

HVMANITAS

A retórica, chave de leitura do teatro jesuítico

Autor(es): Miranda, Margarida

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/27384>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_64_7

Accessed : 4-Jun-2024 02:34:21

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



humanitas

Vol. LXIV
2012

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

A RETÓRICA, CHAVE DE LEITURA DO TEATRO JESUÍTICO

MARGARIDA MIRANDA

Universidade de Coimbra

Resumo

Durante os séculos XVIII e XIX e em parte do XX, a afinidade natural entre teatro e retórica, actor e orador, parece ter passado despercebida; hoje em dia o estudo do teatro dos Jesuítas está ainda limitado por perspectivas estritamente literárias e catequéticas, que deixam de lado, ou mesmo excluem, outros pontos de vista essenciais para uma compreensão plena de tal ligação. Neste estudo, o objectivo da Autora é demonstrar que a teatralidade do discurso retórico não só contribuiu para a produção de uma obra teatral específica, como também converteu categorias retóricas em instrumentos operativos adequados à compreensão do teatro jesuítico e à sua manifestação por natureza plural, incluindo dança e música. A doutrina retórica clássica permite ao teatro dos Jesuítas expandir a sua dimensão artística, conjugando aspectos filosóficos e parenéticos, oratórios e dramáticos, além dos estritamente poético-literários.

Palavras chave – retórica, teatro dos jesuítas, colégios, pedagogia, humanismo.

Abstract

During the 18th, 19th and part of the 20th centuries the natural affinity between theatre and oratory, actor and orator, seems to have gone unnoticed; nowadays the study of the Jesuit theatre is still restricted by strictly literary or catechetical perspectives, which thus leaves aside and even excludes other viewpoints essential to the full understanding of such a link. In this study the Author's aim is to demonstrate that the theatricality of oratory discourse not only contributed to the production of a specific theatrical work, but also turned rhetorical categories into the operative tools the most fit to understand Jesuit theatre and its inherent plural manifestations, dance and music included. Classical rhetorical doctrine enables

the Jesuit theatre to display its artistic dimension as a whole, encompassing the philosophical and parenetic, oratorical and scenic-dramatic aspects, rather than just the poetic-literary aspects.

Key-words: Rhetoric, Jesuit Theatre, Oratory, Colleges, Pedagogy, Humanism.

0. A Antiguidade greco-romana estava bem consciente da conexão entre drama e retórica, das influências recíprocas entre ambas as artes, bem como do poder que uma e outra ofereciam à linguagem e à eficácia do discurso persuasivo. A noção das relações naturais entre drama e retórica reavivou-se porém durante o período do Humanismo e do Renascimento, com a omnipresença da retórica em todas as formas de discurso, do discurso poético e literário ao discurso científico. Em nome da aquisição da eloquência e graças a uma progressiva escolarização do ensino, os pedagogos humanistas redescobriram os vínculos naturais entre oratória e teatro e criaram um aparelho de ensino baseado, de uma ou outra forma, na teatralização da palavra.

No entanto, os séculos XVIII, XIX e parte do século XX parecem ter ignorado este parentesco e, nos nossos dias, o estudo do teatro jesuítico encontra-se ainda cativo de pontos de vista estritamente literários ou morais e catequéticos, que marginalizaram, ou excluíram mesmo, outros pontos de vista essenciais para a compreensão do fenómeno. A obra monumental de Claude Henri Freches (1964) não é excepção, quando acusa os dramaturgos de adoptarem uma estrutura estática de quadros sucessivos, sem articulação dramática entre si (p. 187); ou quando denuncia a evidente frouxidão dramática e a lentidão dos discursos narrativos e patéticos, ou a débil construção das personagens - que são apenas pretexto para os diálogos, e acabam por transformar em narrativa justamente aquilo que o público de teatro esperaria ver representado (p. 186). A severidade desta apreciação resulta do facto ela privar o teatro jesuítico da sua dimensão retórica e oratória, a única que lhe pode restituir por inteiro a sua natureza mais complexa.

Sobre o actual interesse científico em torno da dimensão retórica do teatro e da natureza dramática da retórica, não restam hoje quaisquer dúvidas, como bem demonstrou recentemente o Colóquio *Retórica e Teatro – A palavra em acção*, que reuniu na Universidade do Porto especialistas de diversas áreas científicas, a fim de recuperar o debate acerca da eficácia da palavra na acção dramática e na acção oratória. A diversidade de perspectivas que então se cruzaram bem espelha a transversalidade da arte oratória enquanto arte da argumentação e da comunicação persuasiva.

No que ao meu tema diz respeito, pretendo com este estudo demonstrar que a teatralidade do discurso oratório não só contribuiu para uma produção teatral específica, como fez das categorias retóricas o instrumento operatório mais adequado à compreensão do teatro jesuítico e da pluralidade de linguagens que lhe é própria¹.

Do ponto de vista metodológico, não é demais realçar o acréscimo de modernidade que a teoria retórica pode trazer ao estudo do teatro jesuítico, por permitir que suspendamos momentaneamente as barreiras tradicionais entre as ciências e desenvolvamos o seu estudo de forma descompartmentada, apelando simultaneamente à história literária, à história dos textos e à história propriamente dita, e dando particular atenção à história da interação com o público - entidade comum ao drama e ao discurso oratório, diante de quem se realiza a verdadeira sobreposição do *actor* e do *orador*.

Na verdade, só munidos desta visão integradora de saberes poderemos resgatar a produção teatral jesuítica da severidade do juízo crítico contemporâneo e reconhecê-la em toda a sua autenticidade. Só assim, por outro lado, reconheceremos a vasta influência que a arte retórica exerceu sobre cultura europeia dos séculos XV a XX, nomeadamente sobre a educação e o ensino humanístico, sobre a teoria e criação literária e científica, sobre a teologia e a religião, sobre a filosofia e o pensamento político, sobre a sociedade e as artes.

Procurarei sustentar esta minha proposta em razões de duas ordens: em primeiro lugar, examinando alguns aspectos do que na *Ratio Studiorum* de 1599 é estabelecido acerca das práticas teatrais; em segundo lugar, examinando brevemente uma peça de teatro concebida à luz daqueles princípios e interrogando-a acerca da aplicação prática dos objectivos da classe de Retórica, em cujo programa ela se inscrevia.

1. A concepção de retórica presente na pedagogia jesuítica caracteriza-se por uma clara consciência da utilidade política, social e religiosa do discurso (XVI.1)². Na *Ratio Studiorum* de 1599, a regra n.º 1 para o Professor

1 Uma valiosa proposta de análise retórica aplicada ao conjunto do fenómeno teatral (e não apenas ao seu texto literário) é a de Alessandro Serpieri (1980 e 1986).

2 *Ratio Studiorum* XVI.1: *O programa desta classe não pode ser determinado facilmente entre limites precisos. Ela forma o estudante para a eloquência perfeita, que*

de Retórica enuncia os seus próprios fundamentos. Além de exprimir a clara consciência da utilidade do discurso, daquele texto depreende-se ainda a primazia da oratória sobre a poesia, mas sobretudo o princípio de que a utilidade do discurso não podia perder de vista a sua elegância; e por fim, a ideia de que, para a *eloquentia perfecta*, concorriam não apenas os *preceitos* da oratória, mas também o *estilo* e a *erudição*.

Efectivamente, o ideal de *eloquentia perfecta* pressupunha uma vasta cultura, poética, literária e filológica, mas também bíblica, filosófica, oratória e histórica. A maior cisão religiosa da Europa e o ambiente de acesa controvérsia religiosa que então se vivia exigiam a gravidade do discurso de magistrados, sábios e governantes, mas sobretudo de teólogos, de pregadores e oradores cristãos. Membros de uma Igreja em plena Reforma, os jesuítas abraçavam a missão da educação mas também da pregação, conscientes de que formar pregadores era tão importante como formar filósofos e teólogos. E formar oradores cristãos era muni-los de todas as armas da persuasão que constituíam a doutrina essencial da retórica pagã, definida por Cícero como a arte de persuadir (*De Orat.* 1, 138). Se o primeiro dever do orador era persuadir (*dicere ad persuadendum accommodare*), então o primeiro dever do pregador era ser um *orator*, capaz, como ele, de ensinar, mover e deleitar (*docere, mouere, delectare*). Para renovar o magistério da Palavra, a formação do pregador sofria um processo de *romanização*. Ganhava uma feição humanística, de origem pagã sem deixar de ser cristã; conciliava as fontes pagãs com as fontes cristãs, os autores pagãos com os Padres da Igreja; o espírito douto e profano com a profunda exegese bíblica (Mendes 1989: 61-63). Assim renovado pelos valores estéticos da eloquência clássica, o sermão transformava-se em *oratio* e o pregador em ‘orador’ (um *orator*, à maneira de Cícero e dos clássicos). Ao longo da sua preparação, o futuro

compreende duas matérias fundamentais, a oratória e a poética (devendo-se dar sempre a primazia à oratória). A eloquência tem em vista não apenas a utilidade do discurso mas também a sua elegância. De modo geral, porém, pode-se dizer que ela abrange três componentes principais: os preceitos de oratória, o estilo e a erudição. Os preceitos podem ser estudados e analisados a partir de qualquer autor, mas nas preleções diárias não se devem explicar senão as obras retóricas de Cícero e de Aristóteles (a Retórica e eventualmente a Poética). Quanto ao estilo, ainda que se devam conhecer também os historiadores e os poetas mais importantes, deve-se ter em atenção quase exclusivamente o de Cícero. Todas as suas obras são adequadas ao estudo do estilo, mas só os seus discursos devem ser objecto da preleção, a fim de ver neles a aplicação dos preceitos da arte oratória. Por fim, a erudição deve colher-se a partir da história, dos costumes dos povos, da autoridade dos escritores e de toda a espécie de saber, mas com uma certa moderação, à medida da capacidade dos alunos (...).

pregador declamaria, não na tribuna mas em palco, o que um dia iria declamar na praça pública ou do púlpito das igrejas.

No seu propósito de recuperar a formação do orador antigo, os mestres jesuítas não podiam ignorar a relação tradicional entre o orador e o actor, tal como ela era entendida na Roma imperial de Séneca e Quintiliano. Assim, entre os exercícios prescritos para as classes de Humanidades e de Retórica, destacam-se as obrigatórias *declamationes* (*Ratio Studiorum*, xv. 33; xvi. 2, 3 e 16; xvii. 2), ora privadas, ora públicas, sujeitas à aprovação do Prefeito de estudos e por ele dirigidas.

Outrora, na época imperial romana, a *declamatio* ocupava um lugar central no ensino, e conhecera um uso crescente fora do ensino propriamente dito, passando mesmo a constituir um género de oratória de pleno direito. Assim também, no programa de estudos da *Ratio*, a declamação estava ao serviço da formação da eloquência e ia ao encontro de um certo gosto estético pelo poder da palavra. Nela, o estudante exibia as suas capacidades, em competições públicas que se transformavam em verdadeiro espectáculo. A regra n.º 17 para os professores de retórica estabelecia que uma vez por mês houvesse um discurso mais solene, proferido na aula magna ou na igreja do Colégio, ou então aquilo a que chamava uma *declamatoria actio* (uma representação declamada [de um caso], *em que duas partes expunham os seus argumentos e por fim se exprimia uma sentença* (XVI. 17)³. Ou seja, mensalmente o professor de retórica deveria prestar especial atenção à *actio* do discurso, à execução prática da palavra, como quem deseja atender a todas as *partes* da Retórica.

Na verdade, a *declamatoria actio* mais não era do que a observância da teorização retórica antiga, que considerava a *actio* uma das partes da retórica. Demóstenes não tinha dúvidas em afirmar que era a *actio* a parte da Retórica mais importante para alcançar a persuasão; e para Cícero (principal modelo teórico e prático da classe de Retórica), a *actio* constituía a realização plena do discurso, sendo responsável pelo seu maior ou menor êxito (*De Oratore* III, 213)⁴. E o que era o êxito de uma pregação senão

3 *In aula tempore gravior oratio aut carmen vel utrumque nunc latine, nunc graece vel declamatoria actio, expositis utrimque rationibus, lataque sententia, singulis fere mensibus habeatur ...* A diferença entre estas declamações chamadas públicas e as declamações privadas (que as diferentes classes realizavam entre si) consistia na dramatização (*actio*) da declamação, em espaço público (a aula magna ou a igreja) e na presença de um auditório.

4 *Sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructos summos saepe superare. (Sem a actio, o maior dos oradores nada pode. Com ela, o orador medíocre pode superar os melhores).*

a eficácia da sua persuasão sobre os ouvintes? Da *actio* dependia o maior efeito persuasivo, porque das três finalidades do discurso, o *mouere* ganhara um acréscimo de importância, quer entre os pedagogos jesuítas, quer no pensamento de Cícero, que afirmara mesmo a superioridade da moção dos afectos sobre os restantes deveres do orador (*Brutus* 276). A *actio* era portanto mais do que um expediente auxiliar para realçar a arte verbal, mais do que a pronúncia de uma estrutura literária verbal (Jody Enders 1999: 66). Ela constituía um verdadeiro sistema semiótico, capaz de interagir com o significado do discurso, e nela assentavam os laços tradicionais entre oratória e teatralidade⁵. Para o jesuíta, *actio* era sinónimo de representação, e por isso o professor de Retórica convertia-se em dramaturgo. O orador aprendia com o actor, como outrora Cícero dissera ter aprendido com o próprio Róscio.

A *declamatoria actio* constitui pois o ponto de partida para a actividade teatral propriamente dita. De facto, a representação dramática era também uma prática recomendada ao professor de retórica, na regra n.º 19, e o vocábulo que a designa é justamente *actio*:

Algumas vezes, o professor poderá propor aos alunos, como argumento da composição, uma breve acção dramática, (*breuem aliquam actionem*) como uma écloga, uma cena, ou um diálogo, para que depois a melhor de todas seja representada... (*Ratio Studiorum*, XVI. 19)

Mas o maior sinal da consciência que os jesuítas possuíam dos laços entre retórica e teatralidade encontra-se nas Regras para os Professores de Humanidades (XV.32), segundo as quais os professores se deviam esforçar para que os alunos treinassem também *a voz, o gesto e toda a sua actuação com a maior dignidade* (*Laborandum etiam, ut vocem, gestus et actionem omnem discipuli cum dignitate moderentur*).

A preparação do pregador para o púlpito não se fazia, pois, apenas na sala de aula e nos múltiplos trabalhos de composição escrita. Antes de subir ao púlpito, era necessário subir ao palco e enfrentar um auditório real - cujas moções mediriam o êxito do orador.

5 Segundo a *Rhetorica ad Herennium* (III, 22), aspectos como a entoação, as pausas e a respiração interagem com o significado do discurso, tal como o próprio estilo, o gesto, a linguagem do corpo e do olhar. A *actio* do discurso elevava o poder das palavras e podia mesmo ultrapassá-lo, graças ao poder da representação dramática.

Testemunhos como estes, aliados à produção teatral concreta com que mestres e alunos celebravam as artes e as letras nos colégios, permitem-nos afirmar que a antiga doutrina retórica sobre a *actio*, parte integrante da retórica, é a primeira fundamentação teórica da prática escolar jesuítica das declamações e do próprio teatro.

2. A primeira tragédia que os jesuítas de Roma levaram à cena, em 1565, foi a *Tragédia de Acab*, do jesuíta castelhano Miguel Venegas - uma peça estreada no Colégio das Artes de Coimbra, em 1562. Ao contrário do que pretendia a historiografia do Teatro Jesuítico ao longo do século XX, foi esta obra que inaugurou o género trágico sacro latino e erudito nos colégios de Roma, dando mesmo origem a um arquétipo que inspirou um ciclo de realizações dramáticas (Miranda 2006: 266 ss). Na verdade, a produção dramática de Miguel Venegas é eminentemente bíblica, mas também profundamente retórica. Ela inaugurou o género sacro latino e erudito nos colégios e constitui um bom exemplo da tese que proponho: a necessidade do enquadramento da retórica clássica antiga para analisar o teatro jesuítico em todas as suas linguagens e compreender convenientemente a sua especificidade.

Procedi já a esse modelo de análise em dois estudos anteriores (Miranda 2000 e 2010), em que analisei de modo particular dois discursos proferidos pelo profeta Elias na *Tragédia de Acab*. Trechos como aqueles (vv. 116-245 e 375-422), que tanto podiam ser ditos do palco, como do púlpito da igreja, são aliás abundantes na peça e, de modo geral, na literatura dramática jesuítica. As personagens da *Tragédia de Acab* apresentavam em palco verdadeiras peças de oratória sacra: sermões sobre ortodoxia e heresia; sobre o arbítrio humano e o poder absoluto de Deus; sobre a liberdade e a graça; sobre a doutrina da justificação, ou sobre o louvor da Eucaristia; sobre a ascese cristã e o domínio das paixões; ou simplesmente o elogio da vida simples e dos bens celestes, a vida presente e a morte. Os sermões do profeta Elias são a apologia do arrependimento, das obras de penitência e da conversão interior. Contra a heresia protestante da total gratuidade da misericórdia divina, a *Tragédia de Acab* defende a tese católica da participação do arbítrio humano na acção redentora da graça. Os sermões de Elias constituem efectivamente modelos de composição e de declamação,

cujos fins persuasivos vão muito além do “exercício escolar sem relevo” (Freches 1964: 190). São participação intencional nas controvérsias religiosas actuais, que têm Séneca como principal modelo dramático.

Os mesmos discursos ganham porém um acréscimo de poder e de autoridade ao receberem o *ethos* da personagem que os proferia. É que, ao *ethos* do orador vinha acrescentar-se o *ethos* da personagem representada - fosse ela o profeta Elias ou o Rei Acab, inspirados na Sagrada Escritura, ou o Conselheiro do Rei, inspirado antes no mundo áulico. O carácter predominantemente patético dos discursos, sempre bem estruturados, sugere que a intencionalidade primeira do drama era *mouere* e que a sua verdadeira intriga não se encontra tanto na acção das personagens quanto no suceder de paixões, exaltadas até ao paroxismo mas sujeitas aos cânones da *actio* oratória. Características como esta levaram Claude-Henri Freches (1964: 190) a descrever este teatro como «história sacra dialogada, desajeitadamente animada, espectáculo sem originalidade». Este ponto de vista, que muitos leitores modernos eventualmente partilharão, é a meu ver desfocado, uma vez que nos impede de conhecer o fenómeno teatral jesuítico em toda a sua diversidade e deixa na sombra os seus próprios fundamentos.

Para abreviar este estudo gostaria de aludir ainda, não aos discursos homiléticos de maior extensão, que ocupam o lugar da *rhexis* dramática, mas aos diálogos agónicos, cuja concisão verbal como que desagrava a lentidão dos primeiros. São momentos em que duas personagens se confrontam no debate de ideias opostas, por meio de versos e, por vezes, de hemistíquios alternados (*antilabe*), de grande densidade dramática e retórica (441-485; 1304-1409; 975-1024, etc).

Se nas longas declamações, as personagens se distinguem pela torrencialidade e exuberância retórica, nestes debates elas brilham antes pela concisão das ideias e pela brevidade de palavras acutilantes. São verdadeiras batalhas verbais, em que os argumentos se sucedem, em intervenções incisivas de um só verso, raramente dois, por vezes em breves discursos opostos, seguidos de réplicas concisas - de linguagem lacónica, severa mas poderosa. Cada argumento recebe uma réplica, a qual, por sua vez, fundamenta o argumento seguinte do adversário. E a discussão pode estender-se ao longo de 30, 40, às vezes 100 versos, numa sequência inquebrável de anáforas e paronomásias, antíteses e paradoxos, onde nenhuma palavra é deixada ao acaso. São momentos cuja força dramática resulta apenas da força da palavra, sobretudo se realizada na representação que a actualiza.

Mais do que os Actos e as Cenas da tradição dramática, são estes discursos e debates verbais, densos de argumentação, que constituem as verdadeiras unidades do drama. A lentidão das *rheseis* retóricas, alterna com a *breuitas* da esticomitia e da *antilabe*, próprias da linguagem dramática agónica e uma e outra mais parecem, de facto, destinadas a demonstrar o virtuosismo verbal do poeta-orador, do que a arte cénica do dramaturgo.

Se os discursos eram dirigidos ao interlocutor, para persuadir, os debates eram dirigidos ao opositor, para refutar. Em tempos da maior controvérsia religiosa na Europa, estes debates revelam-se extremamente interessantes do ponto de vista das técnicas de argumentação, mas o que mais se salienta neles, além da densidade argumentativa, é o virtuosismo verbal capaz de fazer da palavra em si mesma, um espectáculo. Ora, o espectáculo não se esgota na *elocutio*, nem na análise estilística do texto literário. Para se cumprir, o espectáculo precisa de palco e de público.

3. Os manuais de Retórica continham, desde a Antiguidade, verdadeiros preceitos sobre a maneira de *dizer* um texto teatral, de interpretar um determinado sentimento, de exprimir certas emoções, ou de obter determinados efeitos patéticos. Pois se a *actio*, escrevera Quintiliano (XI, 3.6) era tão importante ao serviço da ficção, como não o seria ao serviço da verdade? É, com efeito, a *actio*, que está na origem da actividade do mestre de retórica como *dramaturgo*, e dos futuros oradores, seus estudantes, como verdadeiros *actores*. Fora deste enquadramento ‘genético’, o estudo da produção teatral jesuítica resulta necessariamente desfocado e redutor.

Bom conhecedor da produção teatral jesuítica no século XVI, bem como da riqueza documental encerrada nas colecções dos *Monumenta Historica Societatis Iesu*, N. Griffin (1975) intuiu a desadequação de certos estudos que consistem em exames minuciosos da estilística e da métrica das peças, e apelou antes à necessidade de superar o seu carácter estritamente literário, para integrar toda uma outra realidade mais complexa, atestada pelos documentos daquelas colecções históricas. Se nada nas suas palavras permitia apontar para a solução retórica como chave de leitura deste fenómeno dramático, coube-lhe porém o mérito de identificar o problema.

À luz da doutrina retórica clássica, o teatro jesuítico pode demonstrar com mais justeza a dimensão artística do seu conjunto, não apenas no seu

aspecto poético-literário, mas também filosófico e parenético, oratório e cénico-dramático.

Concebido ao serviço da pedagogia da palavra, o teatro jesuítico era essencialmente *teatralização* da palavra. Essa teatralização obedecia a múltiplos códigos. A *inuentio*, a *dispositio* e a *elocutio* eram códigos comuns a qualquer produção verbal; mas a *pronuntiatio* e a *actio* só se realizavam quando a palavra fosse proferida, em *performance* actual e pessoal; e segundo Demóstenes, segundo Cícero e segundo os humanistas jesuítas, na hora da *persuasão*, os seus preceitos não eram os menos importantes. Não foi por acaso que, em certas variantes nacionais, o teatro jesuítico acabou por dar um lugar cada vez mais amplo ora ao canto, ora à dança: à dança como suprema expressão da *actio* e ao canto como o mais alto grau de elaboração da *pronuntiatio*. Por isso encontramos também Coros bailados (de acordo com os modelos da Antiguidade), como o Coro da tragédia *Crispus*, do jesuíta italiano Bernardino Stefonio, de quem se conhecem as notações coreográficas⁶. Quanto aos Coros Cantados, os mais antigos que se conhecem, ainda que em estado fragmentário, são justamente os Coros para a *Tragédia de Acab*, da autoria de Dom Francisco de Santa Maria (Vd. Miranda 2006: 299-332, 497-503). Este e outros testemunhos da mesma época demonstram que a música teatral jesuítica não nasceu da mera necessidade ornamental, nem da secundarização do texto literário imposta pelo gosto do aparato cénico, próprio da época, mas constitui antes uma retórica musical própria.

Para o humanismo jesuítico, a palavra escrita era esqueleto, cadáver. Só a palavra ‘dita’ era ser vivo, incarnado, dotado de corpo e alma. É esta concepção da palavra que podemos surpreender em dois autores do século XVII, ambos jesuítas, oradores, pregadores, dramaturgos e mestres de Retórica. Nicolas Avancini (1612-1686: *Ad lectorem*) escrevia: *Nempe quae in scena aguntur, uiua sunt et animata: quae leguntur, mera ossa et cadauera* (O que se faz em cena, transforma-se em ser vivo, animado; o que apenas se lê, não passa de ossada; cadáver).

Em Portugal, em 1677, o Padre António Vieira exprimia também da seguinte forma as suas reservas, ao tratar da publicação dos seus sermões: *começo a tirar da sepultura estes meus borrões*, que sem a voz que os anima, *ainda ressuscitados são cadáveres* (Vieira 1959: 61).

6 Existe edição moderna desta tragédia, realizada por Lucia Strappini, com introdução de Luigi Trenti: Stefonio 1998.

Se o texto escrito do sermão era apenas cadáver, quanto mais não é hoje o texto literário do teatro jesuítico? A produção teatral jesuítica é muito mais do que a métrica ou a estilística dos seus versos, ou o gosto descomedido do aparato cénico.

Não podemos exigir à investigação que dê vida aos cadáveres que exuma (embora nos Estados Unidos e em Roma, alguns investigadores, como Michael Zambelli, tenham tentado esse prodígio, com a parceria de actores e de músicos, como se pode ver em O'Malley 2005), mas temos pelo menos o dever de olhar além da sepultura, e de não dissociarmos o cadáver que nos resta do ser vivo que um dia lhe pertenceu, sob pena de desintegrarmos o cadáver.

Bibliografia

- Avancini, Nicolas S.J. (1675-1680), *Poesis Dramatica*. Vol. 1, Colonia, Friessem.
- Enders, Jody (1999), “Dramatic Rhetorical and Rhetorical Drama. Orators and Actors” in Craig Kallendorf (ed.), *Landmark essays on Rhetoric and Literature*, Routledge.
- Fantham, Elaine (1982), “Quintilian on performance” *Phoenix* 36: 243-263.
- Filippi, Bruna (1994), *La scène jésuite. Le Théâtre scolaire au Collège Romain au XVII siècle*, [Thèse de Doctorat], École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Frèches, Claude-Henri (1964), *Le Théâtre Neo- latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne: Nizet-Bertrand.
- Gnerghi, Gualtiero (1907), *Il Teatro Gesuítico ne' suoi primordi a Roma*, Roma.
- Griffin, Nigel, (1975), “El Teatro de los Jesuitas: Algunas sugerencias para su investigacion”, *Filologia Moderna*, Madrid 54: 407-413
- Mendes, Margarida Vieira (2002), *A oratória Barroca de Vieira*. Caminho, Lisboa.
- Miranda, Margarida (2000), “Miguel Venegas, dramaturgo e mestre de Retórica” in *A retórica greco-latina e a sua perenidade. Actas do Congresso*. Instituto de Estudos Clássicos. Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra. 11 a 14 de Março de 1997. Coimbra - Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida: 655-669.
- Miranda, Margarida (2003), “Música para o teatro humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559-1562)”, *Humanitas* 55: 315-340.

- Miranda, Margarida (2006), *Teatro nos Colégios dos Jesuítas. A Tragédia de Acab de Miguel Venegas S. I. e o início de um género dramático (séc. XVI)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Miranda, Margarida (2010), “O teatro, o palco e o púlpito na *Ratio Studiorum* (1599)” in Belmiro Pereira e Marta Várzeas (eds.) *Retórica e Teatro*, Porto: Universidade do Porto: 249-261.
- O’Malley, John, S.J., Bailey, Gauvin; Harris, Steven and Kennedy, T. Frank (eds.) (2005), *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. University of Toronto Press.
- Poel, Mac Van der (1989), « The Latin *Declamatio* in Renaissance Humanism », *Sixteenth Century Journal* XX, 471-478.
- Ratio Studiorum da Companhia de Jesus (1599). Regime escolar e curriculum de estudos. Edição bilingue latim-português. Introdução, versão e notas por Margarida Miranda; Ratio Studiorum, um modelo pedagógico por José Manuel Martins Lopes S.J.,* Edições Alcala, Lisboa, 2009 [= *Ratio Studiorum*].
- Serpieri, Alessandro (1980), «La retorica a teatro», *Strumenti Critici*, 4 149-179.
- Serpieri, Alessandro (1986), “La retorica a teatro”, in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche: 73-106.
- Stefonio, Bernardino (1998), *Crispus Tragoedia*, Roma, Bulzoni Editore.
- Vieira, Padre António (1959), *Sermões*, Lello & Irmão Editores, Porto, vol.1, «Prefácio ao leitor».
- Wagner, Marie-France et Le Brun-Gouanvic, Claire (2001), *Les arts du spectacle au théâtre*. Paris: Honoré Champion.