

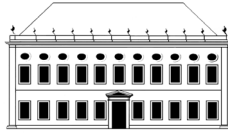
Sebastião Tavares de Pinho  
Coordenação



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)

Nair de Nazaré Castro Soares

*Universidade de Coimbra*

*A TRAGÉDIA DO PRÍNCIPE JOÃO (1554) DE DIOGO DE TEIVE,*  
PRIMEIRO DRAMATURGO NEOLATINO PORTUGUÊS

O teatro, sobretudo a tragédia, conheceu grande vitalidade e um novo fulgor no ambiente universitário de Coimbra com a chegada dos «Bordaleses». Assim eram designados os mestres que vieram do Colégio da Guiena, a *Schola Aquitanica*, em Bordéus, com o seu Principal, André de Gouveia, fundar o Colégio das Artes, em Coimbra, a 21 de Fevereiro de 1548. Entre estes mestres figuram autores eminentes de tragédias neolatinas, o escocês George Buchanan, o francês Guillaume de Guérente e o português Diogo de Teive,

O reconhecimento do papel pedagógico do teatro — manifestado por alvarás régios de D. João III que prescreviam a realização de representações na Universidade, à semelhança do que acontecia nos diversos colégios da Europa<sup>(1)</sup> —, presidiu ao espírito da definição curricular dos Regulamentos elaborados por André de Gouveia, para o Colégio de Bordéus e para o Colégio das Artes. É sobretudo com a criação deste colégio em Coimbra que a produção dramática e a sua representação fazem parte integrante da *ratio studiorum*, como elementos fundamentais na formação retórica e moral dos alunos.

---

<sup>(1)</sup> Cf. Mário Brandão, *Documentos de D. João III*, Coimbra, Universitatis Conimbrigensis Studia ac Regesta, vol. II, 1939, pp. 47-48.

A encenação teatral de peças de autores antigos ou da autoria de mestres ou de alunos, no acto de graduação em Artes, empresta cor e brilho à vida estudantil e ultrapassa os limites da comunidade académica, envolvendo, no entusiasmo pelo espectáculo, os familiares dos alunos-actores, e o povo da cidade. Estas representações que se impõem pela qualidade do texto dramático, pela música dos coros, pela espectacularidade cénica tornaram-se assim um fenómeno cultural e social.

A presença, no meio académico, dos dramaturgos «Bordaleses» e a experiência destes mestres como autores e encenadores de peças de teatro, que amiúde representavam, iriam favorecer o espírito de iniciativa literária de novas gerações e condicionar os seus gostos estéticos.

E nem só em Portugal, por toda a Europa, se exercita a arte dramática, com a mesma finalidade, nos colégios universitários, alfobres de ideias novas e centros de irradiação de cultura. O intercâmbio intelectual, favorecido pelo magistério de mestres comuns nos vários colégios europeus — onde a língua de comunicação e de ensino era o Latim —, desempenha um papel de relevo nas origens e evolução da arte dramática, no século XVI.

Compreende-se assim que, nesta época, o discurso dramático e mesmo o discurso literário, em geral, qualquer que seja o género cultivado, revele profunda influência da retórica escolar<sup>(2)</sup>.

A pedagogia retórica que visa a perfeição do discurso, a partir do estudo aturado dos autores clássicos, no original, assenta na prática da memória e na *ars combinatoria*. Estas, sendo postas ao serviço da *multiplex imitatio*, tão defendida pelos humanistas desde Petrarca, permitem que as *exercitationes* não sejam meras *repetitiones* e se tornem muitas vezes esboços, senão mesmo sólidos alicerces de obras literárias<sup>(3)</sup>. Os próprios *themata* escolares, de carácter predominantemente celebrativo, a que o género demonstrativo

---

<sup>(2)</sup> Vide J. Lecoine, *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, 1993, p. 88-99.

<sup>(3)</sup> *Ibidem*.



dá o tom, influíram nas diversas formas literárias e de sobremaneira na dramaturgia quinhentista, maneirista e barroca.

Serve de exemplo o teatro bíblico, em que a constante referencial do *mythos* é a luta do bem e do mal, antinomia de singular importância nos *themata* das *exercitationes* escolares, a que naturalmente se agrega o assunto religioso que a Reforma e as guerras de religião actualizavam.

A tragédia — que combina a sublimidade do estilo com o lirismo das odes corais — vai ser um género privilegiado no Renascimento.

Dirigida a despertar emoções num público receptor, a tragédia define-se como experiência emocional e intelectual, com uma função emotiva, um valor didáctico<sup>(4)</sup>.

Instrumento sedutor da mimese dramática é a linguagem, a palavra, a que a Poética e a Retórica, com seus recursos estilísticos, conferem força e vigor expressivos. Através do debate e do confronto de ideias das diferentes personagens, a tragédia combina o discurso ético e o agonístico, e os três géneros retóricos, demonstrativo, deliberativo e judicial, com predominância do primeiro.

Apesar da dependência dos modelos clássicos que a retórica escolar privilegia, no Renascimento, é visível a preocupação de cada autor em imprimir à sua obra a marca da actualidade, e em criar um estilo novo. Este não poderia colidir com a tradição antiga, nem com a preceptística, que empenhava tantos humanistas, designadamente em Itália. Essa Itália, herdeira de um passado que a todos atraía, iria revelar ao mundo das letras, não só teorias mas também novas experiências teatrais. Um e outras dariam fruto entre nós com a desaparecida *Cleópatra* de Sá de Miranda. O próprio António Ferreira para elas voltaria os olhos e a sensibilidade.

Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinzio, pioneiros do teatro regular europeu e coriféus da tragédia grega e senequiana, respec-

---

<sup>(4)</sup> Vide S. Halliwell, *Aristotle's poetics: a study of philosophical criticism*, London, 1986, p. 62-81; N. T. Croally, *Euripidean polemic. The Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge, 1994, p. 23-33.

tivamente, foram determinantes, com a sua produção dramática e a sua teorização, na fixação de modelos trágicos, no Renascimento<sup>(5)</sup>.

A tendência marcadamente moralizadora, em tempos de Concílio de Trento e de Contra-Reforma, impõe o modelo trágico de Séneca, que é visível mesmo em obras que seguem preferencialmente o modelo grego, de que é exemplo a edição definitiva da *Castro*.

A própria teorização dramática não se alheia da sensibilidade do tempo. Robortello, no seu comentário à *Poética*, de 1548, que marca o início do aristotelismo científico, embora não se conte entre os comentadores preocupados em dar um significado moral à poesia, refere-se à *tragoedia ethice*, à tragédia de caracteres, em termos que não escondem as concepções da época, no que toca ao carácter moral e educativo da poesia<sup>(6)</sup>.

Assim desde a *Sofonisba* de Trissino, composta em 1514 e impressa em 1524, que inaugurou o teatro trágico do Renascimento — e é modelada segundo as tragédias gregas, difundidas pelas edições aldinas, mais do que sobre as quase desconhecidas teorias aristotélicas — até às tragédias de acentuada influência senequiana, de que é exemplo acabado o teatro escolar, jesuítico e reformista, toda a poesia trágica denuncia, pelo tom retórico e a reflexão ética, a evolução sofrida pelo gosto clássico nos meios cultos de então. Pode mesmo afirmar-se que em Portugal e em todo o teatro europeu, a pureza do estilo clássico foi revestida de cores senequianas.

A tragédia de Séneca defendida, em nome de um *aggiornamento* dramático, pelo teorizador e poeta trágico Giraldi Cinzio, marcaria de forma indelével a orientação seguida pelo teatro europeu, designadamente pelo teatro da época isabelina, de que Shakespeare é o maior expoente<sup>(7)</sup>.

(5) Sobre a teorização e a obra trágica destes autores, *vide* Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes - Originalidade*. Coimbra, 1996, p. 126 e sqq.

(6) *Vide Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. Florentiae, in officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, p. 210-211.

(7) Em *Discorso ovvero lettera di Giovambattista Giraldi Cintio, intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti estetici*, Milano, 1864, parte seconda, p. 12, Cinzio reconhece como prioritária a função educativa da tragédia e preocupa-se

É, no entanto, numa espécie de oscilação entre a temática histórica, a mitológica e a religiosa e entre o modelo de teatro de Séneca e de teatro grego — de que as duas edições da *Castro* são exemplo acabado —, que muitas obras ganham individualidade própria e firmam a sua originalidade.

Conhecida é a atitude do pensamento português no século XVI, a nível filosófico e doutrinário, que privilegia o sentido valorativo da existência e se compraz no observar do acto humano, sua análise e compreensão<sup>(8)</sup>. Percebe-se assim o grande acolhimento que teve entre nós a tragédia do Cordovês.

O tom retórico e sentencioso do seu discurso, de pendor moralizante, de acordo com a filosofia estóica, adequava-se na perfeição aos gostos desta época. E não só o teatro de inspiração religiosa e bíblica, com raízes medievais, mas ainda o teatro profano, de assunto mitológico ou nacional tinham sido absorvidos por esta tendência da dramaturgia latina, que animava as tragédias renascentistas.

Maioritário na produção quinhentista, quer protestante, quer jesuítica e contra-reformista, é o teatro de tema bíblico. Sem deixar de ser sobretudo um «poema sacro», na esteira da herança medieval, e de acordo com os padrões de sensibilidade da época, a tragédia transpõe para as figuras da Sagrada Escritura todo um realismo simbólico que as identifica, no seu comportamento, no seu agir consciente ou involuntário, com personagens do mundo real contemporâneo, com suas paixões, conflitos e problemas muito actuais.

Não quer isto dizer que a história e a mitologia não continuassem a servir de inspiração aos poetas dramáticos quinhentistas, em latim e em língua

---

com a sua novidade de conteúdo e de forma. Neste sentido firma o conceito de catarse e, ao interpretar o *phobos* do texto aristotélico como «horror» e não como «terror», teoriza sobre a vantagem de apresentar cenas sangrentas *coram populo*: «Col miserabile e col terribile purga gli animi da vizi e gl'induce a buoni costumi».

<sup>(8)</sup> Vide Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*, vol. I, Coimbra, 1947, p. 2-3; J. Borges de Macedo, «Livros impressos em Portugal no século XVI. Interesses e formas de mentalidade», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX – *Homenagem a Marcel Bataillon*. Paris, F. C. Gulbenkian, 1975, p. 214 e sqq.

vulgar<sup>(9)</sup>. Os modelos da Antiguidade e os seus mitos cativaram dramaturgos da dimensão de George Buchanan que à tradição do teatro de carácter alegórico, ainda dominante, quis ver substituído o gosto da inspiração nos modelos clássicos. Foi com esse objectivo, e para fazer brotar nos escolares o amor da Antiguidade — como abertamente o declara na *Buchanani uita scripta ab ipso* <sup>(10)</sup> — que ele compôs as suas tragédias. Representadas no Colégio de Bordéus, como testemunha o então aluno Michel de Montaigne (*Essais*, I. 26), foram-no muito provavelmente em Paris, Coimbra e Cambridge, onde Buchanan ensinou.

A produção dramática do humanista escocês, marco importante nas origens do teatro moderno europeu — é considerado o mestre dramático da Plêiade —, inclui duas tragédias de assunto bíblico, *Baptistes*, menos rica e movimentada do que *Jephthes*, modelada sobre a *Ifigénia em Áulide*, que vai servir de fonte de inspiração ao teatro posterior, de que é exemplo a *Castro* de Ferreira<sup>(11)</sup>. São ainda da sua autoria as traduções livres de Eurípides, *Medea* e *Alceste*, em que a temática amorosa, tão ao gosto renascentista, entra como elemento do conflito. Buchanan será uma referência notável para toda a produção dramática do século XVI.

Significativo, entre nós, é, no entanto, Diogo de Teive, o português que percorrerá os diversos centros intelectuais da Europa, onde adquirira uma dimensão de saber e mentalidade verdadeiramente humanistas, autor, como Buchanan, seu colega e amigo, de duas tragédias bíblicas *David* e *Judith* e da *Ioannes Princeps tragoedia*, de assunto nacional contemporâneo. Mestre de Prima do Colégio das Artes, a classe mais avançada de Retórica, que incluía a composição poética, nele permaneceu e ensinou até 10 de Setembro de

---

<sup>(9)</sup> São prova disso, entre nós, a desaparecida tragédia *Cleópatra* de Sá de Miranda, a *Ioannes Princeps Tragoedia* – a *Tragédia do Príncipe João* – de Diogo de Teive e a *Castro* de António Ferreira.

<sup>(10)</sup> Georgii Buchanani *Vita ab ipso scripta biennio ante mortem* in *Opera Omnia*, Lugduni Bataurorum, apud Iohannem Arnoldum Langerak, (1725) §§ 30-37.

<sup>(11)</sup> A. Irvine Watson, «George Buchanan and Antonio Ferreira's *Castro*», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1954) 65-77.

1555, data em que, por sua mão, este Colégio foi entregue solenemente à jurisdição dos jesuítas.

A tragédia *David*, sobre o episódio de Golias que David abateu com a sua funda, foi levada à cena em Santa Cruz, no claustro da Portaria, em 16 de Março de 1550, por ocasião do bacharelato em Artes de D. António, o famigerado Prior do Crato, filho do Infante D. Luís — irmão de D. João III.

Mais de um século havia decorrido e ainda se conservavam na memória os coros das moças de Israel, acompanhados de música suave, que saudavam o regresso do herói vitorioso: *percussit Saul mille, et David decem millia* «Saul matou mil, e David dez mil»<sup>(12)</sup>.

Perderam-se ambas as tragédias bíblicas de Teive cujos temas inspiraram famosos pintores renascentistas. Exercício de adestramento da língua latina, da eloquência e das boas maneiras, decerto Teive as escreveu para serem interpretadas pelos seus discípulos. À semelhança do que acontecia nos grandes centros intelectuais da Reforma, que contava com pedagogos como Johan Sturm e Philip Melancton, a temática bíblica era privilegiada, no teatro europeu e português.

A apresentação em cena de figuras do Antigo Testamento, ou da hagiografia cristã, ou de parábolas do Evangelho permitia ao poeta trágico, pedagogo humanista, fazer o paralelismo entre o passado bíblico e o presente e debater os problemas mais prementes da sociedade contemporânea, de índole política, social e religiosa, numa assimilação perfeita dos temas da Sagrada Escritura aos temas do Humanismo.

Se há uma clara continuidade entre os temas destas obras e os do teatro medieval de inspiração religiosa tem que ser realçada uma diferença significativa, nesta produção humanista — que cativou os «Bordaleses» e os pedagogos reformistas europeus e veio a dar o tom e a especificidade ao

---

<sup>(12)</sup> Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive. Introdução, texto latino, tradução e notas, Lisboa, F.C.T.-F.C.G., 1999, p. 20.

teatro jesuítico —, o seu valor estilístico e estético, onde a música e a riqueza cénica se impõem, a conferir dimensão espectacular à encenação<sup>(13)</sup>.

A *Ioannes Princeps tragoedia* de Diogo de Teive, redigida em 1554, só em 1558 veio a lume, na edição dos *Opuscula aliquot*<sup>(14)</sup>.

Aspecto marcante desta tragédia é a intenção de se reportar a um assunto, nacional e histórico, com implícitas reflexões políticas em que se espelha, para além dos factos, o pensamento humanista.

Muito embora a tragédia de carácter tópico se encontre já na literatura grega e latina — a *Octauia* pertencia no século XVI ao cânone senequiano —, no entanto, a mitologia foi, na Antiguidade, e continuou a ser no Renascimento, a par do Antigo Testamento, a grande fonte de inspiração trágica. Albertino Mussato, precursor do humanismo italiano, já tinha, no entanto, composto a tragédia *Ecerinis*, de assunto nacional. Diogo de Teive, na *Ioannes Princeps*, segue-lhe o exemplo.

O acontecimento fulcral da tragédia neolatina de Diogo de Teive é a morte do Príncipe João, ocorrida dezoito dias antes do nascimento de seu filho, o futuro D. Sebastião, *O Desejado*.

Verdadeiro treno à morte do último dos filhos de D. João III e de D. Catarina, único herdeiro do reino e única esperança da salvação da pátria, a *Tragédia do Príncipe João* será uma referência e uma fonte de inspiração para a dramaturgia quinhentista em Portugal<sup>(15)</sup>.

---

<sup>(13)</sup> Vide P.<sup>e</sup> Luís da Cruz, *Tragicae comicaeque actiones a Regio Artium Collegio Societatis Jesu datae Conimbricae in publicum theatrum. Auctore Ludovico Crucio ejusdem Societatis Olisiponensi. Nunc primum in lucem editae et sedulo diligenterque recognitae*, Lugduni, Apud Horatium Cardonium, 1605. No *Praefatio benevolo amicoque lectori* (p. 8), afirma: *Chori sunt in omnibus istis, actionibus. Sine harmonia theatrum non delectat. Et praeter tibias, quae nunquam defuerunt, semper apud nos cantus expectatus est* — «Os coros existem em todas as peças. É que sem música o teatro não agrada. E além de flautas, que nunca faltam, entre nós espera-se sempre o canto».

<sup>(14)</sup> Vide Iacobi Tevii Bracaraensis *Opuscula aliquot in laudem Ioannis Tertii Lusitaniae regis, et principis eius filii, & fratris Lodovici, atque item Sebastiani primi regis eiusdem nepotis [...]*. Salmanticae, Excudebant haeredes Ioannis à Iunta Florent. 1558.

<sup>(15)</sup> Refiram-se, designadamente, a *Castro* de Ferreira e o teatro bíblico jesuítico. Sobre a *Ioannes Princeps tragoedia* de Diogo de Teive como fonte da *Castro* de António Ferreira, vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* cit., p. 97-132.

Escrita por um professor do Colégio das Artes, *A Ioannes princeps* não é uma tragédia de escola. Este facto não a arranca, contudo, do contexto poético-dramático em que se insere e não invalida o seu significado social, na contextura emocional e política da nação portuguesa.

Personagens são os monarcas portugueses, a esposa do Príncipe, D. Joana de Áustria e sua Aia, o Médico que assistiu o príncipe moribundo, na doença, e dois cortesãos, com seus nomes simbólicos, Fílanax, «o amigo do rei» — que se revela como preceptor do Príncipe e pode com segurança ser identificado com Francisco Sá de Meneses<sup>(16)</sup> —, e Eubularco, «o chefe do bom conselho», a quem o Rei dá ordens e instruções para que em tudo providencie. Na figura de Eubularco se adivinha o Secretário de D. João III, Pero de Alcáçova Carneiro, Conde de Idanha<sup>(17)</sup>.

O Príncipe João, personagem invisível no decorrer da acção cénica, é quase um símbolo do destino — símbolo da tragédia do reino. Distante, e até algo transcendente, é ele que determina a tragédia, e, embora constitua o eixo da intriga, como que apaga no próprio ocultamento, o aspecto individual que a revelaria como personagem trágica.

Esta ausência do Príncipe, requerida pelo *decorum*, em virtude da gravidade do seu estado de saúde e da sua morte iminente, justifica que a acção trágica se oriente mais no sentido da reflexão do que da representação viva do drama.

---

<sup>(16)</sup> Encarna a personagem Fílanax (*philos* «amigo»; *anax* «rei») o preceptor do Príncipe (v. 904-914), identificável, por isso, com Francisco Sá de Meneses, que foi poeta elegíaco-amoroso, o cantor do rio Leça, filho do famoso humanista João Rodrigues de Sá de Meneses. Elogiam-no ou dedicam-lhe composições poéticas Sá de Miranda (Soneto XXV), António Ferreira (Carta XII do livro II), Diogo Bernardes (Carta XVI do *Lima*), que o faz também encarnar a figura do pastor Franco na Écloga *Adónis*, dedicada à morte do Príncipe João. Entre outras composições poéticas, que aludem a esta figura, são dignas de nota as que lhe dedicam, por ocasião da morte do príncipe, Pêro de Andrade Caminha (Elegia II) e António Ferreira (Ode III e Elegia I).

<sup>(17)</sup> Eubularco (*eu-* «bom», *boulê* «conselho», *archos* «chefe»), conselheiro do Rei, uma espécie de primeiro-ministro, o seu secretário, é Pêro de Alcáçova Carneiro, a quem António Ferreira dedica a *Carta II*. Temos motivos para acreditar que esta personagem com funções de Secretário e de Conselheiro inspire a personagem da *Castro*, que se define nestes termos (acto I, cena III, v. 282-283): *D'ua parte me tens por secretário / mas d'outra me bás-de ter por conselheiro*.

O Coro não tem uma função explícita de personagem. No entanto, quando, no meio do acto V, se desdobra em primeiro, segundo, terceiro e quarto coros, que falam uns após outros em trímetros iâmbicos, notamos que houve uma tentativa de personificar um Coro que, até então, só se fizera ouvir no fim de cada acto. Assim, embora o Coro não seja mais do que um elemento convencional que, pelo seu lirismo, dá beleza à peça, no acto V, assume uma dimensão algo diversa, e como que se personifica para representar a nação que sofre e se lastima com a morte do Príncipe e com a perdição do reino.

Numa palavra, no aspecto dramático, a intriga em pouco se resume, já que a morte do Príncipe se dá como certa, logo a partir do acto II (vv. 373-374).

Toda a peça, portanto, se apresenta como uma espécie de reflexão, em forma de diálogo, onde o lirismo e a atitude de uma expressão moral, nas diversas personagens, em face do acontecimento, se substituem ao movimento dramático propriamente dito.

A tragédia *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive, como toda a produção novilatina da época, é profundamente influenciada, na forma, na ideologia, na linguagem e na concepção trágica pelo teatro de Séneca. Nela dominam a análise psicológica, os monólogos, as confidências, a afirmação constante dos sentimentos dos protagonistas, que se revelam em plena maturidade desde o início, o que vai retardando a acção e lhe confere uma certa passividade de movimento dramático. Era o gosto, corrente na época, por um estilo empolado, cheio de retórica e sentenças morais, bem característico da obra do Cordovês, então muito divulgada e conhecida.

Não quer isto dizer, todavia, que a *Ioannes princeps*, por ter Séneca como modelo, não se apresente como uma obra com o seu valor próprio, a sua originalidade.

A cultura literária e o próprio magistério docente de Teive, que o mantinham em contacto permanente com as letras clássicas, permitiam-lhe utilizar



os autores da Antiguidade de tal modo que os traços imitados se afiguram, por vezes, como puras reminiscências. É assim que se encontram disseminados por toda a obra passos de Virgílio, Horácio, Ovídio, Lucrecio. Além disso, muitos dos aspectos pertencentes à tradição clássica e nomeadamente senequiana, enquadram-se de tal modo na própria ideologia do humanismo renascentista, que é difícil avaliar até que ponto Teive teve intenção de imitar ou simplesmente procurou exprimir a mentalidade do tempo.

Ao teatro de Séneca foram os dramaturgos renascentistas buscar situações, personagens, lugares-comuns e mesmo figuras de estilo. Como ele, quiseram dar às suas peças um sentido moral, bem expresso nos ensinamentos, que iam ministrando no decorrer da acção e no seu desfecho.

Não podia Teive fugir à regra. Aliás, num passo da carta de Pedro Sanches a Inácio de Moraes, Teive é caracterizado, nestes termos<sup>(18)</sup>:

*Tevius attolit speciosae frontis honorem  
Qui Senecam verbis, et multo pondere rerum  
Pene pari sequitur gressu, paribus cothurnis.*

«Teive ergue o prestígio da sua ornada fronte,  
ele que imita Séneca nas palavras e na muita  
[gravidade dos temas,  
no ritmo quase igual, no igual estilo trágico.»

Ao analisarmos a tragédia *Ioannes Princeps* notamos que, na concepção trágica, na ideologia, na forma, na linguagem, no ritmo, na harmonia, no canto é bem vincada a presença de Séneca.

Examinemos a sua estrutura: o prólogo introduz-nos no ambiente em que a intriga se inicia, insinua já o argumento da peça e caracteriza os sentimentos dominantes das personagens centrais que nele figuram, o Rei D. João III e a Rainha Catarina, pais do Príncipe D. João, moribundo.

---

<sup>(18)</sup> Cf. P.º António dos Reis, *Corpus illustrium poetarum Lusitanorum*, vol. I., Lisboa, 1745, p. 17.

O segundo episódio é também, nesta tragédia, aquele que prepara o drama propriamente dito — o médico afirma que toda a esperança lhe parece perdida e que o Príncipe vai morrer.

O terceiro acto, como em geral acontece nas tragédias de Séneca, apresenta uma nova peripécia da acção — a tristeza e os receios manifestados pela Princesa, que há tantos dias é impedida de ver o seu querido esposo.

É então, no acto seguinte, que a catástrofe se consuma e se realizam todos os pressentimentos e temores que atormentavam as personagens.

Finalmente, o acto V revela-se-nos como uma conclusão dos anteriores. Nele se comenta a resignação que os Reis manifestaram e todos choram a morte do Príncipe.

A ordem por que as personagens aparecem em cena obedece a um certo paralelismo quiástico, à maneira senequiana. Assim, no acto I, dialogam o Rei e a Rainha. Seguem-se-lhe, no acto II, Fílanax e Eubularco, cuja conversa é por momentos interrompida com uma intervenção do Médico. No acto IV, voltam de novo Fílanax e Eubularco, cujo diálogo ainda se prolonga no acto V. Neste último acto, assistimos finalmente ao aparecimento das duas figuras centrais — o Rei e a Rainha — que tinham ocupado a cena durante todo o acto I. No meio da peça, o acto III, a conversa da Princesa Joana com a Ama constitui uma espécie de episódio intercalar que, pela sensibilidade e frescura, pela expressão amorosa, marca a separação entre as duas partes do quiasmo.

É muito natural que Teive, ao estruturar a sua tragédia, ao modo senequiano, a *ring composition*, tenha intencionalmente utilizado um recurso oratório que teria a vantagem de sistematizar de forma mais clara o processo reflexivo sobre a morte do Príncipe e a própria situação política. Nesse sentido ainda poderá entender-se que, em vez de misturar ao longo da peça as diversas personagens, o autor tenha preferido apresentar dois a dois os seus interlocutores, o que nos faz quase adivinhar um esquema ideológico que é possível manter para cada personagem, com um mínimo de variação dramática.

Importante, para a análise formal da peça, é o papel desempenhado pelo Coro. À semelhança do que geralmente se observa em Séneca, o Coro não intervém activamente nos acontecimentos, mas interessa-se por eles: têm os seus cantos ligação com o assunto que acabou de ser exposto, nos episódios que os precedem. Poderemos assim defini-lo como um porta-voz da opinião pública, que desempenha o papel da multidão, no drama moderno<sup>(19)</sup>.

No entanto, tal como nas tragédias de Séneca, não podem considerar-se apenas *cantica* líricos as tiradas que o Coro entoia, na *Ioannes Princeps*, no fim de cada episódio — que se podem separar da obra e cantar separadamente como certas árias de ópera —, mas ainda as monódias tipicamente líricas, de ritmos variados, postas na boca de personagens individuais, que declamavam ao som da flauta<sup>(20)</sup>.

Vários passos de tragédias senequianas são apontados como manifestações líricas na acção do drama, a tal ponto que declamação e canto se interpenetram, passando-se insensivelmente de um ao outro<sup>(21)</sup>.

Neste segundo tipo de *cantica*, incluem-se também as intervenções do Coro em trímetros iâmbicos<sup>(22)</sup> que, pelo ritmo e pelo facto de serem executadas por um só membro do coro, se assemelham às referidas falas, com conotação lírica, de personagens individuais.

É interessante notar que esta união perfeita entre *diuerbia* e *cantica* existe também, muito provavelmente, na tragédia *Ioannes Princeps*.

---

(19) Definiu o Coro das tragédias de Séneca, nestes termos, L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, 1924, p. 381.

(20) Ritmos das monódias líricas são, geralmente, trímetros iâmbicos, tetrâmetros trocaicos, hexâmetros dactílicos, anapestos.

(21) De referir as falas de Medeia (*Medea*, v. 670, etc; vv. 740-848), de Cassandra (*Agamemnon*, v. 659 etc.; v. 695 etc.; v. 759 etc.; v. 867 etc.), de Teseu (*Phaedra*, v. 1201 etc.), de Creonte (*Oedipus*, v. 233, etc.), de Tiestes (*Thyestes*, v. 920, etc.), de Íole (*Hercules Oetaeus*, v. 173, etc.; v. 1476, etc.), de Alcmena (*Hercules Oetaeus*, vv. 1863-1938; vv. 1944-1962; vv. 1977-1982) e de Andrómaca (*Troades*, v. 705, etc.). Vide o estudo de L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque* cit., p. 222-225.

(22) Vide e.g. *Agamemnon*, vv. 710-719 e vv. 775-781.

Introduzindo o segundo acto, aparece Eubularco, personagem nova que, em longo monólogo, reflecte sentenciosamente sobre a lealdade verdadeira e o amor sincero, que se não movem por interesse algum e permanecem para além da morte. Por estes sentimentos se sente ligado ao seu bom rei, que confia nele inteiramente e agora se consome com a doença grave que prostra o seu único filho.

Perfeitamente integrada na acção, esta cena tem, no entanto, um carácter lírico. É um canto à lealdade dos portugueses ao seu rei e à sua pátria, um dos valores da alma lusíada<sup>(23)</sup>. Comparando esta cena com outras de Séneca, que lhe são equivalentes, julgamos bem provável que fosse musicada e formasse um *canticum*, que continuaria, num ritmo diferente, a intervenção do Coro que a precedeu. Sendo assim, o monólogo ganharia em vida e em movimento, e a melodia do primeiro Coro, que ainda estava no ouvido, não seria quebrada tão subitamente.

Digna de menção é ainda a segunda cena do acto V. Este inicia-se pelo diálogo entre Fílanax e Eubularco que, tendo já preenchido todo o acto IV, se prolonga, nesta primeira cena do V (até ao v. 1196) que, tematicamente, continua ainda o acto anterior.

A nova aparição destas personagens, que vêm continuar, depois da intervenção do Coro, a conversa deixada em suspenso, tornar-se-ia talvez fastidiosa aos olhos do público. Mas é bem verosímil que a cena seguinte, introduzida além disso por um treno da Rainha, cativasse a atenção pelo ritmo que a música lhe imprimiria.

A Rainha exprime a sua dor e o Coro — que agora se individualiza em quatro elementos, intervindo cada um por sua vez — corrobora as suas lamentações. Esta cena seria, por certo, também declamada ao som da flauta, como depreendemos pelo tom das palavras da Rainha, pelo ritmo em trímetros iâmbicos, que possuem as tiradas dos Coros e ainda pelo confronto

---

<sup>(23)</sup> A este propósito, *vide* Nair de Nazaré Castro Soares, «Gratidão e lealdade: dois valores humanistas», II parte da *Miscelânea em honra dos Doutores Walter de Medeiros e Manuel Pulquério – Humanitas* 46 (1994) 245-258.

com cenas idênticas das tragédias de Séneca, onde também figuram apenas personagens e coro, em circunstâncias análogas<sup>(24)</sup>.

Ora numa peça onde, à semelhança das de Séneca, domina a análise psicológica, aparecem, por vezes, os monólogos, as confidências, a afirmação constante dos sentimentos dos protagonistas, que se revelam em plena maturidade desde o início, o que vai retardando a acção, conferindo-lhe certa passividade. Então, grande seria o efeito que a música causaria numa representação teatral deste género.

Muito embora a tragédia *Ioannes Princeps*, por falta de oportunidade, não chegasse a ser representada<sup>(25)</sup>, podemos pôr como hipótese que Teive se preocupou, ao escrevê-la, com o êxito do espectáculo, possibilitando uma teatralização cheia de efeitos musicais. É o que depreendemos da sua semelhança estrutural com as tragédias de Séneca, em que era fundamental o papel da música. Tal acontecerá com o teatro jesuítico que Teive prepara<sup>(26)</sup>.

Além destas múltiplas afinidades entre a *Ioannes Princeps* e as tragédias do Cordovês, note-se ainda a sua linguagem, onde as interjeições abundam e se conservam certos arcaísmos, o próprio vocabulário, a gravidade e o patético do seu estilo trágico, o emprego — por vezes exagerado — de certos processos estilísticos, o seu tom sentencioso e retórico<sup>(27)</sup>.

---

<sup>(24)</sup> As suas intervenções seriam declamadas e acompanhadas ao som da flauta. Cf. designadamente, as cenas do *Agamemnon* (vv. 695-781), do *Hercules Oetaeus* (vv. 173-230), e da *Phaedra* (vv. 1201-1280).

<sup>(25)</sup> Na oração panegírica de D. João III, talvez proferida em I de Setembro de 1554, decorridos já uns meses após a morte do Príncipe, Teive afirmou: *Haec omnia uobis ante oculos proposui ea tragoedia, quae aliquando exhibebitur, in qua pro nostra uirili parte immaturum et acerbum principis obitum tractauimus.* (*Opuscula aliquot*, Salamanca, 1558, fl. 14 vº) – «Todos estes factos os coloquei diante dos vossos olhos naquela tragédia que será representada um dia. Nela se narrou, da melhor maneira que nos foi possível, a morte prematura e cruel do príncipe». No entanto, a sua aspiração não chegaria a realizar-se – pelo menos não há notícia disso – pois, passada a comoção que tão trágico acontecimento ocasionara, não teria surgido oportunidade de a levar à cena. (*Vide* Mário Brandão, *A Inquisição e os professores do Colégio das Artes*, II vol. Coimbra, 1948 e 1969: vol. II, p. 900.)

<sup>(26)</sup> Cf. *supra* n. 13.

<sup>(27)</sup> *Vide* Nair de Nazaré Castro Soares, *A tragédia do príncipe João*, cit.: o capítulo dedicado ao estudo do estilo, pp. 133-137.

Poderá dizer-se da tragédia de Teive o que Pierre Grimal afirmou da obra dramática de Séneca: desculpa-se a retórica em nome duma musicalidade, que lhe atenua a ênfase e a afectação, e imprime aos passos líricos o tom poético que as caracteriza<sup>(28)</sup>.

Definida por Aristóteles como mimese da acção humana, da conduta de grandes figuras míticas ou históricas, capaz de provocar o terror e a piedade e estimular a catarse<sup>(29)</sup>, a tragédia é um género privilegiado à expressão da vida humana e seus valores essenciais. Instrumento capaz de suscitar o prazer e enriquecer o *pathos*, é a linguagem, na perfeição estilística e eficácia oratória do estilo sublime — com seus recursos estéticos, ritmo, harmonia e canto<sup>(30)</sup>.

Se o discurso poético trágico foi elaborado pelos autores da tragédia ática do século V a. C., encontra a sua expressão, na língua latina, na poesia trágica de Séneca. Foi através do *logos* dramático senequiano, da forma como o poeta da Roma de Nero modelou, na língua latina, a *res* e os *uerba*, o pensamento e a expressão nas suas tragédias, que os dramaturgos quinzentistas plasmaram o seu discurso, a sua *ars scribendi tragica*.

Nesta perspectiva, se o teatro de Séneca se impõe como modelo, sempre presente, e manancial de reminiscências e alusões literárias clássicas, que o seu discurso veicula, é sobretudo porque se lhe deve a fixação da língua trágica latina.

Teive, como os dramaturgos do seu tempo, ao dar voz à experiência trágica, acolhe e assimila as formas, os temas, a linguagem, as imagens e os motivos das tragédias senequianas, que, depurados até à essencialidade, foram fonte perene de inspiração.

Pelo poder da linguagem, o actor, no desempenho do seu papel, é introduzido na dinâmica do jogo cénico. É através da linguagem teatral ou

---

<sup>(28)</sup> Vide Jean Jacquot, «Sénèque, la Renaissance et nous», in: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 271-307, designadamente, p. 272.

<sup>(29)</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-28.

<sup>(30)</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449b 28-30.

através dos actos, em palavras, que a *dramatis persona* constrói a sua própria identidade, a sua autenticidade, que depende da autenticidade do seu discurso. Nele intervêm os recursos estilísticos, os efeitos retóricos e acima de tudo o carácter moral da personagem que fala, que é capaz, através da linguagem, de despertar no público a confiança.

Adequado à realização do *pathos*, de acordo com a alta estatura social das personagens, é o estilo sublime, que representa ao mesmo tempo a perfeição estética e a eficácia oratória<sup>(31)</sup>. Na obra trágica, a teoria da afectividade converge assim com a doutrina do sublime<sup>(32)</sup>. A expressão lapidar, informada de imagens e motivos poéticos, é posta ao serviço da exaltação da grandeza de alma e da virtude, numa apropriação do *ethos* ao *pathos*, essencial a uma tragédia que se pretende *morata recte*, no dizer de Horácio<sup>(33)</sup>.

A valorização da frase ou do dito sentencioso, o recurso a lugares comuns, à máxima, à *sententia* imprimem força expressiva ao discurso, com vista à plena realização do *pathos* <sup>(34)</sup>. A multiplicação das sentenças, para caracterizar comportamentos, definir sentimentos fundamentais da alma humana, ou mesmo desenvolver reflexões de natureza abstracta, tais como considerações de carácter político herdou-a Teive de Séneca, que por sua vez a colheu no teatro de Eurípides<sup>(35)</sup>. Séneca revelou nas suas tragédias o gosto pelos mesmos temas e motivos, pela mesma expressão poética, que iria tornar-se numa das características do seu estilo dramático e da sua fortuna, que Shakespeare emblematicamente configura.

(31) Aristóteles, 1449b 2 1 sqq.; 1453a7-11; Horácio, *Arte poética*, vv. 95ss e vv. 220-250.

(32) Vide J. Lecoite, *L'idéal et la différence*. cit., p. 388 sqq. («Rhétorique et linguistique. L'*ethos* et le *pathos* comme instances de l'énonciation»).

(33) Horácio, *Arte Poética*, v. 319. Em traços gerais, o *ethos* é a manifestação da qualidade moral do sujeito no discurso e o *pathos* o apelo às paixões do público com vista à persuasão (cf. e. g. Cícero *Orator* 37, 128 e sqq.). Vide, *supra* n.º 6, a interpretação de Robortello no comentário à *Poética* de Aristóteles, de 1548.

(34) Vide J. Lecoite, *L'idéal et la différence* cit., p. 696-697 sqq.

(35) Vide Jacqueline de Romilly, «Patience, mon coeur!». *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, 1984, p. 144-147)

Aliás, independentemente dos modelos seguidos, das influências conscientes ou inconscientes, da criatividade individual, há como que um discurso trágico, próprio de cada época. Este permite que a tragédia se realize como experiência emocional e intelectual, a *theatrokratía*<sup>(36)</sup>.

Assim se compreende que a tragédia renascentista se defina pelas marcas impressivas de um código poético comum, que informa a *poiesis* deste período histórico, salvaguardando-se embora os traços genológicos essenciais.

Através do valor poético das imagens, metáforas, comparações, *similes*, uma das exigências do estilo clássico, característica da literatura do século XVI — em que, por vezes, se conjugam a imagética de origem homérica e a petrarquista — revela-se o sentido da vida física, o gosto e a admiração pela actividade concreta, o sentimento naturalista-panteísta típicos do Renascimento<sup>(37)</sup>.

Tendência particularmente cara ao estoicismo é a divinização da natureza e dos fenómenos naturais, o que justifica o recurso insistente a estes elementos — presentes já na tragédia grega.

No século XVI, num tempo em que o estoicismo se revigora como uma ética do comportamento e em que a experiência abre novos horizontes na observação e conhecimento do homem, do mundo e da natureza, multiplicam-se as analogias cósmicas, as referências aos elementos, as imagens náuticas dos ventos e das tempestades, que comunicam uma espécie de grandeza épica à sinceridade patética<sup>(38)</sup>.

Por outro lado, tornam-se recorrentes as imagens de delicadeza, ternura, beleza frágil, colhidas na natureza, nas paisagens idílicas, a acentuar a tonalidade elegíaca de certos passos.

Trechos expressivos dos referidos registos poéticos surgem na *Ioannes princeps tragoedia* de Diogo de Teive, como parte integrante da *inuen-*

(36) Cf. Aristóteles, *Poética*, 1455a 24-27.

(37) Vide Henri Weber, *La création poétique au XVI.<sup>e</sup> siècle de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, 1955, p. 635-636; 738 e sqq.

(38) Desde Petrarca que se assiste, no Renascimento, ao ressurgir do neo-estoicismo, que muito deve a Séneca — *poeta tragicus* e *maximus morum philosophus* e mestre de espiritualidade — e à divulgação do *Manual* de Epicteto, através da tradução latina de Ângelo Policiano.



*tio* e da *elocutio* do seu estilo: servem de exemplo o início do Acto I, o prólogo da peça; o acto III, em que a Princesa Joana exprime, em termos petrarquistas, o cuidado e a saudade que lhe inspiram a ausência do seu marido muito amado; e o acto IV, onde se consuma a catástrofe, a morte do Príncipe João.

A abrir esta tragédia neolatina, o rei D. João III dialoga com a rainha D. Catarina. Ele que vira morrer sucessivamente filhos e irmãos, defronta-se agora com a agonia do único filho que lhe resta, o herdeiro único do reino e única salvação de um Portugal livre e independente — restava ainda a centelha, a luz ténue, o nascituro D. Sebastião.

A solenidade do tom, própria de um prólogo de tragédia clássica, não mitiga a retórica e o gosto empolado das imagens, tão caros ao estilo de Séneca. Essas imagens e motivos de influência clássica, a lembrar sobretudo a poesia de Horácio, que Séneca recolheu e assimilou<sup>(39)</sup> — tal como os trágicos gregos tinham feito em relação aos seus poetas líricos — adequam-se aos gostos de um povo, herói da gesta marítima, e ao estilo de um poeta que foi seu historiador.<sup>(40)</sup> Assim inicia a tragédia, com uma fala de D. João III<sup>(41)</sup>:

*«REX: Vt parua saeuís cymba iactatur Notis/ furente ponto, stare nec loco potest/ concussa, sic pusillus animus pellitur/ curis acerbis et dolore saucius,/ sic nulla requies pectori infirmo datur/ nullumque maesta mens capit solacium./ Verum illa firmi pectoris constantia,/ quam nulla tempestatis ira aut impetus/ immanitate saeuus obruere potest,/ scopulo tenaci similis esse ducitur./ quem fluctuantes haud mouent undae loco,/ non Libycus Auster nec grauis Notus imbribus/ nimbisque frendens nec trabens cuncta impetu/*

<sup>(39)</sup> As imagens náuticas usadas para descrever os sentimentos da alma humana encontram semelhanças com as empregadas, em contextos diversos, por Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Séneca. Vide a análise feita in Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive, cit., p. 257-259.

<sup>(40)</sup> Diogo de Teive é autor de uma obra histórica que exalta os feitos dos portugueses no cerco de Diu de 1546, intitulada *Commentarius de rebus in India apud Diuum gestis anno salutis nostrae MDXLVI*. Iacobo Teuio Lusitano Autore. Conimbricae apud Ioannem Barrerium, et Ioannem Alvares, 1548.

<sup>(41)</sup> Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive, cit., p. 144-145.

*Strymonius Aquilo lata concutiens freta,/ sed eis resistit mole constanter sua./ Haec una uirtus inclitos reges decet,/ qui uelut in altis montium sedent iugis,/ ubi semper acres proelium Euri concitant,/ ubi caeca rerum domina praecipue explicat/ Fortuna uires sceptraque ostentat sua» ( vv. 1-15).*

«Como o pequeno batel, na fúria do mar, é joguete dos cruéis Notos e, à força de baldões, não consegue manter a linha de rumo, assim um ânimo débil e ferido pela dor se agita em pungentes cuidados, assim nenhum repouso se oferece ao coração inseguro e nenhuma consolação recebe a alma entristecida. Mas a constância de um peito firme que nenhum arrempido de tempestade ou ímpeto cruel pode, em sua ferocidade, aniquilar, é comparável ao duro rochedo que nem as ondas revoltas conseguem remover, nem o Austro líbico, nem o Noto que range, carregado de chuvas e borrascas, nem o estrimónio Aquilão que tudo arrasta nos seus ataques, sacudindo a amplidão dos mares — antes lhes resiste com a perseverança da sua inteireza. Esta é a virtude capital que convém a reis gloriosos, que estão, por assim dizer, sentados nos altos cumes dos montes, onde sempre os agrestes Euros impelem à luta, onde, senhora cega das coisas, a Fortuna mais aplica as suas forças e ostenta o seu ceptro».

Imagens náuticas, nomes dos ventos, das regiões do orbe, da cosmologia, evocados no seu sentido concreto ou no seu sentido poético, para exprimirem a dimensão de sentimentos que transbordam o *mêden agan*, são de expressão latina, e predominantemente senequiana, na sua adaptação ao momento trágico.<sup>(42)</sup>

Exemplificativo das tendências estilísticas da tragédia neolatina, próxima do modelo dramático de Séneca pela linguagem, este passo revela ainda os padrões de sensibilidade da literatura, no Portugal de Quinhentos, em que a própria «natureza é coberta pelas exigências do sentir, do apreciar, do avaliar, muito menos pelo descrever, quase nunca do medir».<sup>(43)</sup>

<sup>(42)</sup> Expressivas estas longas comparações que abrem a *Ioannes princeps* de Teive (vv. 1-15). Cf. as fontes clássicas destes versos, *ibidem*, p. 257-258. Vide ainda M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, 1989.

<sup>(43)</sup> Sobre os padrões de sensibilidade lusa, expressos nas obras dos diversos géneros, na época de Quinhentos, vide J. Borges de Macedo, «Livros impressos em Portugal no século XVI», cit., p. 214 e sqq.

Ainda no prólogo da tragédia, a acentuar a dualidade da alma humana e os seus sentimentos contraditórios que se desencadeiam entre o medo e a esperança, *metus et spes*, estados de alma próprios da tragédia, surge a resposta da Rainha D. Catarina que, na sua insegurança e fragilidade, se opõe à constância e firmeza de D. João III e faz sobressair o *êthos* de *sapiens* estóico do Rei. O *locus horrendus*, a visão de um fantasma, motivo recorrente na poesia de Séneca<sup>(44)</sup> — que desde a tragédia grega, geralmente em contraste com o *locus amoenus*, se adequa à criação e enriquecimento da peripécia<sup>(45)</sup> — é descrito por esta personagem feminina que encarna o papel de Rainha, mas sobretudo de Mãe. Este *locus horrendus*, que integra a primeira intervenção de D. Catarina e contribui para adensar a tristeza com um cenário de pesadelo (vv. 27-93), surge em ligação com o sonho profético, de fonte esquiliana, presságio trágico da catástrofe e da consumação do *pathos*:

«[...] *Sed dira nostrum femina premebat latus./ Quid feminam dixi? Horribile portentum erat, / squalore, macie foeditateque effferum,/ prae se furorem immanitatemque indicans;/ excelso ab umero pbaretra pendeat grauis;/ immane robur foeda gestabat manus/ arcus superbi, quem furore percita/ (talis erat oris forma prodigio truci)/ in nostra dirigebat atrox lumina/ et singulis singula adimebat ictibus;/ quotiesque lumen aliquod auferebat, heu!/ toties putabam ui mihi cor erui./» [...] «*Sed illa nullis precibus, ut tigris fera,/ pietate nulla commouetur: unicum,/ quod reliquum habebam lumen, abstulit mihi./»* [...] «*Sic diu maestissimis/ iacui tenebris consepulta, paruula/ scintilla donec lumine exit ultimo,/ quod lucis expertum iacebat pristinae./»**

<sup>(44)</sup> Note-se, em Séneca, por exemplo, no drama dos Pelópidas, ou dos Atridas, o simbolismo do fantasma de Tântalo, no início de *Thyestes*, ou do fantasma de Tiestes, a abrir *Agamemnon*, ou o significado estrutural e poético da aparição de Aquiles e de Heitor, em *Troades*.

<sup>(45)</sup> Note-se, na edição definitiva da *Castro* (1598), a beleza estrutural e poética da entrada lírica, em pseudo-estrofe de canção, em contraste com a visão medonha do bosque escuro, povoado de feras, atacantes, no acto III, e o enriquecimento da peripécia daí decorrente. Sobre a definição de peripécia – passagem da felicidade à infelicidade e vice-versa – e seu papel na construção dramática, *vide* Aristóteles, *Poética*, 1452a 22-24 e 1453a 12-16, com os comentários de 1548 de Robortello (ed. cit., p. 105-108 e 133-135); e os de Giovan Battista Giraldi Cinzio (ed. cit. p. 62).

«*Haec me refecit et tenebrarum chaos/ densissimum illud orbe toto depulit,/ sed alia facies luminis primi fuit/ aliusque lucis fulgor. His insomniis nimium molestis praeterii noctem integram;/ et adhuc (fatebor uera) pectus territant/ stupidamque mentem tristibus curis premunt.*» (vv. 53-64; 72-74; 83-93).

«Mas uma mulher terrível oprimia-me o flanco. Porque disse uma mulher? Era um monstro horrendo, selvático em sua imundície, magreza e fealdade, que nitidamente exprimia cruzeza e furor; do alto do ombro lhe pendia uma pesada aljava e a mão repelente empunhava a robustez imensa dum arco soberbo. Assaltada pela raiva (medonho era o aspecto da face deste portento brutal), apontava-o cruelmente aos meus olhos e em cada disparo me tirava um; e, todas as vezes que me arrancava algum dos olhos, ai! outras tantas eu julgava que o coração me era arrancado à força.» [...] «Mas ela, como um tigre feroz, por nenhuns rogos, por nenhuma piedade se deixa comover: e o único olho que me tinha ficado – tirou-mo.» [...] «Assim por muito tempo fiquei sepulta nas trevas de desolação, até que uma pequenina centelha sai do último olho que já estava privado da luz antiga.»

«Esta centelha animou-me e afastou de todo o universo aquele caos insondável de trevas: mas outro era o aspecto da claridade primitiva e outro o fulgor da luz. Nestas fantasmagorias tão penosas passei a noite inteira: e ainda, direi a verdade, elas vêm semear o terror no meu coração e oprimem o meu espírito aturdido de tristes preocupações.»

O simbolismo do sonho torna-se evidente, quando pelas palavras da Rainha sabemos que está gravemente enfermo o único filho que, de tantos sobrevivera. A *paruula scintilla*, a «pequenina centelha» que sai do último olho, que já estava privado da luz antiga, era D. Sebastião que iria nascer a 20 de Janeiro de 1554, dezoito dias depois da morte de seu pai.

Muitas são as afinidades ideológicas e vocabulares entre este sonho da *Ioannes Princeps* e os das *Troades* e *Octauia*<sup>(46)</sup> e é lícito reconhecer que o nosso tragediógrafo tinha presentes as descrições senequianas, muito embora no domínio do lugar comum as semelhanças de autor para autor adquiram um significado muito relativo.

---

<sup>(46)</sup> Vide a análise destas semelhanças in Nair Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive, cit., p. 259-262.

Um outro registo, adequado à sensibilidade poética do Renascimento, tem lugar no acto III da *Tragédia do Príncipe João*: a Princesa Joana, em diálogo com a ama — um expediente euripido-senequiano para apresentar o alter-ego da personagem trágica — exprime o negrume da sua alma, em termos de *sympátbeia tôn óllôn*, de cariz estóico<sup>(47)</sup>:

«*Nec aliud ista temporum mutatio/ tam saeua prodit, quam grauem omnium/ mutationem rerum. En aspicias Notis/ permista rapidis omnia. En micantia/ euomere flammis astra scindique aethera/ et confragosis motibus caelos quatit/ nutareque atris cuncta tempestatibus./ adeo ut ruinam comminentur omnia/ terris creata nec suas seruent uices./ Mutata rerum est forma, nox diem occupat/ Phoebusque terris occulit iubar suum/ et cuncta tristes pollicentur exitus/ duramque cladem.*» (vv. 629-641).

«E a mudança tão cruel dos tempos não revela outra coisa senão uma penosa mudança de toda a situação. Olha, tu vês que tudo se revolve sob a acção dos Notos violentos. Olha os astros brilhantes a vomitarem chamas, os ares a fenderem-se, a abalarem-se os céus com estrondosos movimentos e tudo a oscilar com negras tempestades, a tal ponto que ameaça ruína quanto na terra se cria e não mantém a sua regular sucessão. A beleza das coisas mudou, a noite triunfa sobre o dia e Febo oculta ao mundo a sua luz e tudo promete um triste fim e uma cruel destruição.»

Segue-se a confissão amorosa da Princesa Joana por seu marido, numa sugestiva imagética da interioridade, em que a própria expressão lírica e os seus recursos e ingredientes servem para acentuar os contrastes da alma humana, verdadeiro diapasão da essencialidade dramática.

O lirismo petrarquista, no seu jogo intelectualivo de antíteses abstractas e assente numa estratégia da reduplicação do sujeito da enunciação, em relação ao sujeito do enunciado, e na valorização das capacidades perceptivas, em que avulta a prevalência da luz, do ver e do olhar, de inspiração plotino-ficiniana, está presente na *Ioannes princeps*, nestas falas da princesa, grávida de D. Sebastião e por isso afastada do seu príncipe, moribundo. Vejamos este passo<sup>(48)</sup>:

<sup>(47)</sup> *Ibidem*, p. 190-193

<sup>(48)</sup> *Ibidem*, p. 192-195.

«*O care coniux, care plus quam lumina/ quibus solebam te uidere, te ut iubar/ conspicuum Olympi, qui potes per tot dies/ abesse praesens? Aula cum te regia/ haec teneat, oculos fugere tu meos potes?/ conspectu abesse tandiu a meo potes?/ Non id uoluntate, auguror, facis tua;/ nec dubito ob oculos quin tuos semper meos/ uidere cupias [...]*» (vv. 651-659).

«*Sed uos, uidere lumina infelicia/ dum non potestis uestra clara lumina/ iubarque uestrum iubare Phoebi clarius,/ lugete semper ac perennes fundite/ lacrimas*». (vv. 665-669)

«Ó querido esposo! Querido mais do que os olhos com que eu costumava ver-te, a ti, brilhante como o resplendor do Olimpo! Como podes tu estar ausente — embora presente — durante tantos dias? Vivendo tu neste mesmo palácio, podes tu escapar à minha vista? podes há tanto tempo estar afastado do meu olhar? não é da tua vontade, eu o pressinto, nem duvido que os teus olhos desejem ver sempre os meus diante dos teus» [...]

«Mas vós, ó olhos infelizes, enquanto não podeis ver o vosso claro olhar e o vosso esplendor mais brilhante que o esplendor de Febo, chorai sempre e derramai lágrimas sem cessar.»

De um lirismo comovedor é a ternura-paixão que a princesa Joana exprime pelo seu amado ausente, no acto central da obra. Em diálogo com a ama, a princesa pressagia, em termos de identificação com o ser amado, a sua própria morte<sup>(49)</sup>. A sensibilidade amorosa da princesa Joana, e o profundo amor por seu marido, confirmado pela história, que exprime na imagética linguagem petrarquista, é como que projectada no cantar do coro do final deste acto III, em estrofes sáficas, que, à maneira do coro I da *Phaedra* de Séneca, entoa a invencibilidade e o poder cósmico do amor<sup>(50)</sup>.

<sup>(49)</sup> O amor que unia os príncipes – à data da morte de D. João, ele não tinha ainda dezassete anos (nasceu a 3 de Junho de 1537) e a esposa tinha dezanove incompletos (nasceu a 24 de junho de 1535) – é cantado pelos poetas de Quinhentos (*vide e. g. Sá de Miranda, Elegia à morte do Príncipe D. João*; António Ferreira, *Écloga Jânio*; e Camões, *Écloga I*, onde a Princesa, tal como na *Ioannes Princeps*, confessa a sua paixão pelo marido. Há cartas do Príncipe, dirigidas à noiva, onde ele manifesta dedicar-lhe verdadeiro amor. A Princesa Joana, depois da morte do Príncipe João, fez-se freira.

<sup>(50)</sup> *Vide* Nair Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive, cit., p. 201-205: o Coro final do acto III entoa um hino ao Amor e ao seu poder cósmico. Embora este tema coral já se encontre no terceiro estásimo da *Antígona* de Sófocles, há migrações textuais e alusões literárias colhidas por Teive na obra de Séneca, designadamente em *Phaedra*, no *Hercules Oetaeus*, no *Agamemnon* e ainda na *Octauia* e (cf. a análise deste coro, feita *ibidem*,

Duas espécies de amor — as duas Afrodites, Urania e *Pandemos*, da doutrina platónica<sup>(51)</sup> — dominam os corações enamorados, acentua esta ária, que exprime as mesmas ideias que Fílon e Sofia, ao longo dos dois primeiros «diálogos» dos *Dialoghi d'amore* de Leão Hebreu<sup>(52)</sup>, atentemos num trecho da ode coral entoada no final do acto III:

*«Cuncta si uictor superat Cupido  
 corda uictorum, licet illa duris  
 ac feris gestent truculenta setis  
 cinctaque ferro,  
 molle cur pectus nequeat domare  
 uirginum, molles iuuenumque mentes?  
 Sed repugnantes trahit et uolentes  
 ducit amice  
 Omnium uictor deus est Cupido,  
 sed magis molles animos domare  
 uirginum nouit iuuenumque blandis  
 urere flammis.  
 Hunc uocant quidam rabiem ac uenenum,  
 hunc luem, pestem, scelus et furorem  
 milleque immani maledicta lingua  
 turpia iactant.  
 Haud tamen norunt geminum esse Amorem:  
 alterum caecum, furibundum, acerbum,  
 qui sua ceruos leuitate uincit,  
 uincit et auras:  
 alterum castum, moderatum, amicum,  
 prouidum, mitem, placidum, quietum,  
 cui fides semper probitasque grata  
 pectori adhaeret.»*

(vv. 773-796).

288-291). A caracterização da figura do Amor é feita tal como aparece em Anacreonte e Mosco, o que se tornara já lugar-comum, na poesia e na pintura do Renascimento.

<sup>(51)</sup> Platão, *Banquete*, 180 d-e.

<sup>(52)</sup> Leão Hebreu (Iehudais Abrabanel), *Diálogos de amor*. Texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manuppella, 2 vols., Lisboa, INIC, 1983: I, p. 3-143; II, p. 5-149.

«Se Cupido vencedor triunfa sobre todos os corações  
dos vencedores, por violentos que sejam  
e providos de duras e bravias cerdas  
e cingidos de ferro,  
como não há-de dominar o tenro peito  
das donzelas e os tenros espíritos dos jovens?  
Aos que resistem, arrasta-os; e aos que consentem,  
amorosamente os conduz.  
De todos é vencedor o deus Cupido,  
mas sabe melhor dominar os corações sensíveis  
das donzelas e abrasar os dos jovens  
com as chamas da sedução.  
Chamam-lhe alguns fúria e veneno,  
flagelo, peste, crime e desvario,  
mil ditos ultrajantes lhe arremessam  
com língua truculenta.  
Não sabem, todavia, que há dois Amores:  
um cego, furioso, cruel,  
que em sua ligeireza os próprios cervos vence,  
e vence até as brisas;  
outro, casto, morigerado, amigo,  
prudente, doce, aprazível, sossegado,  
a quem são gratas sempre a lealdade e a justiça,  
está ao peito bem ligado.»

No acto IV, ao consumir-se a tragédia, já anunciada desde o início da peça e reflectida no sentir individual das diversas personagens — que representam também o sentimento colectivo do povo e da pátria, na sua identidade —, há trechos paradigmáticos da sensibilidade e da linguagem poética que caracterizam o discurso dramático no século XVI<sup>(53)</sup>:

*«Vt sole discedente nox caligine/ obscurat orbem et nubibus spissis tegit/  
sic nostra lux, sic splendor omnis ac iubar/ micans Iberae gentis obscurum  
latet/ tanti recessu Principis neque enim adeo/ intra minora luna fulgens  
sidera/ emicat, ut ille Principes clarissimos/ praeluxit inter.»* (vv. 829-836).

---

<sup>(53)</sup> Vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive, cit., p. 206-207.



«Tal como, em baixando o Sol, a noite envolve no seu negrume o universo e o recobre de nuvens espessas, assim a nossa luz, assim todo o esplendor e brilho intenso dos povos ibéricos se esconde na obscuridade com o desaparecimento de tão grande Príncipe; e nem a lua brilha tão radiosa entre os astros menores como ele refulgiu entre os mais ilustres príncipes.»

E surge a imagem pictórica do príncipe jazente<sup>(54)</sup>::

«*Ille animam Olympo reddidit, corpus gelu/ frigidius intus lectulo in paruo iacet.*» (vv. 868-869).

«Ele entregou ao Olimpo a sua alma; o corpo, mais frio do que o gelo, jaz lá dentro deitado em leito exíguo.»

A morte na flor da idade, a vida cortada em flor, pela mão de Deus ou pela vontade dos homens, reveste-se, em todos os tempos, de poesia, emoção e transcendentalidade. Adequam-se-lhe imagens em que se interpenetram fontes escriturísticas com fontes clássicas, a exprimir a efemeridade da vida<sup>(55)</sup>.

«*Quis cuncta, quamuis fronte prima appareant/ stabilia, prorsus non caduca deputet,/ et proxima esse occasui non iudicet,/ cum noster ille flore primaewo uigens,/ ille, ille Princeps uiribus firmis ualens,/ instar recessit aurae ab oculis omnium/ abiiitque ueluti somnus aut fumus leuis,/ ut laeta uerno tempore exiens rosa,/ quae mane flore pulchra conspicuo nitet,/ uespere decorem prorsus amittit suum?/ O quanta in ore gratia ac decor inerat,/ in mente uirtus grataque moderatio!/ Nisi os uideres, quod simile fulgentibus/ micabit astris, ac loquenti aures dares,/ audire magnum te putares Nestorem.*» (vv. 874-888).

<sup>(54)</sup> *Ibidem*, 210-211.

<sup>(55)</sup> *Ibidem*, p. 210-212. Estes versos da *Ioannes princeps tragoedia* de Diogo de Teive encontram eco na *Castro*, obra prima da nossa literatura dramática quinhentista (*Castro*, acto I, v. 52; acto IV, v. 174-175). As imagens repetem-se, em expresssiva permeabilidade entre a mensagem dos livros do Antigo Testamento, nomeadamente os *Salmos* e o *Livro de Job* e a dos poetas clássicos, desde a *Iliada*, Mimnermo, Semónides de Amorgos, Catulo, a *Eneida* de Virgílio, Ovídio, Séneca. Nos autores quinhentistas, estas imagens povoam a lírica, a épica, a tragédia, a prosa de carácter moralizante, de que é exemplo expressivo, sobretudo pela sua recepção, o *De contemptu mundi* de Erasmo. Vide Nair de Nazaré Castro Soares, «Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: em António Ferreira e Eugénio de Castro», *Humanitas* 48 (1996) 205-222.

«Quem há que não considere todas as coisas, ainda que à superfície pareçam estáveis, como inteiramente caducas e as não julgue próximas do ocaso, quando o nosso querido Príncipe, na sua frescura de flor amanhecendo, ele, sim, no pleno vigor das suas forças, desapareceu, como uma brisa, dos olhos de todos, e se foi como um sono ou fumo leve, como a alegre rosa que desabrocha na Primavera, rosa que de manhã brilha na sua beleza de flor atraente, à tarde perde por completo a sua formosura? Oh quanta graça e beleza havia no seu rosto, virtude na sua alma e graciosa moderação! Se não visses o seu rosto, que resplandecia semelhante aos astros fulgentes, e apenas escutasses as suas palavras, julgarias ouvir o grande Nestor».

A mestria da frase sentenciosa e a facilidade em manusear o léxico latino com seus recursos estilísticos — que vai desde a expressão do sentimento melancólico e elegíaco à representação das paixões violentas, ou à aplicação da mitologia e da terminologia pagã a conceitos cristãos — são formas diversas de construir o discurso mimético dos modelos clássicos, referente absoluto de perfeição genológica da poesia trágica.

A assimilação dos conceitos bíblicos à altura do discurso clássico pagão reflecte-se, ao longo de toda a *Tragédia do Príncipe João*, na forma de designar Deus e os seus atributos, e toda a escatologia cristã, referente ao céu e ao inferno.

Deus é *Parens Dium, Moderator orbis, Opifex rerum*, o rei do Olimpo, o criador de todas as coisas, que rege o lago estígio, detentor do tríplice raio. Emprega-se *Caelitum, Caelicolae, Superi*, os habitantes do céu, as potestades da mitologia pagã, para designar os santos e outros bem-aventurados. O Além é designado de diversas formas: o céu é o Olimpo; o Orco, os Lagos Estígios, as funduras do Tártaro são os infernos<sup>(56)</sup>.

Os próprios deuses surgem como metonímias e personificações de conceitos abstractos: Marte identifica-se com a própria guerra; Febo ou Apolo,

---

<sup>(56)</sup> Vide e. g. vv. 115; 141; 149; 160-161; 170; 202; 228; 248, 272-273. A fraseologia mitológica clássica, aplicada a conceitos religiosos cristãos, largamente utilizada pelos humanistas, remonta já aos primórdios do Cristianismo. Vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Tragédia do Príncipe João de Diogo de Teive*, cit., e. g. p. 265-266.

com o seu carro, é a figuração do dia, como Febe, irmã de Febo, é a da Lua, da noite; Témis ou a Justiça personificada — que desde Hesíodo, preside ao ideal da Idade do Ouro — permanece na terra nos áureos séculos de Saturno, nos *Regna Saturnia*, que o governo de um bom rei propicia, mas abandona a terra, assolada pelo mal, pela desgraça<sup>(57)</sup>.

Imagens náuticas, nomes dos ventos, das regiões do orbe, da cosmologia, evocados no seu sentido concreto ou no seu sentido poético, para exprimirem a dimensão de sentimentos que transbordam o *mêden agan*, são de expressão latina — e predominantemente senequiana, na sua adaptação ao momento trágico<sup>(58)</sup>.

Tendência particularmente cara aos estóicos era a divinização da natureza e dos fenómenos naturais, o que justifica o recurso insistente a estes elementos — presentes já na tragédia grega.

É sobretudo nos coros que complementam, com a sua função hedonista e emotiva, a função intelectual e cognitiva do *mythos*, que o *poietes* recorre ao mito, a imagens e motivos clássicos, por vezes através da reminiscência e da arte alusiva<sup>(59)</sup>.

Sem deixar de aflorar a temática religiosa que a Reforma e as guerras de religião actualizavam<sup>(60)</sup>, a tragédia renascentista vai incidir preferencial-

---

<sup>(57)</sup> *Ibidem*. Vide e. g. a ode coral que termina o acto I, muito expressiva, neste particular, p. 155-161.

<sup>(58)</sup> Vide *ibidem*, vv. 1-15. p. 144-145 e 257-258. Expressivas as longas comparações que abrem a *Ioannes princeps* de Teive (cf. supra n. 39).

<sup>(59)</sup> Vide Nair de Nazaré Castro Soares, «Mito e imagens clássicas na poesia trágica Renascentista, em Portugal», in *Actas do Symposium Classicum I Bracaraense, «Mitologia clássica e a sua recepção na Literatura Portuguesa»* (Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, Braga, 21 de Maio de 1999), Braga, 2000, pp. 67-93.

<sup>(60)</sup> Vide, neste particular, a fala da Rainha, no V acto, vv. 1200-1218, em que invoca os conceitos de culpa e o castigo da terminologia trágica grega, para os associar à morte do Príncipe, sentida como expiação pelos pecados públicos. Digna de referência é a questão da predestinação e da liberdade ontológicas, debatida no *De seruo arbitrio* de Martinho Lutero, e em resposta a este libelo, no *De libero arbitrio* de Erasmo e, de forma acabada, na doutrina da justificação e da graça, prolongada na disputa *De auxiliis* dos jesuítas. Reflexos desta problemática encontram-se de forma velada nas tragédias de Buchanan, na *Castro* e com maior abertura nas tragédias jesuítas. Vide e. g. Nair de Nazaré Castro Soares, «Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: em António Ferreira e Eugénio de Castro», *Humanitas* 48 (1996) 205-222, *maxime* 210-212.

mente, ao modo senequiano, na *res politica* e suas múltiplas implicações — com relevo para o tema do Amor em conflito com a Razão de Estado — de acordo com os tempos em que surgiu a doutrina de Maquiavel e se afirmou a ciência política com Jean Bodin<sup>(61)</sup>.

A *Ioannes princeps tragoedia* integra-se nesta tendência temática da sua época: drama individual e familiar é acima de tudo um drama colectivo, nacional, de tema predominantemente político. Nela se debatem temáticas clássicas, com imagens e motivos históricos e mitológicos da tradição literária, de grande interesse e actualidade<sup>(62)</sup>: a verdadeira realeza, mais atingida pela infelicidade, dada a sua posição eminente, mais exposta às viragens da fortuna; o rei ideal, o bom governante, pastor e condutor de povos, em que o modelo homérico de Agamémnon se combina com o modelo bíblico; e, em contraste com este, a figura do tirano, caracterizada, na sua crueza, pelo recurso a animais selvagens; o valor da lealdade e da amizade verdadeiras, exemplificado em Aquiles - Pátroclo, Teseu - Pirítoo, Orestes - Pílates; a vida áulica com seus perigos de adulação; os trabalhos do rei, em contraste com o ideal da vida simples, da *aurea mediocritas* e do *beatus ille* horacianos (em que a filosofia epicurista de tom lucreciano, se une com a poética dos *Salmos* e o ideal evangélico); a instabilidade e fragilidade da vida humana; a labilidade da fortuna, senhora cega das coisas; o amor sagrado e o amor profano; o poder cósmico do amor, a transcendentalidade do amor e da morte<sup>(63)</sup>.

---

(61) Vide Nair de Nazaré Castro Soares, *O príncipe ideal no século XVI e a obra de D. Jerónimo Osório*, cit., p. 260-261.

(62) Para se perceber que Séneca é a principal fonte de inspiração trágica, no que toca a estes motivos e imagens, recorrentes na sua obra dramática, vide Mireille Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, cit.

(63) A arte da composição e da representação dramática, com um papel fundamental na preparação retórica, na formação integral dos cultores dos *studia humanitatis*, contribui para que o século XVI europeu se possa considerar uma verdadeira *respublica litteraria*. A produção literária de Quinhentos, desde os tratados de educação de príncipes, à poesia lírica, trágica e épica, à comédia, ao panegírico, à parenética, à obra histórica, à oratória escolar manifesta os mesmos gostos de uma cultura enciclopédica cuja fonte de saber é a Antiguidade clássica. Vide, a este propósito, G. Savarese e A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, 1980.

Todos estes temas, com seus motivos mitológicos, imagens poéticas, *tópoi* literários — que facilitam a permeabilidade genológica do gênero trágico com o lírico, tão ao gosto da sensibilidade poética do tempo<sup>(64)</sup> — são reveladores da cultura literária humanística do dramaturgo Diogo de Teive e do seu conhecimento directo dos autores latinos que o enriqueceram com a mensagem espiritual e humana e a lição de *elegantia linguae latinae*.

A *aemulatio* e a *imitatio* da Antiguidade clássica documentam a preferência de motivos estéticos e ideológicos, veiculados, muitas vezes, pelo teatro de Séneca, referência genológica privilegiada. Num tempo em que o estoicismo se revigora como uma ética do comportamento conciliada com a moral cristã, conceitos metafísicos e de doutrina estóica, típicos do discurso senequiano, conhecem a maior divulgação e são assimilados pelos autores quinhentista<sup>(65)</sup>. Aliás, a ênfase acentuadamente retórica, que combina a filosofia estóica, característica do *êthos* das personagens, com o tom epicurista e o lirismo dos coros, agradava à sensibilidade dramática do século XVI. No entanto, os tragediógrafos desta época, e entre eles Diogo de Teive, ao retomarem a expressão, a *uox tragica* de Séneca, não sacrificam as suas convicções, a sua inspiração e a sua criatividade.

É que a tragédia, *mimesis práxeos*, imitação da acção humana, tem necessariamente de estar de acordo com os padrões de sensibilidade da sua época, com os gostos do auditório, do leitor/espectador, motivação primeira da obra dramática<sup>(66)</sup>. Além disso, dentro dos princípios aristotélicos do *verosímil* e do *decorum*, que as muitas edições comentadas da *Poética* do

<sup>(64)</sup> Vide Nair de Nazaré Castro Soares, «Contaminatio genológica na *Castro* de António Ferreira», *Boletim de Estudos Clássicos – Homenagem a C. A. Louro da Fonseca* 24 (1995) 87-99.

<sup>(65)</sup> Neste sentido, é modelar, na *Ioannes princeps tragoedia*, a caracterização da figura do rei D. João III, encarnação perfeita do ideal do *sapiens* estóico – a impassibilidade na dor, a constância, a firmeza, a ataraxia. Este *êthos* trágico do Rei traduz a realidade histórica. Conforme à personalidade que aqui se retrata e elogia é a Carta I, livro I, de António Ferreira que tem por título “Congratulação de todo o reino a el-Rei D. João III, na morte do Príncipe D. João, seu filho, que sofreu pacientissimamente”.

<sup>(66)</sup> Vide definição de Tragédia em Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-28. Sobre a influência de Séneca no teatro do Renascimento e, a partir dele, nas diversas experiências teatrais europeias, vide Georges Uscatescu, *Séneca nuestro contemporáneo*, Madrid, 1965, p. 130-143.

Estagirita fizeram reviver, o texto humanista impõe-se pela clareza da sequência discursiva, motivada e coerente, com as suas marcas enunciativas e originalidade própria<sup>(67)</sup>.

É nesta afirmação genológica da tragédia, a que convém a sublimidade, a grandeza de estilo, adequada à sua função emotiva, que Teive tem o seu quinhão como poeta trágico, a abrir caminhos novos à dramaturgia de seu tempo<sup>(68)</sup>.

Em 2 de Janeiro de 1554 morre o Príncipe D. João, único herdeiro do trono, chorado por todos os artistas da palavra, poetas e prosadores. À margem do teatro escolar, compõe Diogo de Teive a *Ioannes Princeps tragodia*, a primeira tragédia de assunto nacional, onde dá voz, em versos latinos inspirados, à dor, à angústia colectivas.

Afirma Federico Garcia Lorca: «O teatro é uma escola de choro e de riso e uma tribuna livre de onde os homens podem [...] explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem».

Drama político, por excelência, a *Ioannes Princeps* é também um drama «do coração e do sentimento», da alma do homem português, que ainda hoje, à distância de quatrocentos e cinquenta anos da sua elaboração e dos acontecimentos que informam o seu *mythos*, consegue provocar a catarse, agradar e comover.

A prova é a representação feliz que foi feita neste Congresso.

---

<sup>(67)</sup> Vide B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di..., 3 vol., Bari, 1970-1972.

<sup>(68)</sup> Federico Garcia Lorca, «Charla sobre teatro», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 181973, p. 1178.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série  
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press

2006

