

# Pervivências de Séneca no teatro jesuítico. O caso da tragédia *Sedecias* de Luís da Cruz

MANUEL BARBOSA  
Universidade de Lisboa

O ensino das *litterae humaniores* promovido pelos Jesuítas nos seus colégios movia-se por objectivos essencialmente funcionais, apresentando-se, em ordem a tal, rigidamente organizado, segundo o espírito do *modus parisiensis*<sup>1</sup>, com um programa de leituras devidamente escalonadas pelas várias classes do currículo e, em cada uma destas, ordenadas ao longo do ano segundo um critério de dificuldade crescente, devidamente aferida, em ordem a uma sólida aprendizagem, numa progressão sem sobressaltos<sup>2</sup>. Esta didáctica, rigidamente regulamentada, numa forma que eu já qualifiquei de «impraticável», privilegiava, entre vários exercícios, o da *scriptio*, a saber, o da pequena redacção ou composição, em prosa ou poesia, a que, segundo o P. Perpilhão, se deveria consagrar uma hora todos os dias<sup>3</sup>. Tal exercício constituía uma oportunidade excelente para se imitar determinado autor que, na circunstância, fosse objecto de prelecção<sup>4</sup>. Se se tratasse dum discurso seria, obviamente, Cícero o autor modelar; se da descrição duma batalha da actualidade, ajudaria muito, com certeza, a prosa histórica de Júlio César ou mesmo de Tito Lívio; e se se desse tons épicos ao acontecimento, seria sem dúvida preciosa a inspiração colhida na *Eneida* de Virgílio, outra das obras que, invariavelmente, vemos incluída nos catálogos dos

<sup>1</sup> Tipo de organização da escola e uma maneira de ensinar própria dos colégios de Paris, conduzida com grande rigor e exigência. Santo Inácio e os seus primeiros companheiros, que estudaram em Paris, projectaram nos colégios jesuítas esta pedagogia e didáctica muito exigentes e bem aferidas. Cf. GABRIEL CODIMA MIR, *Aux sources de la pédagogie des Jésuites. Le «modus parisiensis»*, Roma, IHSI, 1968, pp. 48-49 e 188-190.

<sup>2</sup> Os Jesuítas organizavam e escalonavam o doseamento progressivo das leituras dos autores consoante o número de classes pensado para o curso de Humanidades e Retórica, número esse que variava em função das circunstâncias específicas de cada colégio. O curso poderia organizar-se em cinco, em sete ou mesmo em dez classes, como no-lo ilustra o códice ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, livro 312. Cf. MANUEL BARBOSA, «Os Jesuítas e o ensino de latim: lições actuais de uma didáctica impraticável», *CLASSICA, Boletim de Pedagogia e Cultura*, 20 (Dezembro, 1994), pp. 271-287.

<sup>3</sup> «Quinta [exercitatio] est scriptio tanto utilior quanto magis oratio perfici scribendo potest, quam loquendo. Ergo quotidie una hora scriptioni detur. Scribant autem praesente magistro eique quod scripserint, praebeant prius quam a schola discedant, ut ne qua fallacia fieri possit, et ingenium ac diligentia cuiusque perspiciatur. Quo tempore ad liberam orationem accedet uersuum exercitatio» – PETRVS IOANNES PERPINYÀ, «De ratione liberorum instituendorum litteris latinis atque graecis» in *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, noua editio penitus retractata edidit LADISLAUS LUKACS, S.I., Romae, IHSI, 1974, vol. II, p. 655.

<sup>4</sup> «Quod etiam sine arte facile praestabunt, si orationes erunt cum iis quae de scriptore aliquo fuerint explicatae, ita coniunctae, ut pueris liceat uerbis iisdem paululum inflexis uti. Vt autem syntaxin attigerint, longiores orationes dictare conueniet, quae sint et ad ea quae audierint praecepta iungendorum uerborum apertae, et proximae sententiis authoris qui exponetur, ut pueri et grammaticorum scita obseruare, et bonis atque illustribus uerbis uti assuescant.» – *Loc. cit.*

*auctores praelegendi*. Se fosse o caso de se compor o texto duma breve cena teatral, a representar informalmente no âmbito restrito da sala de aula, o trabalho de *imitatio* apoiar-se-ia, para a comédia, nos procedimentos dos dois grandes cómicos latinos consagrados pela tradição, Plauto e Terêncio. Para a tragédia, não havia outro além de Séneca<sup>5</sup>.

Para estes trabalhos de *imitatio* em pequena escala, mediante o exercício diário da *scriptio*, eram preciosas as recolhas dos *loca* de cada autor, para cadernos de apontamentos a que se dava o sugestivo nome de *rapiaria*<sup>6</sup>.

No privilégio concedido pelos Jesuítas aos modelos latinos avulta, pois, o nome de Séneca para a tragédia. A leitura da sua obra trágica surgia proposta para a primeira classe, precisamente a mais elevada, com a qual se fechava um currículo cujo objectivo primeiro era uma sólida formação retórica, assente num bom conhecimento da gramática, ministrado nas classes mais elementares, e numa facúndia e *elocutio* optimizadas pela leitura seleccionada das obras mais fundamentais de oradores, historiadores e poetas da literatura latina, a par com o estudo de obras de teorização retórica.

A preferência dos Jesuítas por Séneca não causa admiração. É sabido como o cordubano foi objecto de grande atenção e apreço nos ambientes escolásticos durante toda a Idade Média até aos tempos do Humanismo. A tradição lendária da sua eventual correspondência epistolar com São Paulo acompanhava e traduzia, sem dúvida, o fascínio pela suas obras morais que, desde bem cedo, tinham suscitado inúmeras e variadas colecções de sentenças. As que chegaram até nós, conservadas em incunábulo e em livros várias vezes editados, serão certamente as melhores das muitas recolhas que nesses tempos se efectuavam, como meros exercícios de rotina escolar. Não se pode deixar de assinalar também a influência decisiva de Séneca como o principal modelo inspirador da tragédia pré-humanista, surgida nos meios universitários de Pádua nos inícios do século XIV<sup>7</sup>. As inúmeras e sucessivas edições das suas tragédias testemunham o idêntico apreço e atenção que mereceu o texto trágico de Séneca, cuja recepção trilhou múltiplos caminhos, através duma variada e multifuncional exegese a que foi submetido.

Qual a leitura de Séneca trágico promovida pelos Jesuítas? De que forma o assumiram como modelo inspirador? A resposta que se der a estas questões não poderá deixar de ter em conta dois grandes estudiosos de Séneca da segunda metade do século XVI, Justo Lúpsio<sup>8</sup> e Martim-António Del Rio<sup>9</sup>. Educados pela escola jesuítica ou em ambientes próximos, as suas obras sobre o filósofo e dramaturgo latino reflec-

<sup>5</sup> Refira-se, a propósito desta questão dos autores latinos aconselhados para leitura, que Terêncio era, oficialmente, excluído, embora fosse vulgarmente aceite como um excelente modelo de latinidade. Plauto já era mais facilmente admitido para leitura, através de algumas comédias suas, como a *Aululária*, sobretudo, mas não só. Sobre esta questão leia-se NIGEL GRIFFIN, «Plautus castigatus: Rome, Portugal, and Jesuit Drama Texts» in «*I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa, XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 26-30 de Outubro de 1994)*. Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, pp. 257-286. Séneca, com as suas tragédias, é presença constante no rol de leituras dos diversos colégios, pelo menos nos tempos iniciais, ou seja, na segunda metade do século XVI. Cf. *Monumenta Paedagogica...*, cit., vol. I, *passim*.

<sup>6</sup> Cf. CODIMA MIR, *op. cit.*, p. 178.

<sup>7</sup> Cf. E. PARATORE, «L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del tre e quattrocento», in «*La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanesimo*». Atti del IV Convegno di Studio (Viterbo, 15-17 Giugno 1979). Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevo e Rinascimentale, 1980, pp. 21-45.

<sup>8</sup> Filólogo flamengo, nascido em Overijse (1547-1606). São de destacar aqui as suas *animaduersiones in tragoedias quae L. Aennaeo Senecae tribuuntur*, Lugduni Bataurorum, ex Officina Plantiniana apud Franciscum Raphelengium, 1588.

<sup>9</sup> Martin António Del Rio nasceu em Antuérpia em 1551 e morreu em Lovaina em 1608. Formou-se em jurisprudência em Salamanca, no ano de 1574, vindo a entrar na Companhia de Jesus em 1580.

tem certamente o sentido da recepção de Séneca fomentada nos meios escolares jesuíticos, sentido esse visível nas tragédias aí compostas. Deixo de lado o primeiro, para me referir brevemente apenas às duas obras de Del Rio sobre a tragédia de Séneca que marcam, sem dúvida, um momento bem característico da recepção de Séneca trágico. São elas os *Aduersaria amplissima* e o *Syntagma tragoediae latinae*. Nos *Aduersaria*, no volume da sua *editio princeps* de 1576<sup>10</sup>, podemos ver o texto das dez tragédias do cordubano disposto numa coluna por página, coluna essa rodeada, lateralmente e por baixo, duma mole informativa recheada de erudição, os tais *amplissima aduersaria* que, em espaço mais alargado e em letra de tamanho reduzido, ilustram aspectos da riqueza de intertextualidade latente no texto de cada tragédia: são esclarecimentos de ordem mitológica, passos paralelos das tragédias gregas, cotejos com a Bíblia, designadamente com os Salmos e os Livros sapienciais, em suma, todo um precioso acervo de informações cuidadosamente compiladas por Del Rio que ilustram e propõem uma tipo de recepção de Séneca com raízes medievais. O texto de cada tragédia surge aí dividido em actos, um uso já frequente em determinados sectores da tradição manuscrita do texto, que não os mais autênticos, que ignoram de todo tal divisão em actos<sup>11</sup>.

O *Syntagma tragoediae latinae*, surgido entre 1593 e 1594, representa um novo marco do autor no estudo de Séneca trágico. A obra está dividida em três partes. A primeira, dedicada aos prolegómenos, acolhe questões poético-literárias, como o género tragédia, a vida e os escritos de Séneca, os versos trágicos deste, os fragmentos de tragediógrafos antigos e as opiniões sobre eles. A segunda compreende as nove tragédias tradicionalmente atribuídas a Séneca e a *Octauia*, agora atribuída a autor incerto, além de uma reedição definitiva, agora emendada, dos *Aduersaria*. A terceira parte inclui um novo comentário às tragédias<sup>12</sup>.

A tragédia de Séneca tinha a vantagem de não apenas ser amplamente conhecida e ter já fornecido estruturas e regras ao teatro trágico em vernáculo que se vinha afirmando em Itália, e não só, desde meados do séc. XVI<sup>13</sup>, mas proporcionar um modelo bem forjado e facilmente imitável.

A tragédia jesuítica difere essencialmente das greco-latinas no domínio da fábula que sustenta a *actio* dramática. Ela não adopta enredos contrários aos bons costumes, onde, segundo o ponto de vista jesuítico expresso na *Bibliotheca Selecta* de Antonio Possevino<sup>14</sup>, se dá realce ao horror, ao crime, ao incesto escandaloso, ao incrível e ao absurdo. No que constitui uma enumeração dos argumentos da tragédia

<sup>10</sup> In L. Annaei Senecae Cordubensis poetae grauissimi tragoedias decem. [...] *Amplissima Aduersaria quae loco commentarii esse possunt*. [...] Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regii, M. D. LXXVI. Existe um precioso exemplar desta edição na Biblioteca Nacional de Lisboa (Cota: L. 5537 A).

<sup>11</sup> Esta divisão em actos não será certamente alheia à influência dos comentários de Nicolau Trevet às tragédias de Séneca, designadamente ao *Tiestes*.

<sup>12</sup> Eis a descrição completa da obra: *Martini / Antonii Delrii / ex societate Iesu / Syntagma / tragoediae latinae / In tres partes distinctum. / Quid in iisdem contineatur, sequens pagina / indicabitur. / Antuerpiae, / Ex officina Plantiniana, / Apud Viduam, et Ioannem Moretum. / M.D.XCIII*. No verso do frontespício lê-se: *Parte prima continentur / προλεγόμενων libri III. / scilicet: / De Tragoedia Lib. I. / De L. Annaei Senecae uita et scriptis Lib. I. / De uersibus tragicis, maxime Senecae, Lib. I. / Fragmenta ueterum tragicorum. / Opinationes in eadem. / Parte secunda / L. Annaei Senecae tragoediae nouem. / Incerti auctoris Octauia. / Aduersaria in has tragoedias, olim excusa, / sed nunc emendata. / Parte tertia / Commentarius nouus in easdem, et, / Indices totius syntagmatis*. A última parte tem um novo frontespício: *Martini / Antonii Delrii / ex societate Iesu / Syntagmatis / tragici / Pars ultima, / seu / Nouus Commentarius in decem Tragoedias, quae / uulgo Senecae ascribuntur. / Cum indicibus / Antuerpiae, / ... / M.D.XCIII*.

<sup>13</sup> É de mencionar aqui o italiano Giambattista Giraldi Cinthio (1504-1573), compositor de tragédias em vernáculo, onde assumidamente imitou Séneca segundo o modelo latino dos cinco actos.

<sup>14</sup> Jesuíta italiano, natural de Mântua (1533-1611). Pedagogo, literato e diplomata. Com a sua *Bibliotheca Selecta*, editada em 1593, pretendeu apresentar uma *bibliotheca* modelo, uma espécie de programa de leituras em que toda a cultura literária greco-latina é apreciada criticamente em função

antiga, citam-se os casos de filhos mortos pelas mães, de maridos assassinados pelas esposas com a ajuda do amante, de paixões femininas cegas e descontroladas, de concubinatos de filhos com mães, de madrastas perdidas de amor pelos enteados, de irmãos golpeando-se até à última gota de sangue, de pais sacrificando as filhas pela sua beleza e a pretexto da religião, de homens importantes uns levados à loucura por se acharem vítimas de injustiças, outros simulando loucura para se furtarem à guerra, e de tantos outros do género <sup>15</sup>.

A tragédia jesuítica, de argumento pio e sacro, vira as costas ao mito para enaltecer, nos seus enredos, figuras heróicas de reis, imperadores, profetas e mártires. Não o faz, porém, prescindindo das práticas modelares presentes nas tragédias da antiguidade. A arte do dramaturgo jesuíta residia essencialmente na forma de aproveitar e aplicar com sucesso procedimentos similares em enredos de cariz bem diferente. E neste labor poético, os Jesuítas presumiram ter alcançado bastante êxito. Em 1634, foram editadas em Antuérpia as *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae*, a saber, aquele conjunto de tragédias que os Superiores da Companhia entenderam como mais representativas da qualidade do seu teatro neste género <sup>16</sup>. De entre os vários títulos, realce-se o da tragédia *Crispus*, do italiano Bernardino Stefonio, porventura a mais célebre de todas, e o *Sedecias* do francês Charles Malapert.

As *Selectae tragoediae* testemunham, todas elas, uma *imitatio* privilegiada da tragédia de Séneca, seja na estruturação do drama, no papel atribuído ao coro, no tipo de versificação, na afinidade do léxico, na organização da dicção poética e, sobretudo, no decalque de cenas e de efeitos patéticos <sup>17</sup>.

Mais recuado no tempo e, por isso, menos constrangido pelas pressões dum classicismo em crescente afirmação nos finais do séc. XVI, o *Sedecias* de Luís da Cruz elege igualmente Séneca como o principal modelo inspirador, mas no âmbito duma poética ainda presa a teorizações medievalizantes.

Podemos ilustrar isto mesmo, antes de mais, a propósito da lei das três unidades tão cara ao classicismo a que acabamos de nos referir. A tragédia do jesuíta português revela pouca preocupação com tal questão. Representada em dois dias consecutivos, em sessões vespertinas, mais exactamente, a 23 e 24 de Outubro de 1570, por ocasião da passagem por Coimbra do rei D. Sebastião, a tragédia dramatiza passos do livro do Profeta Jeremias que remetem para uma duração de nove anos. Os acontecimentos dramatizados passam-se em vários pontos da cidade de Jerusalém, certamente representados no cenário com recurso à perspectiva. Na acção do *Sedecias* cabem o embate entre o falso profeta Ananias e Jeremias, as várias prisões deste, os dois cercos a Jerusalém e, por fim, a prisão e o suplício do último rei Judeu às mãos de Nabucodonosor,

---

do seu valor propedêutico em relação ao cristianismo. Eis como surge apresentada no frontespício: *Antonii Possevini Societatis Iesu Bibliotheca Selecta qua agitur de ratione studiorum in Historia in Disciplinis, in salute omnium procuranda. Cum Diplomate Clementis VIII Pont. Max. Romae, ex typogr. Apostolica Vaticana, MDXCIII, fol. 4 ff., pp. 664.*

<sup>15</sup> «In Tragicis, et Comiciis Dionysus ipse Lambinus, quae moribus aduersari possent, haud dissimulauit. Itaque ille sic: *Veniamus ad tragicos, qui omnium manibus teruntur, qui assidue leguntur, qui ediscuntur. Primum ipsa tragoediarum argumenta partim sunt atrocía, scelerata atque impia, partim flagitiosa et incesta, partim incredibilia, atque absurda: exempli gratia: liberi a matre trucidati: matres a liberis interfectae: uiri ab uxoribus, adiuuante adultero de medio sublatis: indomitae atque effrenatae mulierum libidines: filiorum cum matribus concubitus: nouercae priuignorum amore flagrantes: fratres mutuis uulneribus animam cum sanguine profundentes: patres per speciem, et causam religionis filias immolantes: fortissimi uiri alii acceptae iniuriae ad insaniam redacti, alii ne ad bellum proficiscantur furorem simulantes: sexcenta his similia.*» *Bibliotheca Selecta*, pars secunda, liber XVII, caput XXI, «De tragicis et Comiciis Poetis ethnicis antiquis tum Graecis, tum Latinis, quid generatim Lambinus senserit.»

<sup>16</sup> *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae*, Antuerpiae, apud Ioannem Cnobbarum, 1634.

<sup>17</sup> Sobre a influência do modelo senecano evidenciada nas *tragoediae selectae* cf. Cesare Cuesta, «Il modelo senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)», *Musica e Storia* VII/1 (1999), pp. 141-181.

que lhe faz ver os filhos a serem degolados pelo carrasco e, depois, o cega com crueldade, arrancando-lhe os olhos.

De forma diferente procedeu Malapert que, na tragédia homónima há pouco referida, dá início à acção com o rei judeu em fuga, já depois do segundo cerco ter quebrado a resistência de Jerusalém, e a esgota com a captura e o castigo de Sedecias, fazendo tudo decorrer no templo, o local da punição. Desta forma, a acção representada credibiliza-se com uma verosimilhança mais reforçada, pelo facto de, segundo o ponto de vista clássico, a duração do drama se aproximar da duração dos acontecimentos representados<sup>18</sup>.

Também no papel atribuído ao coro Luís da Cruz não se desprende duma poética medievalizante, em que a *Arte Poética* de Horácio constituía a principal referência do labor dos dramaturgos. Os coros, no *Sedecias*, surgem apenas no fim de cada acto, com função essencialmente moralizadora, como sugere o mesmo Horácio. Neste aspecto, as *Selectae Tragoediae* são mais classicistas, denotando maior conformidade com o cordubano. O coro assume um papel mais interventor, não comentando simplesmente a acção nos entreactos, com um preceituado moralizante, mas dialogando inclusivamente com as personagens no interior das cenas e, após uma tirada lírica, anunciando, em trímetros jâmbicos, a entrada de nova personagem<sup>19</sup>.

Na distribuição da *res metrica*, a aproximação intencional do nosso dramaturgo ao modelo latino é notória. Aos diálogos está reservado o trímetro jâmbico; no que podemos designar de falas oraculares, encontramos, tal como em Séneca<sup>20</sup>, o hexâmetro dactílico colocado várias vezes na boca do profeta Jeremias, quando este proclama ao rei judeu ou aos nobres as profecias que recebera do Oráculo, uma voz representada em cena como vinda do Além e expressando-se igualmente no mesmo verso heróico. Só num caso de profecia, ou melhor, de falsa profecia, e talvez por isso mesmo, Luís da Cruz prescindiu do metro heróico e colocou a turba dos falsos profetas expressando-se em tetrâmetros trocaicos catalécticos (vv. 1251-1261). O hexâmetro surge também regularmente associado a falas de exortação bélica, como são as do tribuno da milícia, as do arauto, os brados do exército de Jerusalém, o clamor dos sitiados e as intimações solenes quer de Nabuzardano, general Assírio, quer do próprio Nabucodonosor.

A lírica dos coros retoma igualmente metros usados por Séneca, a saber, asclepiadeus menores (coros I e IV), endecassílabos sáficos com cláusula adónica (coro II) e anapestos com cláusula adónica (coro III e V). De natureza oracular podem considerar-se também os hexâmetros do coro V, a cargo de Jeremias, em diálogo alternado com o coro de cativos judeus, que se lamenta cantando em anapestos, como acabamos de referir<sup>21</sup>.

Este seguimento da métrica do modelo é, de resto, confessado pelo próprio Luís da Cruz que, nos dois prefácios em que justifica a poética do seu teatro, detém-se em considerações sobre a questão métrica, designadamente sobre a natureza dos trímetros jâmbicos. Ele esforça-se por observar a regra dos antigos gramáticos que prescreviam, no geral, pés puros para as posições pares e pés condensados para as ímpares, além da interdição de determinados pés em algumas posições, como o anapesto na 3.<sup>a</sup> posição e o jambo na quinta<sup>22</sup>. Uma projecção feita a partir dum

<sup>18</sup> Sobre esta problemática da lei das três unidades, designadamente a de acção e de tempo, cf. M. BARBOSA, «Luís da Cruz e a poética teatral dos Jesuítas: o prefácio que ficou inédito», *Euphrosyne*, n. s., vol. XXVIII (2000), p. 379-380.

<sup>19</sup> Cf. C. QUESTA, «Il modello senecano...», cit., p. 156.

<sup>20</sup> Designadamente em *Oedipus*, vv. 233-238 (fala atribuída à pitonisa de Delfos) e em *Medea*, vv. 110-112 (canto nupcial).

<sup>21</sup> Este procedimento de Luís da Cruz constitui, na apreciação de C. QUESTA, *op. cit.*, pp. 156, n. 17, um ambicioso decalque dum *kommos* da tragédia grega.

<sup>22</sup> Cf. M. BARBOSA, «Luís da Cruz e a poética teatral...», cit., pp. 381 e 400-405.

bloco de 300 trímetros jâmbicos da tragédia *Sedecias* permitiu concluir que o ritmo dos jambos trágicos de Luís da Cruz segue com grande fidelidade o preceituado pelos gramáticos antigos e outros teóricos, caracterizado essencialmente por uma alternância predominante entre o espondeu nas posições ímpares e o jambo nas pares, como o evidencia a recolha condensada no seguinte quadro<sup>23</sup>:

Pés	Posições	1. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>
<b>Jambo</b>		26	261	48	256	13
<b>Tríbraco</b>		6	39	12	42	
<b>Espondeu</b>		200		199	1	252
<b>Dáctilo</b>		16		41	1	
<b>Anapesto</b>		52				35
<b>Total de vv.</b>		<b>300</b>	<b>300</b>	<b>300</b>	<b>300</b>	<b>300</b>

Do texto de Séneca recolheu também Luís da Cruz vasto material para a organização do seu discurso poético. Poderia referir, neste domínio, vários casos de léxico idêntico ou afim, idêntica insistência em determinadas figuras de retórica, o recurso a frases sentenciosas, centradas geralmente na temática do uso do poder, a disposição das falas das personagens, alternando entre longas tiradas de tipo declamatório com outras breves, em réplicas de verso a verso ou pares de verso<sup>24</sup>. Mas para abreviar, interessará não deixar de abordar o que mais distingue e dá mérito à *imitatio* de Séneca no *Sedecias* e que, em suma, reside na boa solução de reutilizar o modelo, essencialmente mediante o decalque de cenas e efeitos patéticos num novo enredo, com personagens de proveniência diferente das do modelo latino. A cena final do *Sedecias*, das mais longas da tragédia, com os seus 208 versos, ilustra bem isto mesmo. Ela é paradigmática do aproveitamento de Séneca pelos dramaturgos Jesuítas.

O potencial trágico do passo do profeta Jeremias, onde se narra que o Tirano Assírio matou os filhos do rei Judeu e de seguida ordenou que arrancassem os olhos ao pai antes de o enviarem para o exílio em Babilónia, foi traduzido cenicamente por Luís da Cruz através do decalque de situações e personagens extraídas do universo trágico Senecano. O *Tiestes* surge aqui como a tragédia mais contemplada, mas não é a única, como veremos.

Nabucodonosor, na sua crueldade exacerbada, no cinismo atroz e sanguinário do seu discurso, comporta-se como Atreu ao saborear antecipadamente, no meio de grande euforia, a vingança sobre o seu principal adversário, o rei judeu:

*Nunc uera regni scepra Chaldaei gero / Hodie meorum summa uotorum attigi* – vv. 3554-3555

(Agora empunho verdadeiramente os ceptros do reino. Hoje atingi a realização plena dos meus desejos)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> É possível que os dados deste quadro não sejam totalmente fidedignos. Os trezentos trímetros jâmbicos analisados com a colaboração dos alunos de Latim III do ano lectivo 1999-2000, foram retirados do acto V do *Sedecias*. É bem possível que um ou outro verso não tenha sido devidamente aferido na sua métrica, designadamente os que apresentam um dáctilo e um espondeu na 4.<sup>a</sup> posição.

<sup>24</sup> Uma ilustração mais completa disto mesmo poderá ver-se em M. BARBOSA, *Bíblia e tradição Clássica: a tragédia 'Sedecias' do P. Luís da Cruz, S.I., na convergência de uma estética e de uma pedagogia*. Dissertação de doutoramento. Faculdade de Letras de Lisboa, 1998, vol. I, pp. 180-192

<sup>25</sup> SEN., *Thy.*, vv. 887-888.

Acolhe-o com as mesmas humilhações e injúrias:

*Ignave, iners, imbellis hebraeae domus / Extrema pestis...* – v. 3726  
(Indolente, ocioso, pusilânime, a pior peste da casa hebreia)<sup>26</sup>.

Revela-lhe os seus propósitos de forma gradual e enigmática:

*Agnoscis in quas ueneris tandem manus?* – v. 3728  
(Sabes a que mãos acabaste por vir parar?)<sup>27</sup>.

Justifica-lhe a matança dos filhos com o argumento da prole inquinada. Os filhos de Sedecias carregam a culpa de terem tal pai.

**R.** *Quid liberi meruere? NABVC. Quod uiuunt tui* – v. 3803  
(**R.** Que mal fizeram os meus filhos? **NABUC.** Serem teus e estarem vivos)<sup>28</sup>.

Nabucodonosor delicia-se com a contemplação do sofrimento de Sedecias perante o cadáver dos filhos e ironiza com crueldade.

*Celerate, dentur capita natorum patri / Videat, fruatur, osculum ambobus, licet / Diuide misericors. Ecquid agnoscis tuos?* – v. 3900-3902  
(Entreguem sem demora as cabeças dos filhos ao pai. Que ele as contemple, as disfrute, as beije a ambas, se preferir)<sup>29</sup>.

Tal como Atreu e igualmente Medeia, também o tirano assírio confessa a sua insatisfação face ao que considera ainda um castigo insuficiente:

*Minora feci sceleribus nequam tuis* – v. 3930  
(Fiz pouco em relação aos teus crimes infames)<sup>30</sup>.

O que ele entende que deveria ter feito aos filhos de Sedecias é o que Atreu fez aos filhos de Tiestes:

*In parua frustra debui cadauera / Laniare, acutis uerubus affixa ignibus / Torrere, mensas ponerem ut tali patri. / Cur ex aperto diffluens iugulo cruor, / In ora non deffluxit, ut uiuentium / Biberes cruorem?* – v. 3932-3937  
(Eu deveria ter retalhado os corpos em pequenos pedaços, fazê-los tostar pelas chamas fixos em pontiagudos espetos, para os servir à mesa a um tal pai. Porque não se desviou para as tuas faces o sangue que escorria das suas goelas abertas, para que bebesses o sangue deles ainda vivos?)<sup>31</sup>.

Dá tempo ao tempo; saboreia lentamente a sua vingança, mandando mesmo suspender os trabalhos de tortura até que o rei judeu recobre os sentidos, para que nada se perca dum sofrimento em plena consciência.

<sup>26</sup> «*Ignave, iners, eneruis et quod maximum / probrum tyranno rebus in summis reor*» – *Ibid.*, v. 176-177.

<sup>27</sup> «*uenit in nostras manus / tandem Thyestes*» – *Ibid.*, v. 494-495;

<sup>28</sup> «**TH.** *Quid liberi meruere? AT.* *Quod fuerunt tui*» – *Ibid.*, v. 1100.

<sup>29</sup> Atreu antevê radiante o sofrimento do irmão ao contemplar as cabeças dos filhos já mortos: «*Libet uidere, capita natorum intuens / quos det colores, uerba quae primus dolor / effundat aut ut spiritu expulso stupens / corpus rigescat*» – *Ibid.*, v. 903-906).

As palavras de Atreu são em parte retomadas por Nabucodonosor:

«... *Expedi amplexus, pater: uenere: gnatos ecquid agnoscis tuos?*» – *Ibid.* 1004-1005;

<sup>30</sup> «*Hoc quoque exiguum est mihi*» – *Ibid.* v. 1053;

<sup>31</sup> No *Tiestes*, a acção nefanda de Atreu é relatada duas vezes, uma pelo mensageiro que, nos v. 760-775, refere a preparação da macabra refeição, e outra pelo próprio Atreu ao irmão, nos v. 1057-1065. Em ambas as vezes se descreve com viveza pormenorizada o retalhamento dos corpos

*Quin excitatis, eia, languentem patrem? / Tenete ferrum, dum parens in se redit. / Opus est ualente Rege, ne fructum necis / Huiusce perdam* – v. 3884-3887

(Porque não despertais o pai que está desmaiado? Mantende a espada em suspenso até que o pai recobre os sentidos. É preciso que o rei se encontre na posse das suas faculdades, para eu não perder o sabor desta matança)<sup>32</sup>.

Nabucodonosor exulta com a ideia de ver o pai vivo no funeral dos filhos.

*Id opto uiuas ut tuorum in funere.* – v. 3787

(Decido assim para que estejas vivo no funeral dos teus filhos)<sup>33</sup>.

Sedecias, nas suas atitudes de horror e desespero decalca, por sua vez, a postura de Tiestes diante do irmão, mas o seu discurso integra igualmente falas de Jasão, quando implora que lhe poupem o segundo filho, pois a morte de um já é castigo que baste.

**R.** *Occubuit unus, unus est poenae satis* – v. 3889

(Já morreu um; um já é castigo suficiente)<sup>34</sup>.

Esta cena final assenta, à boa maneira dos tragediógrafos clássicos, num processo gradativo. O carrasco brinca com a vítima a que, progressivamente, numa série de afirmações de sentido velado, vai dando conta de toda a dimensão da sua desgraça, acentuando-lhe um sofrimento essencialmente psíquico. Leva tempo até que o rei judeu perceba que vai ser o espectador privilegiado da morte dos seus filhos, e que depois, para maior castigo ainda, não morrerá mas, como Édipo, viverá sem olhos, num novo género de morte, para que, em tal condição, se tornem mais atrozes as lembranças que lhe povoarão a memória no resto dos seus dias:

*... genere sed lethi nouo / Occumbe uiuens* – v. 3946-3947.

(Porém, cai vivo num novo género de morte)<sup>35</sup>.

Esta estratégia de aproveitamento, mediante decalque, do universo trágico de Séneca foi prática bastante generalizada no teatro trágico jesuítico, com maior ou menor êxito literário consoante o grau de subtilidade poética com que tal decalque foi efectuado. Neste aspecto, o conjunto das *Selectae Tragoediae* torna-se exemplar duma *imitatio* que, recorrendo bastante a esta técnica do decalque, logrou alcançar resultados de grande mérito. No prefácio a este conjunto de tragédias afirma-se, certamente com presunção, que o modelo, a saber, Séneca, terá sido igualado, se não mesmo

(«secat in membra corpus» – v. 760-1; «in parua carpsi frusta» - v. 1060) e a afixação dos pedaços nos espetos («ueribus haerent uiscera» – v. 765; «traiectas ueru...fibras» – v. 1063-1064). No caso de Atreu, este dissera antes a Tiestes:

«Ex uulnere ipso sanguinem calidum in tua / defundere ora debui, ut uiuentium / biberes cruorem» – v. 1054-10566;

Medeia, por seu lado, também declara a insuficiência da morte das duas crianças e adianta que, se estivesse grávida de outro filho de Jasão, o mataria no próprio ventre, com o seu punhal:

«Si posset una caede satiari haec manus, / nullam petisset. Vt duos perimam, tamen / nimium est dolori numerus angustus meo. / In matre si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense uiscera et ferro extraham.» – *Med.* v. 1009-1013.

<sup>32</sup> Após ter matado um dos filhos e vendo o sofrimento de Jasão, Medeia tem estas palavras: – «Perfrueret lento scelere, ne propera, dolor: / meus dies est; tempore accepto utimur.» – *Ibid.* v. 1016-1017.

Atreu quer um Tiestes sóbrio para poder encarar tais infortúnios:

«... sobrio tanta ad mala / opus est Thyeste» – *Thyest.*, v. 900-901.

<sup>33</sup> «Congere extremum tuis / natis, Iason, funus ac tumulum strue» – *Med.* 997-998.

<sup>34</sup> «IAS. Vnus est poenae satis» – *Ibid.* 1008.

<sup>35</sup> «Quaeratur uia / qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen / exemptus erres: morere sed citra necem.» – *Oed.*, v. 949-951.

superado. «Se os nossos poetas tivessem vivido nesses tempos áureos, não só teriam sido escutados com prazer pelos antigos poetas, mas também seriam lidos hoje por nós com maior admiração»<sup>36</sup>. Das *Selectae Tragoediae* refira-se o *Crispus*, de Bernardino Stefonio, que decalca o mito de Fedra e Hipólito. Nela, o jesuíta italiano dramatiza o destino infeliz do filho do imperador Constantino, morto por ordem deste, que terá dado crédito às intrigas alimentadas pela sua segunda esposa, Fausta, movida por um ódio implacável contra Crispo, seu enteado, por este se ter recusado a dar atendimento às suas solicitações amorosas<sup>37</sup>.

Na tragédia *Sedecias* de Charles Malapert, a que já nos referimos também, a cena do Tiestes é igualmente decalcada, mas o Jesuíta francês recorreu a um expediente mais razoável. Ele não representou cruamente em cena o sofrimento do rei judeu, como nos foi dado ver na tragédia homónima de Luís da Cruz, mas fez-nos chegar esse sofrimento filtrado (e sublimado) através da fala do profeta Jeremias. Este, pela sua colocação em cena, contempla todo o horror por que passa o rei judeu e, em diálogo com o coro, em termos repassados de emoção, mantém a plateia informada do que se está passando. *Sedecias* reaparecerá em cena já sem olhos, avançando às cegas e suplicando a quem o conduz que o não deixem calcar os membros dos seus filhos.

É notório, neste expediente, a preocupação de Charles Malapert em proceder de forma a que a exibição do horror nu e cru não ferisse uma regra de ouro da poética, a saber, a verosimilhança do que se passa em cena. Também neste aspecto consideramos que Luís da Cruz diverge do seu confrade francês, que testemunha uma concepção mais clássica de tragédia enquanto obra de arte que conjuga em harmónica integração os seus vários elementos, não hipertrofiando uns em detrimento dos outros. Surge mais evidente no português a insistência no macabro e no horroroso, como se desse modo se pretendesse condicionar mecanicamente o efeito catártico sobre a plateia.

Apesar deste relativo défice duma poética ainda pouco sensível às exigências do classicismo, o mérito de Luís da Cruz é inegável. Separava-o quase meio século dos seus colegas das *Tragoediae Selectae*. O seu teatro, com honras de edição impressa em 1605<sup>38</sup>, foi lido em toda a Europa e, nalguns casos, serviu de modelo inspirador a novas experiências dramatúrgicas<sup>39</sup>. Porém, como a circulação de textos de teatro jesuítico ainda permanece um fenómeno pouco estudado, é difícil dizer com precisão até que ponto e em que medida ele foi verdadeiramente precursor de novas e mais válidas experiências poéticas no domínio do teatro jesuítico.

<sup>36</sup> «(...) Admiremur sane ueteres, multos uero e nostris non despiciamus, Qui si aureis forte temporibus uixissent, et ab antiquis poetis auditi cum uoluptate fuissent, et a nobis legerentur maiori cum admiratione.» – *Selectae Patrum...*, cit., prefácio.

<sup>37</sup> Sobre o *Crispus*, cf. MARC FUMAROLI, «Le *Crispus* et la *Flauia* du P. Bernardino Stefonio, S.I., Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1628)» in *Les Fêtes de la Renaissance*, T. III. «Colloque International d'Études Humanistes. Tours, 10-22 Juillet 1972», Paris, Éditions C.N.R.S., 1975, pp. 505-524.

<sup>38</sup> *Tragicæ Comicaeque Actiones a Regium Artium Collegio Societatis Iesu, datae Conimbricæ in publicum theatrum auctore Ludouico Crucio eiusdem Societatis Olisiponensis, nunc primum in lucem editae et sedulo diligenterque recognitae*. Cum priuilegio. Lugduni, apud Horatium Cardon, 1605, fol. \*\*1-[\*\*9].

<sup>39</sup> Indício disto mesmo é o texto manuscrito duma tragédia jesuítica intitulada *Hierosolyma euersa per Nabuchodonosorem* (Colónia, Historisches Archiv der Stadt, *MS Univ. Akten 1058*, fol. 150r-188r), em cuja composição o autor anónimo combinou trechos advindos quer do *Sedecias* de Luís da Cruz quer do de Malapert, bem como da *Solyma* de Nicholas Caussin, uma tragédia baseada igualmente no mesmo passo do *Livro de Jeremias*.