

humanitas

Vol. LV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LV • MMIII



Enquanto me lavava na corrente das Musas, disse: "Meu, meu será este; ainda que os astros de Saturno lhe neguem riquezas, não trocarei este pobre por dez ricos".

Álbio, a todos possui um cego amor próprio e consola a ambição esta inspiração poética. Mas tu crês que, sendo Calíope verdadeira, os fios correm a meu favor.

Por isso, no meu dia de anos, ainda que mais poderoso, não desdenhes meus pobres recursos nem mesa pobre. Antes vem, tu que não és ingrato, com três companheiros, na hora justa!

Tenho um cabrito, cuja cabeça já engrossam as hastes, e uma porca dum ano, que ainda não foi mãe, e da capoeira vem um frango que lá engorda.

Também Pomona não estará ausente com a sua abundância. E não faltarão os dons do fácil Niseu, que hão-de dissipar os cuidados ansiosos, se esvaziarmos negros pichéis.

Além disso, adubarei de versos os pratos, seguindo na esteira dos ritmos hábeis de Flaco, decerto inferior a ele, mas não julgado poeta de lira destemperada.

MARGARIDA MIRANDA
Universidade de Coimbra

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)

XVI century's Jesuit Theatre brought about the rising of a new musical genre in Portugal, which was a conscious attempt at restoring certain characteristics of the Music for Chorus in ancient Greek drama. An unpublished letter found in the Jesuit Roman archives, written by the same time in which the earliest plays by M. Venegas S.I. were being written in Coimbra, says that the Chorus performs *optime more tragico*. The *cantus* parts of Venegas' *Tragoedia Achabi* were written by Dom Francisco de Santa Maria, and the extant parts of that work have recently been found in the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (MM 70). Dating from 1562, these parts are the earliest of Humanistic Theatre. After a short analysis of this music, the A. concludes that, in Portugal, thanks to the interaction of playwright and music composer, the sort of music that was composed for performances at the Jesuit schools, rather than being a simple theatrical ornament, was profoundly shaped after classical Rhetoric principles.

Os Coros dramáticos do teatro jesuítico

Sine musica theatrum non delectat

Quem quiser estudar o teatro neolatino em Portugal não pode prescindir do auxílio de um texto programático, concebido por um jesuíta longos anos professor no Colégio das Artes de Coimbra, para acompanhar a edição da sua obra dramática, em 1605.¹ No *Praefatio ad lectorem*, Luís da Cruz expõe os

¹ *Tragicae comicaeque actiones a regio Artium Collegio Societatis Iesu, datae Conimbricae in Publicum Theatrum. Autore Ludovico Crucio eiusdem Societatis, olisiponensi. Nunc primum in lucem editae et sedulo diligenterque recognitae. Cum priuilegio. Lugduni, apud Horatium Cordon. MDCV.*

Para um estudo global do teatro neolatino em Portugal vd. Claude-Henri Frèches, *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Lisbonne, 1964.

princípios da nova poética em que assenta a sua concepção de teatro, um teatro inspirado nos textos sagrados e na moral cristã, buscando simultaneamente os cânones estéticos de Horácio e de Aristóteles, e reflectindo influências de Plauto, de Terêncio e de Séneca, bem como dos autores do drama neolatino europeu.

Sobre a participação da música neste género de teatro, Luís da Cruz é infelizmente mais omissivo. Tudo quanto diz se encerra na brevidade de algumas linhas finais. E no entanto elas parecem referir-se a algo que terá sido criado especificamente pelo teatro jesuítico português e que se terá tornado seu distintivo. Segundo Luís da Cruz, os Coros dramáticos do teatro neolatino em Portugal eram um momento alto da representação cénica, de que os portugueses se podiam orgulhar.

«Há coros em todas estas peças, pois sem música o teatro não deleita. E além das flautas que nunca faltaram, sempre na nossa obra é de esperar o canto. Na verdade, por que motivo havia o coro de ser representado atrás do pano, para que se ouvisse mal? De fora do proscénio, é conduzido em direcção à cena, o que tem um efeito admirável. Portanto fizemos desfilar os que cantam com vestes aparatosas, e neste género podem porventura os Portugueses ter feito algo de notável. Mas considera tudo isto sem grande importância, Leitor humaníssimo. Dá-lhe a importância que entenderes em consciência.»²

Segundo Luís da Cruz, no limiar do século XVII, em Portugal, os Coros do teatro eram sempre cantados. Os dramaturgos jesuítas consideravam indispensável ao novo teatro a existência de Coros musicais. O mesmo texto pressupõe, no entanto, que foi precisamente em Portugal que nasceu pela primeira vez aquele género de peça coral dramática, representada em cena, e interpretada por alguém que também era personagem do drama: «Na verdade, por que motivo havia o coro de ser representado atrás do pano, para que se ouvisse mal? De fora do proscénio, é conduzido em direcção à cena».

Pela primeira vez, segundo Luís da Cruz, o Coro apresentava-se ao público

² Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Cf. R. M. Rosado Fernandes e J. Mendes de Castro, *P. Luís da Cruz S.I., O Pródigo, Tragicomédia Novilatina*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989, vol. II, pp. 36-37.

envergando as vestes próprias da personagem que representava, ou seja, fazendo parte integrante da composição dramática, e não com mera função ornamental. Esse aspecto dava à composição coral um carácter essencialmente distinto da música que se associava às tradições europeias do *intermezzo* dramático.³

Foi, na verdade, durante a segunda metade do século XVI que em Portugal se definiu o amplo papel que a música viria a ter no teatro escolar jesuítico. As suas origens, porém, continuam ainda em grande parte desconhecidas. Como acontece com o teatro jesuítico de Itália e da Alemanha, as obras mais representativas do período das origens — tanto no que respeita à criação literária como à criação musical — continuam ainda sujeitas a conclusões apressadas, facilmente condicionadas por preconceitos ideológicos.

Quem ler o primeiro capítulo de *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVII aos nossos dias*, de Mário Vieira de Carvalho, por exemplo, é levado a pensar que o drama neolatino — que o autor focaliza sempre por oposição ao teatro de Gil Vicente — sofreu simplesmente de um atraso essencial, que correspondeu ao retardamento geral da evolução musical, verificado em Portugal no decurso do século XVII. Que o canto e a música do teatro jesuítico consistiriam apenas em «formas preexistentes, desenvolvidas independentemente do teatro escolar e inseridas neste (...). Tratar-se-ia, enfim, de canções intercaladas, música incidental, episódios musicais que se destinavam por vezes a criar cor local», nada tendo a ver portanto, com a lenta evolução para o *dramma per musica*, em que o canto e a música são elementos constitutivos do todo. «Na verdade, tudo leva a crer», continua, «que os jesuítas portugueses *se limitaram a utilizar formas preexistentes* da música religiosa, popular e militar e a aumentar a sua quantidade

³ Segundo Owen Rees (*Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620 Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Graland Publishing, New York and London, 1995), dentro da tradição musical do teatro secular neoclássico italiano surgiram ocasionalmente tentativas de dar música às palavras do Coro ou de uma determinada personagem, como aconteceu em 1566 na representação de *Alidoro*, de Gabriele Bombace, em que um soprano solista cantava acompanhado de música instrumental. Vd. p. 121 n. 8. Os Coros mais famosos da tradição italiana são porém os que compôs Andrea Gabrieli em 1585 para o *Edipo tiranno*, de Orsatto Giustiniani. Também esses são, como veremos, posteriores aos Coros que inauguraram o teatro jesuítico do Colégio das Artes de Coimbra.

nas tragicomédias. Isso não basta para lhes atribuir precedência no desbravar do caminho para uma dramaturgia de nova qualidade.»⁴

Pretendem estas páginas afirmar precisamente o contrário: em Portugal os jesuítas foram realmente responsáveis pela criação de um novo género trágico, do qual a música vem a ser parte integrante, como se vê pela teoria poética exposta pelo P. Luís da Cruz no prólogo às suas peças.

Ora, sabemos que o pensamento estético é sempre resultado da reflexão sobre um *corpus* que o representa. Se foi possível a Luís da Cruz definir um código estético preciso, foi porque um número significativo de obras de arte corporizou tendencialmente os preceitos por ele postulados. Refiro-me não apenas aos dramas do próprio Luís da Cruz mas também aos dramas dos autores que o precederam no Colégio das Artes, nomeadamente às tragédias daquele que foi seu maior mestre, e que viria a ser também o pai do teatro Jesuítico em Portugal: Miguel Venegas,⁵ cuja obra devia suceder, em Coimbra, à obra dramática de Buchanan e Diogo de Teive, dois dos humanistas que tinham fundado o Colégio Real de D. João III.

Está ainda por aprofundar a influência que terá tido Venegas sobre a obra do seu discípulo, Luís da Cruz, mas os Catálogos do ano de 1559, enviados do Colégio das Artes para Roma e hoje pertencentes ao *Archivum Romanum Societatis Iesu*, colocam Luís da Cruz estudante na primeira classe (Retórica)⁶ e

⁴ Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993, p. 23. O itálico é da minha autoria.

⁵ Miguel Venegas era professor no Colégio Trilingue da Universidade de Alcalá de Henares quando entrou na Companhia de Jesus. Foi professor de Retórica e Humanidades no Colégio de Santo Antão, em Lisboa, entre 1556 e 1558, tendo depois vindo para Coimbra, onde permaneceu até 1562. A sua brilhante carreira de Professor e o mal estar de jesuíta levou-o depois a Roma, a Paris e de novo a Roma, para finalmente deixar a Companhia, em 1567, e regressar a Espanha. A Universidade de Salamanca acolheu-o como professor de Retórica, e ali o dramaturgo competiu mais do que uma vez com Sanchez de las Brozas (o Brocense) em concursos dramáticos escolares, tendo vindo a derrotá-lo em 1570. As últimas notícias biográficas vêm de Alcalá, sua terra natal, aonde terá regressado já na década de 70. Foi no entanto em Coimbra (1558-1562) que Miguel Venegas produziu as suas principais obras dramáticas. Para uma biografia mais completa de Miguel Venegas vd. Margarida Miranda, *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia Jesuítica. A Tragedia cui nomen inditum Achabus*, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, pp. 21-61.

⁶ *Archivum Romanum Societatis Iesu* (doravante A.R.S.I.), *Lus.* 43, fol. 82r.

Miguel Venegas mestre, ora da primeira, ora da segunda classe (Humanidades), alternando com Pedro Perpinhão.⁷

Entre os discípulos de Miguel Venegas em Coimbra em 1559 contava-se pois Luís da Cruz, já jesuíta e estudante de “prima”: *De 17 años. Recibido en Dec. de 1557. Oye en la 1ª classe. Sabe latin mediocrementemente y algun griego. Tiene buena habilidad. Es bien dispuesto.* Assim reza o Catálogo de 1559 a seu respeito. Aos 17 anos ainda não era possível adivinhar o verdadeiro talento poético de Luís da Cruz, mas podemos tomar como certa a sua participação naquela que foi a primeira tragédia a ser representada em Coimbra pelos jesuítas: a *Saul Gelboeus* que Miguel Venegas compôs para os seus discípulos, em 1559. O estudo da obra literária destes dois dramaturgos mostrará pois os seus numerosos pontos de contacto.

Daquele acontecimento em 1559, quarenta anos antes da edição definitiva da *Ratio Studiorum* dos jesuítas, existem alguns testemunhos contemporâneos, imprescindíveis para uma correcta valorização do lugar destes espectáculos na história do teatro e na história da música.

A carta de Pero Dias

En medio de Grecia no se pudiera representar mejor

A representação da *Saul Gelboeus* de Miguel Venegas deu-se precisamente no início de Julho daquele ano, por ocasião das festas da Rainha Santa Isabel, a padroeira do Colégio. O testemunho mais conhecido é o da carta quadrimestral de Outubro daquele ano, escrita por Pero Dias.⁸

«Al domingo siguiente se representó una tragedia que compuso el P. maestro Venegas. (...) Aufa en cada acto un choro de letra muy deuota, y muy bien compuesto en puncto de canto de órgano, y 8 ó nueue músicos que los cantauan muy bien; y contentáronse tanto todos destes choros, máxime los

⁷ A.R.S.I., *Lus.* 43, fol. 107r, 167v e 71-72.

⁸ MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU, *Litterae quadrimestres ex universis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Iesu versabantur Romam missae*, 7 vols., Madrid-Roma, 1894-1932 (Doravante *Litt. Quad.*), Vol. 6, p. 362-363.

religiosos, que no sólo los que estauan presentes, pero aun los de Sancta Cruz (que no salen fuera) los pedieron con mucha instancia, y dándoseles dizían que no auían uisto cosa semejante. Fué grande el concurso de gente que uino a esta tragedia, así de los de la ciudad, como de los doctores de la vniuersidad, y para todos ordenó el P. Mirón que vuisse lugares distinctos (...). Fué muy general el contentamiento de todos, porque las figuras de la tragedia eran muy proprias y muy ricamente uestidas, y la letra muy deuota y sententiosa: tanto que algunos religiosos llorauan; y dezía el rector⁹ que en todo los Padres mezclauan la deuoción, hasta en los choros de la tragedia (...). *Vnos dezían que en medio de Grecia no se pudiera representar mejor* (...). Vinieron después muchos visitar al P. Venegas, y en todo ueya la común satisfacción que dello tenían;»

O acontecimento teve repercussões em toda a cidade: a Universidade com o reitor e o corpo docente, os magistrados, os religiosos de todos os colégios e simples populares encheram os dois andares do pátio do Colégio. A Companhia precisava de dar uma boa imagem pública da acção pedagógica que desenvolvia, e aquele acontecimento ia sem dúvida prestar-se a conquistar simpatias e a aumentar o prestígio dos novos professores do Colégio.

A carta de Pero Dias refere ainda que os estudantes haviam começado muito tempo antes a recitar as suas partes, e que o seu desempenho foi muito bom. No meio do pátio do Colégio improvisou-se um grande palco, sobre o qual se haviam disposto *unos repartimientos a manera de casas*, de onde saíam as personagens.

A peça compreendia cinco actos, como postulava o teatro antigo. Espontaneamente, o cronista deixa transparecer que o paradigma daquela nova concepção de teatro residia precisamente no teatro antigo da Grécia e de Roma: *en medio de Grecia no se pudiera representar mejor*. Tal como no teatro antigo a música era parte integrante e tinha por isso um papel estruturante na obra, assim também para o humanista de Coimbra, os Coros da tragédia não eram interlúdios desligados da acção, mas sim Coros cantados, representando alguma personagem colectiva. O Coro interpretava uma peça criada para o efeito, com a função de comentar a acção ou

⁹ Refere-se, evidentemente, ao reitor de Universidade.

exprimir algum sentimento mais intenso (de luto, de triunfo ou de louvor).

Quanto à composição musical, a carta de Pero Dias permite-nos concluir que não se tratava de improvisações fáceis sobre melodias preexistentes, como supôs Mário de Carvalho, mas sim de composições próprias, em polifonia, com ou sem acompanhamento instrumental, executadas por oito ou nove cantores chamados de fora. De facto, como observa Owen Rees¹⁰, — autor de um valioso estudo sobre polifonia em Portugal, em que revelou a existência de alguns exemplares de composições musicais desta natureza — o facto de esta carta aludir aos intérpretes dos Coros como “músicos” sugere que seriam cantores habituados ao canto, em vez de alunos do Colégio, em cujo *curriculum*, ao contrário do das outras escolas congéneres, estava excluída a classe de canto.

Deste modo, o compositor a quem fora pedida a obra musical seria provavelmente o encarregado de ensinar, ensaiar e reger uma pequena Capela de Canto de Órgão,¹¹ a quem caberia a execução musical dos Coros durante a representação da tragédia.

O que falta provar é a afirmação de Owen Rees segundo a qual, diante do sucesso obtido pelas peças corais da *Saul Gelboeus*, os Cónegos regentes de Santa Cruz foram forçados a admitir a derrota, e pediram insistentemente aos padres aquelas partituras, declarando depois não haverem visto nada de semelhante.¹² Não existe na carta qualquer alusão a vencedores nem a vencidos. Nem conheço qualquer indício de que Miguel Venegas ou o Colégio das Artes tenham posto a concurso o trabalho de composição dos Coros

¹⁰ *Op. cit.*, p. 105.

¹¹ Sobre a distinção entre *Cantochão* e *Canto de Órgão* vd. Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Gulbenkian, 1981, pp. 65-70.

¹² «... the canons of Santa Cruz were forced to concede defeat; it does seem that — as in the case of the choruses for *Sedecias* mentioned above — the music for *Saul Gelboeus* had been chosen by means of a competition, in which the musicians of Santa Cruz (the foremost musical establishment in Coimbra) had naturally taken part. One imagines that the Jesuits took such trouble over the commissioning of music for their plays in order to ensure that the music was of a type which concurred with the aesthetic and moral ideals of these dramas.» Owen Rees, *Op. cit.*, p. 105.

para a sua tragédia, nem sequer de que os Monges de Santa Cruz tenham sido preteridos na escolha do melhor compositor para colaborar com o humanista. Se os monges de Santa Cruz pediram as músicas, a única conclusão segura a inferir é a de que não era de lá o autor de tais Coros. E se a maior instituição musical de Coimbra se interessou por eles e lhes deu valor é porque algo de novo eles traziam às técnicas de composição polifónica.¹³

Quem terá sido pois o seu autor?

Da segunda metade do século XVI, o único músico conhecido como compositor de “choros pera tragédias” foi D. Francisco de Santa Maria¹⁴, um dos maiores Mestres de Capela do Mosteiro de Santa Cruz, juntamente com D. Heliodoro de Paiva e D. Pedro de Cristo.¹⁵ Mas aparentemente os músicos de Santa Cruz, o maior centro de actividade musical de Coimbra, nada tiveram a ver com aquele acontecimento, ao qual nem sequer assistiram.

Na verdade, D. Francisco só seria “de Santa Maria” quando quatro anos depois professasse entre os Cónegos Regrantes de Santa Cruz. Quando se fez religioso, em 1562, já era sacerdote e Mestre de Capela do Bispo de Coimbra, D. João Soares, diz o assento da sua morte no obituário do Mosteiro. 17 de Março de 1562 é a data da sua tomada de hábito, e um

¹³ A importância da “Escola Musical” do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no património musical português foi sobejamente demonstrada pelo trabalho de José Maria Pedrosa d’Abreu Cardoso, *O Canto Litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII. Os Passionários Polifónicos de Guimarães e Coimbra* (2 vols) Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais, Coimbra, Faculdade de Letras, 1998.

¹⁴ O Obituário do Mosteiro de Santa Cruz, elaborado por Dom Gabriel de Santa Maria, dá-nos informações preciosas para a identificação de algumas das obras de Dom Francisco.

«Era consumado em sciencia de musica e contra ponto, e chegou ao cume desta sciencia (...) Compos muitos choros pera tragédias, especialmente pera uma grande que el Rei Dom Sebastião ueo uer a esta cidade, e os seus foram escolhidos entre muitos porque pera isso tinha especial graça».

Vd. *Obituário de Santa Cruz*, publicado por Pedro de Azevedo, *Rol dos Cónegos Regyantes de Santa Agostinho*, por Dom Gabriel de Santa Maria, Academia das Ciências de Lisboa, Boletim de segunda classe, vol. 11, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1916-18, pp. 146-147.

A tragédia referida é a *Sedecias* do P. Luís da Cruz, representada em Coimbra em 1570.

¹⁵ D. Pedro de Cristo tomou hábito em 1571 e faleceu em 1618. Até 1597, data da morte de D. Francisco, os dois músicos foram portanto contemporâneos. D. Heliodoro de Paiva faleceu em 1552.

ano depois faria a profissão religiosa, tomando aquele nome de religião. Antes de entrar para o Mosteiro era mais conhecido como “Dom Francisco Castelhana”, pois nascera no reino de Castela.

É natural que, numa pequena cidade como Coimbra, o humanista Miguel Venegas, também ele castelhano de origem, recorresse a um músico, seu semelhante nas origens, para colaborar consigo naquela criação artística. Tanto mais que D. João Soares, o bispo para quem trabalhava D. Francisco Castelhana, era um dos mais generosos benfeitores do Colégio, e assíduo frequentador dos seus Actos Públicos. Sabemos por exemplo que em 1557 foi D. João Soares quem subsidiou os prémios com que os mestres jesuítas recompensaram os alunos mais distintos. Tendo assistido àquele Acto, a cerimónia foi tão do agrado do Bispo que ele prometeu fazê-lo todos os anos. Em 1559, no mesmo ano da representação de *Saul*, D. João Soares oferecera, como era hábito, vinte ducados para os prémios, e com eles se compraram *muy buenos libros y muy bien guarnecidos*, os quais foram depois oferecidos aos alunos vencedores, em Acto Público, no meio da maior solenidade.¹⁶

Owen Rees, o primeiro a inclinar-se para a atribuição da autoria destes Coros a D. Francisco, lembra ainda que, estando de fora os músicos de Santa Cruz, é provável que os cantores da Sé fossem os únicos capazes de aceder ao pedido dos jesuítas, pois a outra instituição musical existente, a Capela da Universidade, era então de tal modo pobre que precisava de contratar músicos de fora para os serviços mais importantes.¹⁷

Hoje, porém, dispomos de outros conhecimentos sobre o meio musical de Coimbra no século XVI. Além da Capela da Universidade e da Capela Musical do Mosteiro de Santa Cruz, a verdade é que em Coimbra existia ainda uma outra instituição musical de não menor qualidade: a Capela pessoal do Bispo, ou seja, uma Capela Musical ao serviço pessoal de D. João Soares, independente da Capela da Sé.¹⁸ O mais provável, portanto, é que o

¹⁶ *Litt. Quad.*, 6, pp. 360-361.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 123, n. 22.

¹⁸ Sustentou esta tese o Mestre Pedro Miranda, no estudo intitulado *D. Francisco de Santa Maria, Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

Bispo de Coimbra participasse com mais um gesto de magnanimidade, emprestando gratuitamente os seus próprios cantores mais o respectivo Mestre de Capela, para que se realizasse um dos mais importantes Actos Públicos que até aí houvera no Colégio — até porque não consta que, nos seus primeiros anos de Companhia, o Colégio Real de Coimbra gozasse de larguezas económicas que lhe permitissem remunerar os serviços musicais de um compositor, de uma inteira Capela, ou mesmo de uma orquestra, como viria a acontecer em outros colégios na Europa.¹⁹

D. Francisco Castelhana, Mestre de Capela de D. João Soares, bispo de Coimbra, não só terá colaborado com o primeiro autor de teatro jesuítico em Portugal na sua primeira tragédia, representada em Coimbra em 1559, como terá dirigido e cantado em cena os Coros daquela representação, no pátio do Colégio, diante do reitor e professores da Universidade, magistrados, religiosos, e populares da cidade.

Tanto no aspecto literário como no aspecto musical, a tragédia causou sensação, de tal modo que muitos dos que a ela assistiram foram

¹⁹ No século XVII, em pleno barroco, os professores do Colégio Romano, escolhidos entre os melhores humanistas e poetas da Companhia de Jesus, compunham dramas clássicos de inspiração cristã, cujos Coros e *intermezzi* eram compostos pelos melhores compositores de Roma. Vd. Ricardo G. Villoslada, "Algunos Documentos sobre la Música en el Antiguo Seminario Romano", *Archivum Romanum Societatis Iesu*, 31 (1962) pp. 106-138.

Este é porém um facto em que os historiadores da Companhia de Jesus têm sido mais omissos. Graças talvez ao princípio que levou Inácio de Loyola, nas Constituições da Companhia, a proibir a posse de instrumentos de música, bem como a criar toda uma legislação de algum modo restritiva em relação à música e ao canto, os Jesuítas nunca tiveram grande reputação em matéria de causas artísticas e musicais, quando na realidade, os jesuítas dos primeiros tempos levaram a cabo, principalmente nos Colégios, uma notável actividade musical, que os musicólogos ainda não investigaram. A obra mais importante nesta matéria é ainda a de Thomas D. Culley S. I., *Jesuits and Music: a study of the musicians connected with the German College in Rome during the XVIIth century and of their activities in Northern Europe*, Jesuit Historical Institute, St. Louis University, 1970.

São mais conhecidos porém os começos da actividade musical dos Jesuítas nas missões, principalmente da Índia e do Brasil. Vd. Thomas D. Culley S.I., Clement J. McNaspy S. I., "Music and the early Jesuits (1540-1565)" *Archivum Romanum Societatis Iesu* 40 (1971) pp. 213-245, *maxime* 233-245, bem como Ana Luisa Balmori Padesca, *Os Jesuítas e a música na Expansão Portuguesa Quinhentista* (dissertação de Mestrado), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1997.

depois felicitar o seu autor. Tal facto permite realmente pensar que Miguel Venegas acabava de introduzir na vida escolar e urbana um momento alto de espectáculo a que a cidade não estava habituada. Algo de novo acontecera. Do ponto de vista musical pelo menos, os monges de Santa Cruz — não o esqueçamos — confessavam não haverem vista nada de semelhante.

A versão latina da mesma carta

Optime more tragico caneantur

Aqueles são os dados que se podem colher da carta quadrimestral, já modernamente publicada pelos MONUMENTA HISTORICA SOCIETATIS IESU²⁰.

Em visita aos Arquivos da Companhia em Roma pude porém encontrar recentemente os manuscritos de duas versões latinas da mesma carta.²¹ De um modo geral elas correspondem *ipsis verbis* à versão castelhana, mas a tradução de Pero Dias deixou escapar alguns aspectos, interessantíssimos para quem busca as origens da música no teatro jesuítico português.

«Aedificatum est in interiori peristyllo theatrum quoddam aptissimum, quod ex altera parte gymnasia quaedam attingebat, ubi sese actores receperant, ut inde per gradus quosdam in theatrum ascenderent ita tamen ut a nemine, nisi post postquam in medium prodibant, uideri possent. Hanc partem uersus domus, quaedam a fratribus structa est cum tribus ianuis pulcherrime depictis, unde actores in publicum procedebant (...) multo enim anteaquam in publicum prodirent sibi commissa recitabant ne imparati rem aggredirentur. Qua ratione factum est ut optime suas partes egerint.

In finis cuiusque actus, a choro, qui octo aut nouem musicos continebat, quaedam ad ipsam rem pertinentia optime more tragico caneantur. Ipse contentus, multis praesertim religiosis tantopere placuit ut nonmodo ii qui aderant uerumetiam Sanctae Crucis monachi, quibus foras egredi non licet, numeros

²⁰ Vd. nota 8.

²¹ A.R.S.I., *Lus.* 51, ff. 53-54 e 55-56.

rythmosque summa contentione postularint. Quibus cum essent concessi nihil se uidisse melius apertissime affirmabant.

Spectatorum innumerabilis fere fuit multitudo, quibus Pater doctor Miron in superiore peristylo, quod totum sub selis erat occupatum, certa loca designauit: rectori scilicet, ac Academiae alium, alium uiris religiosis, qui ex omnibus fere coenobiis conuenerunt; urbis rectoribus uirisque nobilibus uersus aliam partem locum constituit, in inferiori aut atrio reliquae multitudini locus relictus est.

Placuitque omnibus magnopere res ipsa, idque frequentissimo theatro incredibili plausu comprobatum est. Erant enim actores, tum industriis, tum etiam aurea ueste, omni apparatu ornatusque uidendi. Tragedia uero ipsa et uerbis amplissimis et grauissimis sententiis quasi quibusdam luminibus passim erat illustrata. (...)

Quidam in media Graecia, cum et litteratissimorum uirorum copia et omnis doctrinarum genere maxime, elegantius aut ornatius nihil agi potuisse afferebant. Alii nulla re Summi Pontificis aduentum, si Conimbricam ueniret magnificentius celebrari posse testabantur.

Multi, post rem peractam patrem Michaellem Venegam cum incredibili gratulatione inuisebat (sic). Omnes denique quantum uoluptatis ac delectationis ex ea reperceperant, clarissimis argumentis indicabant.»²²

«Construiu-se no pátio interior um palco que de um lado confinava com a parede do colégio, onde os actores se recolhiam para dali subirem por uns degraus até ao palco, de forma que não fossem vistos por ninguém antes de avançarem para o meio. Voltada para este mesmo lado estava uma casa que fora construída pelos irmãos, magnificamente pintada com três portas, de onde os actores avançavam para o público (...). Muito antes de aparecerem em público, na verdade, recitavam para si as suas partes, a fim de não actuarem mal preparados. Por esta razão todos representaram muito bem as suas partes.

No fim da cada acto, *um Coro composto por oito ou nove músicos cantava um comentário ao texto, em bellissimo modo trágico*. Aquela execução causou tanto agrado, principalmente aos religiosos, que não apenas os que assistiram mas até

²² A.R.S.I., *Lus.* 51, fol. 56.

os monges de Santa Cruz, que não podem saír, pediram com insistência que lhes dessem as músicas. E como lhes fossem dadas, diziam que nunca tinham visto coisa melhor.

A multidão de espectadores foi numerosa. Entre eles o P. Doutor Mirão reservou alguns lugares distintos no pátio de cima, que ficou todo ocupado com cadeiras; para os reitores da cidade, para a gente nobre e restante multidão reservou outro lugar no pátio de baixo.

A peça a todos agradou, como se comprovou pelo teatro cheio e pelos numerosos aplausos. Os actores eram na verdade dignos de serem vistos, quer pela sua habilidade, quer pela riqueza das vestes e toda a sorte de ornamento e de aparato de que usavam. A tragédia era aqui e ali ilustrada por palavras elevadíssimas, sentenças profundas e numerosas figuras de estilo. (...)

Alguns diziam que no meio da Grécia, onde floresciaam tantos homens eruditos e todo o género de doutrinas, não se podia representar de forma mais elegante e elaborada. Outros afirmavam que, se o Sumo Pontífice viesse a Coimbra, nada mais digno haveria para o receber.

Muitos, depois da representação, vinham felicitar o P. Miguel Venegas com grande satisfação. E todos enfim afirmavam com bons argumentos quanto agrado e contentamento haviam recebido daquela tragédia.»

Na descrição, assinada por Gaspar Álvares, é evidente o gosto causado pelo aparato cénico e pelo bom desempenho dos estudantes, que se haviam preparado muito tempo antes. Porém, a visão que temos da representação é agora mais completa. Chamou a atenção o estilo elevado do discurso e a habilidade retórica dos actores. Não podemos esquecer na verdade que o teatro escolar era um dos veículos da pedagogia humanística, dirigido simultaneamente à competência retórica dos seus actores e à elevação moral do público. Mas não há dúvida de que o texto musical adquiriu na tragédia uma importância muito singular, sem deixar para segundo plano o texto literário. Pelo contrário: ambos se fundem num mesmo tecido em que a música tem por função realçar a palavra, *more tragico*. Por isso o Reitor da Universidade podia dizer que em tudo os padres misturavam a devoção. Até nos Coros da tragédia.

Tal como acontecia no teatro antigo, os Coros da tragédia tinham por função cantar *quaedam ad rem pertinentia*, ou seja, comentar a própria acção, *more tragico*, no final de cada acto. E faziam-no em cena, onde actuavam as restantes personagens, como referiu o P. Luís da Cruz no seu prólogo.

Independentemente do exacto significado da expressão *more tragico*, esta descrição pressupõe uma nova concepção de espectáculo dramático, em que a música, incondicional aliada da palavra, parece vir da periferia para o centro da composição, constituindo um género próprio.

Não estamos pois simplesmente perante a natural secundarização do texto literário, imposta pelo gosto do aparato cénico próprio da época, como podíamos pensar pelas recorrentes alusões à riqueza das vestes e dos ornamentos. Pelo contrário, o texto literário goza de um primado essencial, ao qual a própria música se submeteu, graças à vigência dos modelos estéticos greco-latinos. O dramaturgo e o músico criaram portanto um género artístico novo, a que Pero Dias chamara simplesmente *Choros*, mas cujos modelos são uma vez mais os modelos teatrais humanísticos da Antiguidade greco-latina.

Os Coros do Manuscrito Musical 70 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Estas considerações poderiam parecer demasiado optimistas até ao momento em que Owen Rees, em 1995, deu notícia da descoberta, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de um livro de Canto, manuscrito, que contém vários Coros para tragédias representadas no Colégio das Artes de Coimbra, entre 1562 e 1570.²³ Sobre o primeiro Coro alguém escreveu as iniciais “D.f.”, que atribuem portanto os Coros a Dom Francisco, como seria de esperar.

Infelizmente todas estas cópias transcrevem apenas a parte do *Superius*, não se conhecendo por enquanto a existência dos restantes três cadernos. Embora em estado fragmentário, as composições do MM n.º. 70 da Biblioteca

²³ Owen Rees, *Op. cit.*, p.102-103.

Geral da Universidade de Coimbra revestem-se porém da maior importância, como observou aquele musicólogo, por constituírem os mais antigos exemplares de peças daquele género dramático. O seu maior valor consiste todavia em vir confirmar aquilo que testemunhos mais antigos permitiam apenas conjecturar.

Nos f. 86r a 89v e 91r encontram-se os Coros III, IV e V da *Tragédia de Acab*, de Miguel Venegas, representada pela primeira vez em Coimbra em 1562.²⁴ No entanto, a ordem que dispões estes Coros no MM não corresponde à sua ordem na peça.

O Coro III encontra-se entre os f. 87v e 89v, dividido internamente em 4 partes.²⁵ Nele se exalta o valor da conversão e a grandeza da misericórdia de Deus sobre o rei Acab, arrependido do seu pecado de idolatria: *O dolor felix, dolor o beate...*

O Coro IV encontra-se nos f. 86r a 87r, também completo e sem qualquer divisão interna; nele se cantam os louvores da Verdade, firme em todo o tempo e inabalável como a rocha. Serão castigados aqueles que acreditaram em falsas profecias, pois as estrelas cairão do céu e abalarão os fundamentos da própria terra, e esvaziar-se-á a imensidão dos mares, antes que deixe de se cumprir um decreto imutável do Rei do Olimpo.

O Coro dos Samaritanos ou Coro V, ao contrário do que se pensava, encontra-se porém muito incompleto. E esse deveria ser o mais longo e o

²⁴ A única edição disponível, embora padeça de certas limitações, continua a ser a de Nigel Griffin, *Two Jesuit Ahab Dramas. Miguel Venegas TRAGOEDIA CVI NOMEN INDITVM ACHABVS and Anonymus TRAGEDIA JEZABELIS*, University of Exeter, 1976. Está ainda por publicar a edição crítica que realizei com o auxílio de novos manuscritos, todos eles relacionados com a representação de Coimbra. A edição e tradução do texto constituíram parte da minha dissertação de doutoramento: *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia Jesuítica...*; Uma breve análise da peça pode ler-se também em Margarida Miranda “Teatro bíblico novilatino: A *Tragédia de Acab* de Miguel Venegas” *Humanitas* XLVI (1994) pp. 351-371. Ali transcrevo o excerto da Carta quadrimestral do Colégio das Artes de 1 de Setembro de 1562, escrita por Francisco Alvarez, onde se alude à representação de uma tragédia sobre a perseguição de Elias e a morte do rei Acab, «com muchos y diversos instrumentos de musica». O documento conserva-se em manuscrito no A.R.S.I.: *Lus.* 51, f. 227v.

²⁵ A pauta passa de uma “3a Pars” (sic) para uma “quinta Pars”, mas a verdade é que o texto literário está realmente completo. Quer isto dizer que haveria uma ‘quarta Pars’ instrumental?

mais interessante e variado pois, de acordo com os restantes Manuscritos da tragédia, consiste num diálogo de 69 versos entre o Coro e um Solista. Trata-se de um longo hino fúnebre sobre a morte de Acab e sobre as trágicas consequências que acarreta a morte de um rei. Nos restantes Manuscritos da tragédia, os versos do Coro — que repete como refrão *O uulnus graue publicum / Heu quot pectora uulneras* — estão distribuídos entre *Vnus ex Choro* e *Torus [Chorus]*. Infelizmente o que o MM 70 contém são apenas os primeiros 11 versos, que pertenceriam precisamente ao solista. Aquele trecho tem todavia a particularidade de ser o único fragmento a que não faltam as restantes vozes, e cuja música conhecemos portanto na íntegra.²⁶

No meio destes Coros, no f. 90r-v, encontra-se uma composição ainda por identificar, a que Owen Rees não se referiu, mas de iguais características técnicas (*Gloria summo lausque parenti...*), em que um solista alterna com um coro de três vozes, cantando glória e louvor ao Senhor dos altos Céus, cujo Filho despedaçou as cadeias eternas.

Finalmente nos f. 91v a 95v encontram-se os cinco Coros da *Tragédia de Sedecias* que o P. Luís da Cruz fez representar em 1570 durante a visita de D. Sebastião à cidade de Coimbra. Da *Sedecias* porém, só se encontram realmente completos o Coro II — o Coro fúnebre pela morte de Ananias — e o Coro V, também fúnebre, em alternância com Jeremias cujas deusas também foram transcritas no MM.²⁷ Ao Coro I faltam cerca de 29 versos, ao III cerca de 20 e ao IV, 37 versos.²⁸

Na sua já citada obra, Owen Rees transcreveu e comentou brevemente

²⁶Também no teatro latino, principalmente em Plauto, os *cantica* ou partes cantadas podiam ser solos ou monódias, mas os duetos e os trios não eram raros e podia haver mesmo quartetos e quintetos.

²⁷O mais antigo Coro fúnebre e provavelmente arquétipo de todos os outros Coros fúnebres do teatro jesuítico, é o Coro final da *Saul Gelboeus*, em que os judeus choram a morte do rei diante do seu cadáver. Mas a estrutura dialógica do Coro fúnebre da *Sedecias* assemelha-se mais ao Coro final da *Achabus*, que também se reparte entre o Coro e um solista. Eis um dos múltiplos aspectos que unem a obra dramática de Luís da Cruz à do seu mestre Venegas.

²⁸Uma dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa realizou uma moderna edição crítica e tradução do texto da *Sedecias* do P. Luís da Cruz: Manuel José de Sousa Barbosa, *Bíblia e Tradição Clássica: a Tragédia Sedecias do P. Luís da Cruz, S.L.*, Lisboa, 1988, 2 vols.

uma destas composições, o Coro IV da *Achabus* (f.86r a 87r)²⁹, e é de opinião que o que nelas se encontra é produto de uma estreita colaboração entre o dramaturgo humanista, Miguel Venegas, e Dom Francisco, então Mestre de Capela do Bispo.

Na verdade, sendo aquelas peças corais uma ocasião de demonstração pública do virtuosismo retórico dos alunos do Colégio, o mestre de Retórica deveria impor ao músico determinados critérios estéticos, ligados à sua própria concepção humanística de música. Música tendencialmente humanística seria aquela que obedeceria simplesmente ao texto e ao seu poder expressivo. Com efeito, acrescenta Owen Rees, «Dom Francisco criou para o teatro Jesuítico um estilo em tudo de acordo com os princípios humanísticos, sendo ao mesmo tempo uma tentativa consciente de restaurar certas características da música dos Coros no drama antigo. Nem nos deve surpreender que tal experiência tenha tido lugar em Coimbra...» continua o autor, «pois a cidade era — depois de Salamanca — o maior centro de educação clássica e humanística da Península Ibérica».³⁰

O principal distintivo destes *Coros para tragédias* evidencia-se desde o primeiro olhar sobre o seu Manuscrito. Os Coros encontram-se no meio de numerosos motetos — destinados uns ao Natal, outros ao *Corpus Christi*, outros à Semana Santa, ou a Santa Maria Madalena, S. Vicente, Santa Apolónia, Santo Agostinho, S. Teotónio e Santo António, os padroeiros de Coimbra, ou simplesmente à Virgem. São composições características da época, em que a mancha de texto musical é bastante mais extensa do que a do texto latino. Nos Coros ao *modo trágico* de Dom Francisco, pelo contrário, foram eliminados os longos melismas e as repetições de texto, e por isso a notação musical desenvolve-se em serena correspondência com o texto verbal, em perfeito paralelismo (i.e. um valor musical para cada sílaba do texto), sem mais repetições do que as palavras finais, às quais se quis dar maior realce.

Foram portanto os princípios humanísticos da Retórica que se impuseram à criação musical, fazendo surgir na obra de Dom Francisco um

²⁹ *Op. cit.*, p. 107-108.

³⁰ *Op. cit.*, p. 106.

estilo de composição essencialmente diferente do estilo presente na sua restante produção vocal conhecida, ou seja, do chamado *stile antico*, em que predominavam os melismas e as repetições verbais.

Por outro lado, o uso de pares de colcheias precedidos de uma semínima formando uma figura dactílica (- ∨ ∨), em composições cuja unidade de movimento rítmico era a mínima, era extremamente invulgar neste período e conferia à linha melódica uma notável flexibilidade.

Da tentativa de restaurar aquilo que os mestres de Retórica do Humanismo julgavam ser a música antiga nascia portanto o novo *mos tragicus*, em que as notas deviam corresponder às palavras e potencializar o seu sentido.

Do ponto de vista rítmico há porém um aspecto que importa ainda salientar. A composição poética humanística — e também a dramática — obedecia a rigorosos preceitos de métrica. *A Tragédia de Acab* está na verdade composta em diversos *metros* que os respectivos Manuscritos não deixam de assinalar, exibindo o virtuosismo poético do seu autor: trímetros iâmbicos para as partes recitadas, anapestos, sáficos, asclepiadeus e glicónios para as partes cantadas ou *cantica*, pois eram naturalmente ritmos mais favoráveis à variedade da expressão musical.

O Coro IV da *Achabus* foi escrito em asclepiadeus. Os quatro primeiros versos são suficientes para ilustrar a composição métrica do texto e a compararmos com a elaboração musical de Dom Francisco.

v. 2230

<i>Diuinis habeas non habeas fidem</i>	-- / - ∨ ∨ - / - ∨ ∨ - / ∨ -
<i>Vatum consiliis, difficiles Dei</i>	-- / - ∨ ∨ - / - ∨ ∨ - / ∨ -
<i>Aures, aut faciles uocibus applies</i>	-- / - ∨ ∨ - / - ∨ ∨ - / ∨ -
<i>Omni fixa manet tempore ueritas</i>	-- / - ∨ ∨ - / - ∨ ∨ - / ∨ -

Na verdade, os segmentos musicais da composição Coral nada têm que ver com aquela estrutura interna, nem sequer com a divisão formal dos versos. A técnica de composição rítmica obedeceu exclusivamente à

acentuação do texto e ao seu significado e não à estrutura métrica. A música foi realmente composta sem as restrições de uma pulsação regular, e quando o moderno copista lhe impõe os compassos, verifica quanto tem de artificial aquela divisão.

A primeira frase musical, por exemplo, só termina em *consiliis*, ou seja, a seguir ao primeiro coriambo do segundo verso. O segundo verso fica por sua vez repartido entre duas frases musicais, pois a segunda parte do verso constitui uma unidade com o terceiro. E assim sucessivamente.³¹

Ao contrário da tradição humanística germânica, onde a disposição dos valores rítmicos procurou respeitar o próprio acento quantitativo,³² em Portugal e em Itália as tentativas conhecidas de restaurar o que se pensava ser a música do drama antigo parecem resultar antes numa espécie de declamação polifónica, de acordo com o acento silábico e em função do sentido do texto. E a explicação de tal facto deve estar precisamente na natureza essencialmente retórica deste drama, e na intenção de não obscurecer o texto, realçando antes toda a sua potencialidade expressiva. Também por essa razão pode Owen Rees observar que o clímax da linha melódica do Coro transcrito coincide justamente com o momento alto do discurso poético-retórico, ou seja, com a enumeração dos adjectivos que coroam a exaltação da Verdade: *Constans, pura, grauis...* (v. 2235). A linha melódica reflecte pois o próprio movimento retórico do texto verbal, aumentando a simbiose entre aquelas duas linguagens dramáticas e reforçando-as mutuamente.

³¹ Atrevo-me por isso a pensar que entre os humanistas sabia-se realmente versejar respeitando estruturas métricas e quantidades vocálicas ao gosto clássico, mas isso não quer dizer que elas fossem sempre sentidas internamente. Pelo menos os humanistas não deixavam que, na respectiva execução musical, elas se impusessem à compreensão moderna do texto.

³² Havia com efeito, em França e sobretudo nos países germânicos, formas de composição humanística tendencialmente sujeitas à estrutura quantitativa do verso, mais do que ao seu acento silábico. Vd. Edward Lowinsky, "Humanism in the Music of the Renaissance" in Bonnie Blackburn (Ed) *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, 2 vols, Chicago - London, 1989, I, pp. 154-218.

A Tragédia de Saul de Simão Vieira, em Évora
Los suelen cantar con flautas y voces en las fiestas mas principales,
en la iglesia maior

A representação da *Saul Gelboeus* em Coimbra, em Julho de 1559 foi imediatamente seguida, em Évora, da representação de uma peça homónima, da autoria de Simão Vieira, a assinalar a inauguração da Universidade. O texto não se conservou. É de novo uma carta que nos dá um excelente resumo da acção e uma longa descrição da representação, do aparato e ostentação dos paços reais e das próprias vestes e jóias com que se caracterizaram as personagens.³³

Algo na carta nos faz no entanto evocar de novo as palavras do P. Luís da Cruz, no prólogo *supra* citado: «Na verdade, por que havia o coro de ser representado atrás do pano, para que se ouvisse mal? (...) Fizémos desfilar os que cantam com vestes aparatosas».

Com efeito, ao narrar a representação da tragédia e os preparativos das personagens, Baltasar Barreira, o professor de “segunda” classe em Évora, diz que também os Coros foram vestidos. Por isso o autor da carta vai até ao pormenor de informar que os quatro primeiros Coros saíram ricamente caracterizados, «todos con uestidos de colores diuersos, con sus trunfas en la cabeça, algunas de seda y otras de brocado, con tocas al deredor, puestas a la morisca.» O quinto acto, à imitação dos actos finais das tragédias de Venegas, terminou com um Coro fúnebre. Por isso saíram todos vestidos de luto

«con sus ropones de terciopello negro, con vnos uellos prietos puestos sobre las trunfas, con quatro soldados que lleuauan vna tumba, y todos con sus pañisuelos llorando. (...) Y a la postre tocaron las flautas y los otros instrumentos, con los quales se despedió la gente.»³⁴

³³ *Litt. Quad.*, 6, pp. 390-401. Carta de Baltasar Barreira, de Évora, 27 de Novembro de 1559.

³⁴ *Ibidem* p. 399.

Sem mais conhecimento do que foi em concreto a música dos Coros de Simão Vieira, as associações que estabelecermos entre aquelas composições e as de Dom Francisco — entre os Coros de Julho, em Coimbra, e os de Novembro, em Évora — serão sempre incertas e precipitadas. Não faltariam porém, em Évora, músicos e cantores à altura das aspirações do humanista Simão Vieira pois, como se sabe, ao abrigo da Sé crescia uma das maiores escolas musicais do país, mantida pelo Cardeal Infante D. Henrique³⁵, o mesmo que elevava o colégio de Évora à categoria de Universidade. Por outro lado, ao longo do resumo da peça oferecido pela carta, parece manter-se o mesmo princípio de obediência aos modelos estéticos do teatro antigo, com o Coro intervindo na acção e comentando-a.

Todavia, o dado mais curioso acerca destes Coros não nos é dado nesta carta, mas na carta de 31 de Dezembro do mesmo ano — carta que os *MONUMENTA HISTORICA* transcrevem parcialmente, omitindo precisamente as informações sobre a representação, afinal já longamente descrita na carta anterior³⁶. O texto original, que se encontra mais uma vez no *A.R.S.I.*, acrescenta afinal uma interessante informação segundo a qual muitos religiosos e pessoas nobres pediram cópias da tragédia e, volvidos dois meses, ainda era costume cantar na igreja maior aqueles coros, acompanhados de instrumentos, durante as festas principais:

«Començose pues a representar la tragedia y venian los que la representavan mui ricamente vestidos conforme cada uno a lo que representava. Tenia cinco actos al fin de cada qual salian ocho voces mui buenas con sus trunfas en la cabeça y ricos vestidos, que cantavan los choros della. Movieron tanto a devocion especialmente en el fin del quinto acto, en que trayan el cuerpo de Saul, que en algunos llego hasta las lagrimas (...)

Y aun hoy día no hablan sino en la *tragedia y los choros della*. Por lo

³⁵ Vd. José Augusto Alegria, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, ou ainda *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

³⁶ *Litt. Quad.*, 6, pp. 423-428. Carta de Bráz Gomes, de Évora, 31 de Dezembro de 1559.

mucho contentamiento los suelen cantar con flautas y voces, en las fiestas mas principales, en la iglesia maior.»³⁷

Por essa razão muitos vinham ao Colégio pedir cópias da obra, e os alunos da Universidade foram imediatamente avisados de que na Páscoa seguinte se esperava uma nova representação, como veio a acontecer.

Quaisquer que tenham sido as composições corais para a tragédia do mestre de Évora ou para as do mestre Venegas em Coimbra, foi tamanha a aceitação e a novidade causada em quem as acolheu que muitos se interessavam em possuir cópias da obra, e o certo é que os Coros ganharam a autonomia de um género novo, passando a ser executados na igreja durante as principais festas religiosas, já que moviam facilmente à devoção.

O mesmo terá acontecido com os Coros da *Tragédia de Acab*, de Miguel Venegas, e por essa razão é que os encontramos no MM 70 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, juntamente com os Coros de uma peça representada apenas oito anos depois (a *Sedecias* do P. Luís da Cruz), bem como uma grande variedade de motetos para as várias festas litúrgicas.

Devo ainda acrescentar que foram precisamente as peças de Miguel Venegas as primeiras tragédias conhecida representadas pelos jesuítas em Roma, em 1565 e 1566, no Colégio Germânico, não se conhecendo o autor do drama anterior, que acompanhara a primeira distribuição de prémios literários, no Colégio Romano, em 1564.³⁸ Ora, aquela tragédia seria depois um arquétipo de todo um género de tragédias compostas também pelos jesuítas italianos, entre os quais Stefano Tuccio e Bernardino Stefonio.

Demonstrada a intensidade com que os primeiros jesuítas trocavam entre si correspondência, a ponto de estabelecerem entre os colégios uma estreita rede de de comunicação, e tendo em conta a quantidade de manuscritos dos dramas de Venegas copiados em toda a Europa e também em Itália, é bastanta provável que também a música dos Coros de Dom

³⁷ Lus. 51 f. 84.

³⁸ A *Tragédia de Acab* foi representada em 1565 e a *Saul* em 1566, no Colégio Germânico, como tive a oportunidade de demonstrar em Margarida Miranda, *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia Jesuítica...*

Francisco se tenha feito ouvir nos Colégios que a Companhia queria por modelos, e que não sejam tão fortuitas as semelhanças entre os Coros de Coimbra e outras composições evocadas por Owen Rees.

A verdade é que, como o mesmo musicólogo acrescenta, se grande parte das composições sacras de Dom Pedro de Cristo, sucessor de Dom Francisco de Santa Maria entre os Cónegos Regrantes de Santa Cruz, se viria a afastar também do *stile antico*, e se as suas linhas rítmicas e melódicas viriam a optar também por um notável respeito pelo acento silábico do texto e pelo respectivo sentido, é de pressupor que D. Pedro de Cristo tenha vindo beber aos ideais estéticos postulados por Dom Francisco, a quem se pode com alguma certeza chamar seu mestre.³⁹

De qualquer modo, é preciso não esquecer também que as próprias instruções tridentinas para a música do culto fariam da transmissão do texto sagrado um factor determinante para toda a escrita musical, ou seja, a abordagem da música litúrgica pós-tridentina viria a assimilar também esta nova forma de compor, tendo em conta a clareza textual e até o reforço do conteúdo semântico do texto.

Conclusão

Em 1559 já existia em Portugal um género musical novo, resultado de uma visão humanística do teatro e fruto da colaboração entre músicos e dramaturgos. É mesmo possível fazer recuar esta data para o início da década (1550), se recordarmos a notícia dos Coros cantados nos Claustros de Santa Cruz, durante a representação da *Tragédia de David* de Diogo de Teive, então professor do Colégio das Artes. Dizem as crónicas que «a tragedia (...) se acabou com hua musica mui suaue, cantando a coros aquella letra do triunfo de Daudid que teue do gigante: *Saul percussit mille, & David decem millia, etc.*»⁴⁰

³⁹ *Op. cit.*, p.118

⁴⁰ D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes*, Lisboa, 1668 parte II, p. 318. Outro testemunho (*Lembranca das cousas que socederam depois da reformação do mostrº*, hoje Ms. 175 da Biblioteca Municipal do Porto, fol. 395v.) diz que os coros das moças

Infelizmente não se conhece nem a música nem o texto daquela obra, embora saibamos que ela foi muito provavelmente do conhecimento do dramaturgo Miguel Venegas, como aconteceu com a *Ioannes Princeps*, do mesmo Diogo de Teive.⁴¹ Se assim for, os Coros trágicos de Miguel Venegas e de Dom Francisco de Santa Maria, estreados em Coimbra em 1559 e em 1562, têm aí um importante precedente.

D. Francisco Castelhana, Mestre de Capela de D. João Soares, o bispo de Coimbra benfeitor do Colégio, não só colaborou com os maiores dramaturgos jesuítas de Portugal (Miguel Venegas e Luís da Cruz) na composição inovadora dos seus *Coros para tragédias*, como terá dirigido e até cantado em cena os Coros da primeira tragédia jesuítica do Colégio das Artes, em 1559, diante do reitor e professores da Universidade, magistrados, religiosos e populares da cidade. O mesmo não se poderá dizer da *Tragédia de Acab* representada em 1562. Se Dom Francisco compôs os Coros transcritos no MM 70 da B.G.U.C, já não podemos afirmar que tenha assistido à sua representação, pois em Março desse ano aceitara submeter-se à clausura dos Cónegos Regrantes, os quais, como diziam as cartas de 1559, não podiam saír. Mesmo assim não era impossível admitir a sua participação naquele acontecimento social para o qual afinal já contribuía.

Àquele género de composição dramático-musical que surpreendeu os próprios músicos de Santa Cruz podemos chamar simplesmente *mos tragicus*, pois inspirava-se naquilo que se pensava ser o papel da música na tragédia greco-latina. Contudo, em vez de atender ao acento quantitativo do texto poético o *mos tragicus* atendia principalmente aos preceitos da Retórica, ou seja, a uma prioritária clareza da declamação do texto, a um realçar das suas virtualidades estilísticas, e portanto ao acento de intensidade.

Incondicionalmente aliada da palavra, a música devia agora reflectir o próprio movimento retórico do texto, o qual tinha por sua vez a função de comentar a acção trágica, constituindo o momento alto da representação.

que diziam *Saul percussit mille Rex autem Dauid decem millia* «foram muito espantosamente cantados»...

⁴¹ A *Ioannes Princeps* foi modernamente editada e traduzida por Nair Castro Soares, *Diogo de Teive, Tragédia do Príncipe João*, Coimbra, 1977, reeditada em 1999.

As principais características desta ‘retórica musical’ seriam pois uma estruturação rítmica e melódica em função quer do acento silábico, quer do sentido do texto e das próprias figuras de estilo; o uso frequente das figuras dactílicas (semínima-colcheia-colcheia) para preservar a flexibilidade do texto poético; e a reserva das repetições textuais para os momentos de maior expressividade poética, de modo particular para o final.

A especificidade destas composições corais encontrou grande aceitação por parte do público. Como se inspiravam numa temática bíblica e devocional, alguns Coros alcançaram mesmo autonomia suficiente para serem cantados isoladamente nas igrejas, durante as principais festas litúrgicas, como um género próprio em que se fundia o elemento verbal e o elemento musical. Assim aconteceu pelo menos com os Coros da *Saul* de Simão Vieira em Évora e com os Coros da *Achabus* de Miguel Venegas em Coimbra.

São portanto muitos os motivos que unem a história do teatro jesuítico à história do melodrama. No teatro jesuítico a teatralização da palavra realizou-se ao nível da *pronuntiatio* bem como da *actio*. Esse fenómeno fez com que o teatro jesuítico viesse a dar um cada vez mais amplo lugar ao canto e à própria dança: à dança como suprema expressão da *actio* e ao canto como o mais alto grau de elaboração da *pronuntiatio*. Por isso encontraremos também Coros bailados — de acordo com os modelos da Antiguidade — como o Coro da tragédia *Crispus* do jesuíta italiano Bernardino Stefonio.⁴²

Podemos portanto aceitar a tese de Emilio Sala, segundo o qual, se o actor do século XVII pode ser considerado um orador hiperbólico, também o cantor, por sua vez, pode ser considerado um “hiperbólico actor”.⁴³

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. A evolução literária e estética é que fez realmente inverter a simetria de linguagens, inicialmente pretendida pelo teatro

⁴² Existe edição moderna desta tragédia, realizada por Lucia Strappini, com introdução de Luigi Trenti: Bernardino Stefonio, *Crispus Tragoedia*, Roma, Bulzoni Editore, 1998.

⁴³ “La Musica nei drammi Gesuitici: il caso dell’ *Apotheosis siue Consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii* (1622)” in F. Doglio (ed), *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Roma, Torre d’Orfeo Editrice, 1994, p. 391.

humanístico português. A teatralização da palavra tendia naturalmente para a sobreposição do canto à mera declamação musical. No início, porém, vimos o músico colaborar obedientemente com o dramaturgo, abandonando os traços mais específicos do *stile antico* e submetendo-se criativamente aos postulados da Retórica clássica.

Era essa a música cuja presença o P. Luís da Cruz, discípulo de Miguel Venegas, dizia ser obrigatória em teatro como o seu: *sine musica theatrum non delectat*. Eram esses os Coros que, segundo o mesmo autor, os dramaturgos jesuítas portugueses consideravam indispensáveis.

GEORGE KANARAKIS
Charles Sturt University (Australia)

HOMER'S PRESENCE IN AUSTRALIAN LITERATURE

Australia (*Terra Australis*), situated in the southern oceans, is the only country on the planet which is also a continent. However, being an area of about 7.7 million square kilometres (about 58 times larger than Greece) is a comparatively very thinly populated land, with the majority of its population concentrated mainly in coastal urban centres of this continent.

Australia, historically, is a self-governing young nation, having achieved federation of its States (previously British colonies) as recently as 1901¹, yet its 19.8 million residents² comprise the most multicultural and multilingual society in the world after Israel, being of over 200 different ancestries³ and speaking more than 214 languages, including at least 55 Australian indigenous languages.⁴

However, despite its relative youth, its geographic location and its small population, it has developed a dynamic and internationally respected

¹ Ian McAllister, et al, *Australian Political Facts*, Melbourne: Longman Cheshire, 1990, p. 1.

² According to the Australian Bureau of Statistics (*Population Clock*, Canberra, [<http://www.abs.gov.au>]) the estimated resident population of Australia on 4 March 2003 was 19,813,513.

³ Australian Bureau of Statistics, *2015.0 2001 Census Reveals Australians' Cultural Diversity*, Canberra, 17/6/2002 [<http://www.abs.gov.au>].

⁴ Australian Bureau of Statistics, *1996 Census Dictionary. Section One: 1996 Census Classifications (Language Spoken at Home — LANP)*, Canberra 3/7/1996 (updated 9/3/2001) [<http://www.abs.gov.au>] and Australian Bureau of Statistics, *Year Book Australia 2003: Population Languages*, [Canberra], 24/1/2003 [<http://www.abs.gov.au>]