ainda se celebra orgulhosamente na *Tragicomédia*. Em pouco tempo, o Estado da Índia desmoronou-se e só restavam Goa, Diu e Macau, como empórios portugueses. A *Tragicomédia* passa-se ainda na época gloriosa da expansão no Oriente. D. Manuel é o agente corajoso desta ofensiva. O seu bisneto Filipe, ao contrário, é um monarca estrangeiro inerte. D. Manuel protagoniza os feitos portugueses, Filipe II, o antípoda do Venturoso, arrisca-se a perder o Império criado um século e meio antes. Manuel encarna o modelo das virtudes dum rei cristão, representando na cena e na realidade do passado histórico, juntamente com as figuras grandiosas do capitão Vasco da Gama e dos primeiros vice-reis transfigurados, o destino e a missão da nação portuguesa. Já no século XVI, a historiografia e *Os Lusíadas* de Camões desenvolviam a mesma visão da história. Neste contexto, seria interessante analisar como a *Tragicomédia* consegue operar uma transposição ou adaptação teatral, não só do relato de João de Barros na *Ásia* (Déc. I, livro IV) citado pelo editor como «diligente historiador portuguez» (f. 50), e autorizada testemunha, mas também da epopeia camoniana que precisamente aspirava por apresentar «exemplos a futuros escritores» (*Lus.* VII, 82). Como Barros dava a preferência ao género panegírico — «por quanto o Panegírico fez sempre fé do que vê e o representa aos olhos» —, o P. Sousa escreveu a *Tragicomédia* como epifania apoteótica do rei Dom Manuel exibindo as façanhas portuguesas opostas ao imobilismo espanhol. A justificação retórica que oferece Sardinha Mimoso ao falar no seu prólogo dos «ingenios Portugueses, cuió natural es, ser tan largos en enprender hechos grandiosos, como cortos en escriuillos», fundamenta-se com certa frequência no humanismo ibérico. Nem o panegírico, nem a tragicomédia admitiriam a menor dúvida quanto à decadência do poder português já evidente aos olhos de todos, ao contrário: na época filipina está na moda o panegírico, por exemplo, os *Elogios dos Reis de Portugal* de

Bernardo de Brito (1623). Sardinha Mimoso introduz pequenos discursos biográficos em louvor de altas personalidades portuguesas para explicar a sua intervenção na acção dramática.

A encenação triunfalista e dispendiosa da *Tragicomédia*, contrária ao espírito austero exigido na *Ratio Studiorum* jesuítica, visualiza as concepções elevadas de valores e virtudes mediante um aparato alegórico e emblemático, *tableaux vivants* com procissões, pompas fúnebres e cortejos de triunfo, relatos épicos, descrições (écfrases), teicoscopias, elementos todos emprestados do reportório retórico e literário ensinado nas classes superiores de colégio e praticado nos exercícios dos alunos. Os jesuítas não podiam ficar atrás no concurso renhido com os grémios, corporações e nações que haviam construído magníficos arcos na cidade. A *Tragicomédia* deve ser considerada também como uma forma de propaganda e manifestação apologética da Companhia de Jesus. Mais de trezentos alunos participaram como actores ou figurantes. A execução da música⁽⁷⁾ andou em mãos dos melhores mestres da cidade (prólogo, f. 4r). O espectáculo incluiu *ballet* e danças (foliões), fogos de artifício, efeitos sonoros, coros, exibição de animais exóticos vivos e simbolizados, índios selvagens, diabos, feiticeiros, momos, etc. Estes elementos circenses e divertidos, a pomposa decoração, as máquinas teatrais deveriam captar todos os sentidos dos espectadores. A direcção da *Tragicomédia* a grandes efeitos operísticos pressupõe uma experiência técnica sofisticada e enormes despesas. O editor do livro confessa com manifesta admiração: «Los Padres se vencieron assi mismos» (prólogo) e anota no público a sensação de «espanto universal». O monarca espanhol mostrou-se impressionado pelas condições primorosas do ensino no colégio. O P. Sousa pôde, por fim, servir-se do exemplo de *Os Lusíadas*, onde Camões introduz (*Lus.* V, 63), dentro da acção épica

⁽⁷⁾ LEITE, Serafim, «A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI» in *Cultura* (Rio de Janeiro, nº 2 (1949), 27-41. É especialmente interessante o coro brasílico («musico razonamiento») em tupi, crioulo-português e latim, f. 58r-63r; vide AYROSA, Plínio M. da Silva, *Apontamentos para a bibliografia da língua tupi-guarani*, São Paulo, 2^a 1954, p. 211.

Cantigas pastoris, ou prosa ou rima
Na sua língua cantam, concertadas
Cõ doce som das rústicas avenas.

135

A *Tragicomédia* mistura todo o género de espectáculo: elementos trágicos e cómicos, bailado, desfiles (momos), combinando os efeitos musicais, emocionais e visuais com os procedimentos retóricos para criar uma obra de arte total, ao gosto e estilo barrocos. O dramaturgo liga a História universal à história nacional e actual: «*Orbi Europa semper luceat*». A propagação da fé justifica a expansão com a famosa fórmula: «Fé e Império». Os jesuítas tinham especial interesse em destacar a evangelização no Oriente que eles consideravam seu domínio privilegiado. A alegorização respectiva interpreta a história portuguesa como luta entre Deus e o Demónio, entre o Bem e o Mal, entre cristãos e infiéis. Em visões e profecias manifesta-se a vontade providencial divina que dirige as acções do povo eleito. Assim, a *Tragicomédia* desemboca em teatro do Mundo que abrange tanto o Além eterno como as realidades terrestres, Ocidente e Novo Mundo, presente e passado. A distribuição do espaço teatral acentua ainda mais o profundo simbolismo religioso: do lado direito do proscénio entra o rei Dom Manuel e tudo o que se refere «a las cosas de Portugal», enquanto que do lado oposto se apinham «los Moros» e «las cosas de la gentilidad».

Os sucessos representados no palco estendem-se entre 1498 — descoberta da rota da Índia — e 1515, segunda conquista de Ormuz. Além disso, António de Sousa alude ao achamento do Brasil (1500) e aos feitos de armas dos primeiros vice-reis portugueses, sobretudo à conquista de Diu e de Goa (1510). A história já não é para o jesuíta uma lição exemplar, mas o próprio motivo de uma apoteose da Pátria. Ante a comitiva espanhola, a *Tragicomédia* demonstra a perfeição portuguesa apenas com «algumas das muytas prosperidades que a este Reyno trouxe o felicíssimo Rey Dom Manoel». Para o público português, o espectáculo evoca radiosamente o Século de Ouro à luz do saudosismo político: «Estos fueron los Portugueses de aquella edad dorada, que a nuestros tiempos dexaron en herencia una honrosa envidia, mezclada con dolor de no ygualarlos (f. 123v-124r).

A acção da *Tragicomédia* resulta do encadeamento de episódios no decurso cronológico. A *Laus Portugalle*, exercício convencional de retórica, e a ostentação cerimonial (em cortejos com pompa imperial) em plena cena acentuam de maneira quase provocante a vontade de afirmação dumanação autónoma. Há momentos de exaltação patética, quando o vice-rei dá ordem aos canteiros para esculpirem as proezas orientais (f. 104r-v), o «lusitano feito» (*Lus.* V, 100), motivo clássico da epopeia, rivalizando, por exemplo, com Virgílio (*Eneida*, I, 450-494, história de Tróia esculpida nos muros de Cartago; VIII, 626-731, o escudo de Eneias; Camões, *Lus.* VII, 74-76, VIII, 1 ss. A história de Portugal nos estandartes como «pintura fera e muda poesia»). Assim a *Tragicomédia* torna-se história viva em imagens, um friso monumental de quadros dramáticos que evocam os feitos gloriosos. A acção não se desenvolve estritamente segundo as leis do género dramático, não obstante a sua repartição em cinco actos. As configurações cénicas não fazem desfiles, pelo contrário, uma série de paragens, de peripécias entrelaçadas pelos conhecidos procedimentos técnicos (sonhos, visões, mensagens, presságios, acções paralelas e contrastadas).

Como mestre de retórica o P. Sousa é plenamente consciente dos problemas do género épico, o mais nobre da poesia. No seu prólogo, alude à disputa sobre a definição da tragicomédia, imaginando as censuras indignadas de Sófocles que lhe pergunta: «*Quae tua ista actio?*» — nem tragédia, nem comédia no sentido clássico do termo. Sousa mantém uma concepção medieval que entendeu a tragédia (ou comédia) em primeiro lugar como «*genus narrationis*» e menos no seu sentido teatral clássico. A condição das personagens dramáticas, o estilo e o desenvolvimento da acção determinam o carácter trágico ou cómico. A tragédia exige «*ingentes personae*», «*magni terrores*», «*exitus funesti*». A acção começa na alegria para acabar na catástrofe, enquanto que a comédia obedece ao princípio estruturalmente contrário: «*exordium triste*», «*laetus finis*». Aqui estamos em presença de «*mediocres fortunae hominum*», de «*parui impetus periculorum*». A matéria («*in India gesta*») e o rango dos protagonistas (rei, vice-rei, capitães, «general de los Portugueses Argonautas», sultão) requer a nobreza do género e do estilo.

Camões já o definiu em *Os Lusíadas* (X, 8): «Matéria é de coturno e não de soco». Os casos terríveis são as batalhas, as mortes (Almeida o «Aleixandro português», f. 117v), os sofrimentos e o medo dos portugueses (durante os tremores de terra, naufrágios, intrigas das forças elementares e diabólicas). Entre os elementos cómicos figuram os entremezes, os disparates dos diabretes, as danças e canções populares, os camponeses ingénuos, pastores, marinheiros, soldados índios que povoam a cena. No próêmio, *Olisipo* — personificação de Lisboa —, *Tagus* (Tejo) e Cintra, dedicam juntos o espectáculo ao rei Filipe, organizando a festa em honra do soberano. A alegoria de Lisboa como «*Domina Mundi*» reveste-se duma significação especial. Como sujeito da acção aparece já nas crónicas de Dom João I e de Dom Pedro redigidas por Fernão Lopes. *Olisipo* introduz o assunto da tragicomédia sob o título próprio duma obra historiográfica: «algunos valerosos hechos de los fortísimos y invictos capitanes» que actuam em nome de D. Manuel, um dos antepassados de Filipe III.

Uma exposição alegórica abre o primeiro acto explicando — *sub specie aeternitatis* — a razão teológica dos acontecimentos e conflitos que em seguida vão ocorrer na terra. *Idolatria*, filha do diabo, *Perfidia* e *Caecitas* representam as forças demoníacas que se opõem à missão providencial dos portugueses. Uma cena de sacrifício presidida por um sacerdote bramânico assistido de um «Barbaro Selvatico» (selvagem) introduz simultaneamente um prognóstico e um momento cómico: o próprio Diabo deita abaixo o altar pagão; *haruspicium* opõe-se a *oraculum* (profecia angélica do Céu). O paralelismo das acções fortemente acentuado corresponde a um conceito medieval do cenário simultâneo. Enquanto *Perfidia* cobiça o Império do Oriente a Portugal, *Cultus*, *Fides* e *Pietas* deploram os estragos causados no mundo inteiro pela *Idolatria*. O anjo da guarda do Oriente desce da Glória no alto dum andaime construído no pátio do colégio para proclamar o encargo divino dos portugueses. Esta instrução celeste determina para sempre a História e sua sucessiva encenação no espaço simbólico teatral. O rei Dom Manuel, eleito de Deus, é chamado para destruir o reino da *Idolatria*. O Anjo entrega ao soberano luso a Esfera do Mundo, símbolo do brasão

nacional. Pelo contrário, o Demónio queixa-se do efeito que a chegada de *Cultus* produz no Oriente. A acção histórica do drama da Salvação universal evolui consequentemente a partir do «prelúdio do Céu».

Em seguida, o jovem rei de Portugal entra em cena triunfalmente no meio dum momo celebrado nas festas cortesãs e recebe as honras em presença do espectador principal, um tributo protocolar audaz. No magnífico quadro central que coloca em cena o interior do mesmo drama em acção, Vasco da Gama entra acompanhado de 40 homens executando um desfile-*ballet*. Gama presta o juramento ao rei, recebe da sua mão as bandeiras, pronuncia uma arenga e faz-se ao mar com júbilo numa autêntica cena operística. Sonho e partida correspondem aos passos épicos de *Os Lusíadas*, IV, 68 e ss. e *Eneida*, VIII, 36-65.

Logo a seguir a esta exposição com intermédios realistas, o segundo acto leva o espectador ao plano cósmico e simbólico: a *machina mundi* (machina do mundo em *Os Lusíadas*, VI, 76) é o quadro dos acontecimentos históricos. Camões situa também os eventos nesta perspectiva meta-histórica e sobrenatural. Num *ballet* dos quatro elementos furiosos, Sousa introduz ao lado dos demónios a força brutal da natureza que põe em perigo a missão dos portugueses no Cabo das Tormentas. O Tritão entra no palco «como el poeta Camoes le pinta» (f. 89v; *Lus.*, VI, 16). O conselho dos deuses é substituído pelas figuras da Idolatria que convoca os Elementos como executores da sua aversão contra os portugueses. Ao final deste acto sombrio, um marinheiro que se salvou no naufrágio salta para o estrado como mensageiro num relato épico para informar sobre a chegada dos portugueses à Índia. O coro final canta o hino dos valentes marinheiros.

O acto terceiro trata da presença dos portugueses na Índia. Vasco da Gama entra rodeado de quinze províncias que levam oferendas exóticas para celebrar em cantos alternados o rei Dom Manuel e Vasco da Gama. Este triunfo é mais um espectáculo aparatoso com coreografia (folia dos serranos — descoberta do Brasil). «El Brasil sobre un vestido justo de color de negra carne, trahia en la cabeça una guirnalda de pluma de papagayos... Entrò cabalgando sobre un cocodrilo, de diez palmos de largo (mais de

dois metros) ... acompanhante seis papagayos». Os índios cantam em língua tupi e crioulo português. Este entremez de carácter bailado-pantomima-circo constitui um documento linguístico e etnológico único que procede das missões dos jesuítas no Brasil.

Para concluir o primeiro dia da festa, dez danças camponesas (foliões) e coros populares são oferecidos ao rei espanhol como divertimento folclórico, não palaciano e sério.

O quarto acto mostra novamente graves peripécias (deliberações do Sultão e sua «compagnie bizarre») e acções militares turcas para desbaratar o comércio português. Um exército inimigo entra em formatura, mas o rei D. Manuel não se deixa intimidar pelas ameaças recebidas da boca dum mensageiro espanhol, Mauro, ermitão do Mosteiro de Santa Catarina no Sinai, padroeira de Goa, a caminho de Roma para informar o Papa das represálias que põem em perigo os peregrinos da Terra Santa. É, de facto, um detalhe mencionado na *Crónica de D. Manuel* de Damião de Góis e nas *Décadas* de João de Barros (I, VIII, 2). O monge espanhol Mauro saiu do Egipto no Verão de 1503 trazendo uma missiva do Sultão dirigida ao Papa contra os reis de Espanha e Portugal. Queixa-se das navegações dos portugueses à Índia que ele havia armado primeiro e, sobretudo, dos Reis Católicos por terem aprisionado os muçulmanos sobreviventes das guerras de reconquista da Andaluzia com a pressão de se converterem ao cristianismo. A carta do Sultão (1503) conserva-se ainda nas versões latina e portuguesa.⁽⁸⁾

Na *Tragicomédia*, o rei Manuel encoraja o espanhol — outro gesto que dá uma forte lição ao rei Filipe — e os portugueses ganham a batalha de Diu. Damião de Góis e Diogo de Teive tratam destes episódios em suas obras históricas latinas.

A morte do vice-rei Almeida é atribuída às maquinações de Incúria, ajudada pelos demónios. O mágico turco que vaticinou a vitória do Sultão

⁽⁸⁾ MATOS, Luís de, *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, Paris, 1991, 321-323.

encoleriza-se numa cerimónia mântica em que prevê o fim desastroso do vice-rei. Camões (*Lus.* VIII, 45) fala dos

140

Arúspices famosos
Na falsa opinião, que em sacrificios
Antevêem os casos duvidosos
Por sinais diabólicos e indícios.

Por ocasião desta morte, os portugueses organizam um cortejo fúnebre. São Tomé, apóstolo da Índia, do alto do céu proclama Albuquerque, «otro Sanson lusitano», seu sucessor.⁽⁹⁾ De imediato, os gemidos de luto convertem-se em gritos de júbilo. Os reinos asiáticos submetem-se aos portugueses e o «Chorus festivus» canta em hinos os feitos de Almeida. Numa nota Sardinha Mimoso acrescenta que Almeida participou como herói jovem na conquista de Granada.

No acto final a apoteose, já pressagiada, vai-se desenvolvendo com rapidez vertiginosa. Um barco carregado de pimenta, canela e noz-moscada está ancorado numa cena que faz jogo com a saída no início. A alegoria de Portugal dá as boas vindas aos marinheiros com salvas de canhões, e o rei escuta o relato épico-retórico. Ainda ficam por vencer alguns obstáculos, primeiro o terramoto, uma cena inspirada na *Ásia* de Barros, «donde hallo el Poeta lugar de fingir con fundamento auer temblado la tierra» (f. 89). Albuquerque explica aos soldados espantados o fenómeno natural como uma causa sobrenatural ou moral: treme a terra porque recusa «la carga que leva la dilatacion de su santa ley en aquellas partes tan remotas». Ao surgir uma cruz no alto da Glória (momento misterioso que corresponde à *Sphaera Mundi* no acto primeiro), os portugueses fazem preces e recobram o ânimo. A conquista de Goa e de Malaca será interpretada como intervenção dos portugueses causada pelo requerimento destes territórios por

⁽⁹⁾ «Fueron tales los trabajos, y constancia inuencible de Albuquerque, en peligros por la mar, y por terra, que ni los imaginados de Hercules y Vlisses le hazen ventaja» (f. 122r).

serem protegidos contra o Islão. A vitória sobre o rei Ceifadino dá ocasião para mostrarem os portugueses a sua generosidade e grande clemência — o que com certeza nem sempre corresponde à realidade colonial. Quando Ceifadino sai do palco, os soldados alçam seus escudos em forma de couraça de tartaruga para protegê-lo. Com a entrada das bandeiras lusas que levam o emblema das Quinas, vai crescendo a exaltação patriótica ante o rei Manuel e Filipe III. O exército português forma frente diante duma tela pintada com os muros de Ormuz: é assim que o autor jesuíta transpõe a teicoscopia (teixoskopía) épica para o tablado. Duas cenas marcam pateticamente o final. Os canteiros talham em pedras as façanhas portuguesas (ao mesmo tempo que três capitães se queixam de estar ausentes na ilustre série). Os escultores de facto representam e perpetuam a memória da história de Portugal numa obra artística de grande vulto:

Com picões de bronze
 Em jaspe famoso
 Esculpir queremos
 Feito glorioso. (f. 109r)

Albuquerque aproxima-se de Portugal sentado sobre um carro triunfal em companhia de *Olisipo*, *Tagus* e Cintra, paço e sede simbólicos da Casa de Avis. O triunfo profetizado no acto primeiro chega, por fim, a ser realidade histórico-teatral. O relator Sardinha Mimoso tira proveito do momento frenético para fazer uma detalhada descrição do carro, interpretando o valor emblemático das cores e figuras: «Diosele a Portugal el color encarnado, por ser symbolo del amor y lealdad que a sus Reyes sempre tuuo, el oro es ansi mismo amoroso símbolo, y todo denotaua el mundo que offerecia a su Magestad esta obra; peto, espaldar, gola, y espada, por su señalado esfuerço, corona, y sceptro, por su magnifica y dilatada Monarchia. Tambien el oro denotaua en el su sabiduria, en que entre todos los mas Reynos oy florece, ilustrando com ella los de que triumpha». O rei Dom Manuel sai

em triunfo como os imperadores romanos. Em homenagem protocolar e gesto conciliante, Portugal faz entrega ao rei espanhol das «victórias de seus filhos». Ao mesmo tempo ressoa uma voz lamentando hiperbolicamente «no hauer mas que un solo mundo para su triunfo, pues muchos fueran poco para el inuencible y fuerte animo de sus hijos».

A *Tragicomédia* de 1619 é o canto de cisne da época dos grandes descobrimentos. A obra apresenta-se como misto híbrido que amalgama diversos elementos estruturais, géneros e procedimentos retóricos, numa manifestação teatral que apenas oculta seu empenhamento patriótico, diferente da atitude acomodatória de Francisco Rodrigues Lobo nos romances festivos que celebram *La Iornada que la Magestad Catholica del Rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal, y el Triumpho, y pompa com que le recibió la insigne Ciudad de Lisboa el año 1619* (Lisboa, 1623). O padre jesuíta joga com os argumentos fundamentais da história nacional numa acção dramática que ultrapassa de longe as dimensões tradicionais do teatro de colégio. O juízo de Luciana Stegagno Picchio parece duro demais: «lo sforzo scenico era destinato a mascherare la povertà letteraria e la fredrezza d'inspirazione» (obra cit., 119). Não toma em conta nem as circunstâncias sócio-culturais e políticas, nem as características funcionais do teatro escolar jesuítico que se baseiam nos princípios da *imitatio* e *aemulatio* e que utiliza um determinado repertório retórico.

Embora esteja escrita em latim, a *Tragicomédia* fica essencialmente uma peça portuguesa no seu colorido local, nas referências à geografia, história e literatura e, nomeadamente, pelo espírito patriótico que anima o seu conceito da história pátria. Nesta celebração tipicamente barroca — o «gusto dello spettacolo» não é privativo do teatro jesuítico —, a realidade política, as reivindicações messiânicas, o orgulho nacional, o exercício lúdico da *inventio* e do *ornatus* retórico, assim como a concorrência das artes plásticas, da música e arquitectura associam-se de maneira importante ao serviço da pedagogia, da parénese e da propagação da fé.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

