Vicissitudes textuais do teatro jesuítico.
A cena inédita da espingarda
na *Vita-Humana* de Luís da Cruz

MANUEL J. S. BARBOSA
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Departamento de Estudos Clássicos

Luís da Cruz, o nosso mais eminente dramaturgo jesuíta, brindou-nos na sua produção teatral com uma única comédia que dá pelo título de *Vita-Humana*. O texto desta peça integra as pp. 217-441 do volume das *Tragicae comicaeque actiones* (Lyon, 1605), onde se reúne o resto do seu teatro, e conserva-se além disso em estado manuscrito nos *cod. 3234*, da Biblioteca Nacional.


Como facilmente se deduz pelo título, esta comédia dá expressão à metáfora do *teatrum mundi*, tão própria dos dramas medievais, segundo a velha ideia de que o homem, arrastado por forças que o transcendem, representa na terra um papel que não é verdadeiramente o seu, transformando a sua vida numa comédia ou numa tragédia. Esta concepção teatral vem explicitada no prólogo da *Vita-Humana* onde a personagem do mesmo nome apresenta a cena como um espelho onde cada elemento da plateia verá reflectido o seu comportamento:

«Se alguns mostraram vontade de conhecer os costumes do seu tempo, vamos lá, não se atormentem: não incomodem o espirito com reflexões; abram bem os olhos, enquanto estiverem sentados. Propomos um espelho a contemplar em público, ou então, se quereis, para falar aqui com mais clareza, a pretensão desta peça é tão-só esta: levar à cena o que cada um pode eventualmente fazer. E por isso digo abertamente, para que ninguém fique na ignorância: esta comédia, encerrada nos domínios da humanidade, intitula-se *Vita-Humana.*»

Esta concepção do *theatrum Mundi*, que vemos igualmente presente no teatro de Calderón, foi desde logo eleita pelos Jesuítas como bastante coadunável com o tipo de pedagogia que se propunham desenvolver. Sinal disso é o interesse que, nos primórdios da Companhia, o teatro de Georg Lanckvelt, mais conhecido pelo seu nome humanista Georgius Macropedius, despertou nos mestres Jesuítas. Este flamengo, ligado aos Irmãos da Vida Comum, reitor


4. «Si qui suorum temporum cognoscere / Volumere mores, eia, ne se macerent: / Meditando menti ne laborem impertiant: / Oculos apertos considering accommodent: / Speculum ad uidendum publice proponimus. / Vel apertius, si uultis, ut hic proloquar, / Huiusce totus est conatus fabulae; / Quae quisque forsan agit, ea in scenam dare. / Ideoque aperte dico, ne quis nesciat, / Humana-Vita huic nomen est Commoediae, / Humanitatis finibus coërcitae». (Prologus, vv. 8-18).
do Colégio de Utreque, fez em 1539 uma versão latina da famosa moralidade *The summoning of Everyman*, a que deu o título grecizado de *Hecastus* («Cada um», «Todo-o-Mundo») e que foi muito aproveitada pelos Jesuítas quando estes ainda não dispunham dum repertório teatral próprio. Este fascínio do teatro jesuítico pela mundividência medieval, perceptível igualmente em muitas peças jesuíticas onde o recurso à alegoria é bastante usual, tem a ver com o propósito assumidamente moralizador que a Companhia de Jesus imprimia à sua pedagogia, e que podemos considerar emblematicamente ilustrado na *Vita Humana* de Luís da Cruz.

No que toca ao género teatral, esta comédia pode considerar-se a meio caminho entre a moralidade medieval e a comédia tipicamente humanista. Evoca-nos por um lado Gil Vicente e, por outro, Molière. O desfile de tipos sociais que presenciamos nos *Autos das Barcas* e certos tópicos que afloram nas falas de cada um deles encontram um certo paralelo na comédia do jesuíta português. Ao contrário, porém, a *Vita-Humana* apresenta claramente um enredo dramático. As suas personagens não se sucedem simplesmente numa parataxe de cenas, mas interferemumas com as outras. Em relação ao grande cómico francês, Luís da Cruz dramatizou na sua comédia, entre outros, um tipo social de grande tradição literária, a figura do avarento, e fê-lo de forma notável. Claude-Henri Frèches aventou mesmo a hipótese de Molière, educado pelos Jesuítas no Colégio de Clermont, ter contactado com a produção teatral do jesuíta português, designadamente com a *Vita-Humana*, e ter haurido desta influências que estampou no seu...


Avarento, onde a personagem principal que carrega este vício dá pelo nome de Harpagão. O enredo de *Vita-Humana* é simples e esquemático. Ele estrutura-se em três momentos: primeiramente, dançam os vícios; de seguida, dança a morte e, por fim, triunfa a virtude. Este esquematismo simples é o pretexto, porém, para uma complexificação do discurso dramático referente a cada personagem, em torno da qual se tecem um enredo mais ou menos desenvolvido por onde passa a caracterização do vício respectivo. Nem todas as personagens viciosas tiveram um tratamento equivalente em termos de extensão, tendo umas sido notoriamente privilegiadas em relação a outras. O caso mais saliente é o da figura do avarento, referida há pouco. A intriga tecida, ao longo de várias cenas, em torno desta personagem, configura, na sua extensão, uma comédia dentro da própria comédia. Num total de aproximadamente mil versos, este vício capital é caracterizado em várias cenas de nítida inspiração plautina, em que a qualidade dos diálogos evidencia grande finura de análise psicológica.

As personagens principais que evoluem em cena deu-lhes o dramaturgo nomes de matriz grega que remetem de forma clara


para o vício representado, seguindo um procedimento que já verifi-
camos em Plauto e Terêncio. Assim, temos: para a soberba, Filauto
(do gr. φιλαυτος: amante de si próprio); para a avaridade, Pólipo
(gr. Πολυπος: polvo); para a luxúria, Caristo (do vb. gr. Χαρίζομαι: ser agradável); para a ira, Orgestes (gr. ὀργη = cólera); para a
gula, Pânfago (gr. παν: tudo + φαγειν: comer); para a preguiça,
Filócio (gr. φιλος: amigo + lat. otium: ócio) e para a inveja, Êumenes
(gr. εμενης: benévolo) 11. A estas personagens viciosas associa-se
geralmente um estatuto social. O soberbo Filauto é um fidalgio
auto-convencido, lamentando-se que não saibam aproveitar o seu
valor; o irascível Orgestes é um rude camponês, inimigo da fidal-
guia e sempre pronto a vingar-se de quem o ofenda; Caristo, filho
de Filauto, é o tipo de menino mimado, seguro da complacência
paterna para com todos os seus caprichos; Pânfago, comedor insa-
ciável, é um parasita, um fora de lei, corruptor da juventude; o
preguiçoso Filócio é um celibatário assumido que vive de evitar incó-
modos e que, não sendo rico, também não tem inveja de quem o é.
O avarento Pólipo vive sózinho, numa casa vazia, sempre agarrado,
como um polvo, à sua panela de moedas. O invejoso Êumenes,
magro e pálido, não pára de gemo, como se uma espécie de veneno
lhe atormentasse as entranhas, desgostoso de ver passar para
outrem o bem que desejava para si.

A Vita Humana foi representada no Colégio das Artes, em
Coimbra, em data difícil de precisar, mas que aponta para o fim do
ano de 1571 como terminus a quo 12. Decorreram entretanto cerca

11. Neste último caso, Luís da Cruz tem plena consciência da semântica do
nome, oposta à natureza da personagem («(... est Êumenes, / Nulli benevolent
nomini illudens suo». Tradução: «É Êumenes que, não querendo bem a
ninguém, não faz jus ao seu nome» – IV, 2, vv. 2801-2). Além destas personag-
ergens viciosas e das duas principais, de natureza alegórica, há ainda outras, de
segundo plano, como o criado do avarento, Dorião, e o filho de Orgestes, Birrícia.
No terceiro momento da acção, o do triunfo da virtude, há ainda a personagem
Sofrónico (gr. Σώφρων = prudente, sábio, sóbrio), que incarna o ideal de homem
sábio para o serviço do estado, Iro, que incarna a pobreza, e o Legado do rei.

12. O mais provável é ter sido representada durante o ano de 1572.
O terminus a quo que referimos tem a ver com a Batalha de Lepanto, ocorrida
em Novembro de 1571, e mencionada na Vita Humana (I, 9). No prólogo faz-se
de trinta anos e o texto primitivo, à semelhança do que aconteceu com o das demais peças integradas no volume das *Tragicae comicaeque actiones*, foi refundido pelo autor, para merecer as honras do prelo. Felizmente existem para quase todas as peças de Luís da Cruz, com exceção da tragicomédia *Manasses* e da écloga *Polichronius*, versões manuscritas dos seus textos que testemunham estes dois momentos da recepção da comédia. O cod. 993 da BGUC, fls. 248v-278, oferece-nos a versão da *Vita-Humana* ligada à representação, com um texto que soma um total de 2241 versos. Contrapôe-se a esta a versão impressa de Lyon, que apresenta um total de 4379 versos. Este acréscimo de quase 2200 versos ilustra bem a profundidade da refundação do texto primitivo, motivada sem dúvida pelo novo destino do texto, aberto a um tipo de fruição, o da leitura, de âmbito muito mais alargado: toda a Europa culta ou, talvez melhor, todos os territórios por onde, naquela altura, se estendia a vasta rede de colégios da Companhia.

Das alterações que estiveram na base desta ampliação do texto primitivo distinguimos essencialmente três: a) acrescinto de uma personagem ao enredo primitivo, a do invejoso Éumenes, com a criação de algumas cenas novas e os indispensáveis ajustamentos nas cenas contíguas; b) acrescentos de coros a cada acto e, finalmente, c) criação duma cena final («Exhortatur ad spectatores»). A estas três operações mais salientes, há que juntar muitos pequenos acrescentos no interior das cenas, ao longo de cada acto, em ordem a enriquecer o discurso das várias personagens.

O texto presente no *cod. 3234* da BNL, pp. 127-269, é o único testemunho manuscrito desta nova fase do texto da comédia.

___

alusão, por outro lado, à representação recem da tragédia *Sedecias* («Nam nuper habitis regis in conuiuo, / Tragico bibistis in epulo per biduum» – prólogo, vv. 60-61).


Embora se verifique uma coincidência quase total com a versão impressa das *Tragicae comicaeque actiones*, as diferenças que subsistem e a sua caracterização levam a concluir que nos encontramos aqui diante duma versão do texto imediatamente anterior à definitiva, que foi impressa. Terá havido, portanto, uma posterior intervenção do autor no texto de todo o seu teatro, intervenção essa que se resumiu a ligeiras alterações. Um outro códice (ou série de códices) terá sido elaborado para fazer chegar à tipografia de Horácio Cardon a versão verdadeiramente definitiva do texto teatral de Luís da Cruz tal como o vemos editado, antecedido do prefácio intitulado «Beneuolo amicoque lectori»  

Apesar da coincidência quase total com o texto impresso, como referimos atrás, o texto manuscrito da *Vita-Humana* no *cod. 3234* (BNL), a que nos referiremos com a sigla *L*, apresenta ainda assim, no cotejo com o texto impresso (sigla *C*), um número razoável de variantes (contabilizamos 300) que, na sua esmagadora maioria, envolvem termos isolados. Tais variantes poderão catalogar-se, muito sumariamente, do seguinte modo 16:

a) Gralhas, de origem presumivelmente tipográfica, de que *L* apresenta a alternativa correcta:

ex.: Ianistis *C* Lanistis *L* (prólogo, v. 48); exulos *C* exules *L* (I, 1, 132); exilio *C* ex illo *L* (I, 3, 252)


16. Citaremos o texto da comédia *Vita-humana*, indicando os actos em romano e as cenas em árabe. Actos e cenas remetem para a edição de Lyon, acima referida; o número dos versos, para a edição provisória do texto, por nós preparada.
b) variantes errôneas de $L$ corrigidas em $C$:

ex.: anhelat $C$ anhelant $L$ (I, 1, 157); coeperunt $C$ ceperunt $L$ (I, 2, 215); decumo $C$ decimo $L$ (III, 3, 2123).

c) reformulações quer de expressões quer de versos inteiros:

ex.: Iam dicam tibi $C$ Venio dictura hoc tibi $L$ (I, 3, 287)

Spectrumne saxo contueris nubilum $C$ Spectrumne saxo illo intueris nubilum $L$ (IV, 9, 3187)

Há ainda vários casos de versos de $L$ omitidos em $C$, tal como, embora em menor número, de versos presentes em $C$ que não se encontram em $L$.

Além destes casos mais notórios de discordância textual, há ainda outros dois que vale a pena referir de modo especial, por suscitarem alguma perplexidade. Um tem a ver com as cenas 10-13 do acto II, onde assistimos às lições de esgrima dadas pelo parasita Pânfago aos adolescentes Caristo e Clitifão, lições essas que causam a indignação da Vida Humana, registada na última destas cenas. Em todas elas assistimos à substituição sistemática em $C$ das expressões «ungues deorsum» ou «ungues sursum» presentes em $L$. Não se percebe facilmente a razão de ser da expurgação completa de expressões com pleno cabimento contextual, já que se ajustam a uma situação de treino de esgrima em que o mestre chamaria a atenção para a técnica da rotação das mãos («unhas para cima», «unhas para abaixo»). Assim, a expressão «Vngues deorsum» de $L$ acha-se substituída em $C$ por várias outras como «Agiteque gladium» (II, 10, 1635), «An haec tenetis» (II, 10, 1647), «Capiti minare» (II, 11, 1658), «Plagam caueto» (II, 11, 1666). Vemos ainda «ungues modo» substituída por «nugae merae» (II, 12, 1713).

Parece impor-se a conclusão de que, mais do que uma opcão estilística houve, nesta expurgação, um propósito deliberado obedecendo a motivações de outra ordem. Isso mesmo explicará igualmente quer a supressão do seguinte verso de $L$, inexistente em $C$:

«Sursum aut deorsum. Ludus hic nugae merae» (apos II, 12, 1713)

quer a seguinte substituição dum verso de $L$:

«Vt arte praelieris histrionica» $C$; «Vngues deorsum uel sursum leua» $L$ (II, 13, 1766).
Outro caso intrigante é a supressão da última cena do acto III, onde o irascível Orgestes surge sozinho em cena empunhando uma espingarda, uma invenção bem recente que, a seu ver, servia às mil maravilhas os seus propósitos vingativos. Esta cena já integrava a versão primitiva do texto e estendia-se aí por vinte e seis versos. Luís da Cruz refundiu-a, ampliando-a para trinta e seis versos. A sua supressão pura e simples não se compreende muito bem, na medida em que ela se integra perfeitamente na economia dramática, caracterizando com verosimilhança uma fase intermédia da evolução em cena da personagem representante da ira.

A personagem Orgestes tem um percurso dramático cuja comisidade se desloque de situações bem pítreas. Do princípio ao fim, ele é o camponês irascível. Vemo-lo primeiro (I, 4) a expulsar de casa à paulada o filho que se recusa a trabalhar e lhe dissipar o patri-mônio na boa vida; de seguida, ainda na mesma cena, entra em disputa acesa com Filauto, o fidalgo convencido, que interviera em defesa do jovem Bírria quando este, sob os golpes paternos, gritava por socorro. A contenda verbal que se segue entre o camponês e o fidalgo, com o primeiro, orgulhoso das suas origens rústicas, pondo em ridículo os pergaminhos da fidalguia, acabava mal para Orgestes. A espada que não consegue desembainhar a tempo, por estar enferrujada, não evita uma sova de pancadaria vinda do fidalgo, recheada de lumbifrágios, dentifrágios e costifrágios, como se que-xará mais tarde, designadamente nesta cena suprimida. Vale-lhe a Vida, que intervém a tempo (I, 5). A partir de então, é a ânsia de vingança que marca a sua reaparição em cena (II, 1 e 2). De espada a brilhar, já reparada da ferrugem, depara com Pânfago, o parasita sem lei, que acaba por ludibriá-lo. Acreditando estar na presença dum mestre de esgrima, Orgestes vê aí a oportunidade de preparar devidamente a vingança urgente sobre o fidalgo. Acaba por confiar a bolsa ao parasita que, uma vez de posse dela, se ri do camponês e, em resposta aos protestos deste por se ver espoliado à má-fé, lhe dá nova surra. Vale-lhe a intervenção oportuna da Vida Humana, que obriga o parasita a restituir a bolsa (II, 5, 6 e 7). Verosímilmente, a fúria desvairada de Orgestes vai redobrar em cena. Os objectos da sua cólera são agora dois. A busca incessante dos meios de vingança, a prioridade desse propósito em detrimento da sua vida organizada (as colheitam que figuem ao abandono...) acompanha-lo-ão até à morte. Mas, associada a essa fúria que o possui, há um traço cons-
tante de cobardia que o faz furtar-se sempre ao confronto directo e leal com os seus adversários e, ao invés, buscar processos de desforra mais seguros, se bem que menos honestos (II, 2). A última vez que surge em cena (V, 3), já aqueles que o tinham humilhado se encontram em situação afliitiva. O fidalgo Filauto chora inconsolável a perda do seu filho adolescente, surpreendido pela Morte no próprio local de diversão, em plena dança. Quanto ao parasita Pânfago, acaba de ser preso e a sentença que o espera em tribunal é a da morte pela força. Mesmo assim, Orgestes não está satisfeito de todo. A sua cólera não se apazigua. Pensa ir depor a tribunal, para complicar de vez a vida do parasita. E quanto a Filauto, como gostaria ainda de o matar, para estender a toda a família do fidalgo o desgosto deste. É no meio destes pensamentos que lhe aparece, de forma imprevista, a figura sinistra da Morte. Ao vé-la com o arco prestes a disparar a seta fatal, Orgestes ainda pensa recorrer à ajuda da sua balista, mas acaba por escolher precipitadamente a fuga como o melhor meio de escapar ao perigo. Em vão, porém. A Morte atinge-o com o dardo e com estas palavras sarcásticas:

«Vá, refugia-te numa caverna como uma fera; quero que fiques lá como uma presa morta.» 17

Não podemos deixar de chamar a atenção para a longa ausência de cena desta personagem que, após a cena 7 do acto II, só volta a reaparecer, e pela última vez, na cena 3 do acto V. Parece-nos claro que a sua reaparição no final do acto III, tal como Luís da Cruz a concebeu nesta cena suprimida, daria um maior equilíbrio à presença em cena desta personagem, quebrando tão longa ausência. Além disso, ela encadeia-se perfeitamente com as cenas anteriores, na medida em que retoma o *topos* da cobardia presente nesta personagem. Orgestes tende sempre a recusar o combate leal, preferindo atirar de longe. Já o tentara com uma pedra em relação ao fidalgo (I, 5); tenta-o agora com o projéctil desferido por uma espingarda, invenção recente que assusta a personagem, pouco conhecedora ainda do seu verdadeiro funcionamento. Detectamos igualmente

nesta mesma cena um reenvio para a última aparição de Orgestes, quando enfrenta a Morte armado com uma balista, um engenho de guerra com que se arrojam pedras e flechas. Orgestes receara o manejo da espingarda, que vomitara fogo e quase lhe queimara as barbas e a cara, e decidira então usar a balista, menos assustadora do que aquela «invenção do diabo»:

«Usarás melhor a balista, Orgestes. Esta engenhoca, deixa-a para o Diabo.» 18

A exclusão desta última cena suscita-nos algumas interrogações que apenas pretendemos deixar expressas, sem quaisquer tentativas de resposta. Estaremos perante uma decisão de última hora, tomada eventualmente sem a convivência do próprio autor? Ter-se-á tratado duma tomada de posição contra a invenção recente do uso da espingarda, da mesma forma que poderíamos ver na expurgação acima referida das expressões «ungues deorsum» e «ungues sursum» uma discordância em relação à prática da esgrima? Terá havido um recuo face à descrição tão viva do ódio e da ira de Orgestes? Neste último caso, a pergunta parece-me despropositada. Não era esta, precisamente, uma das estratégias mais nítidas do teatro jesuíta: carregar nas cores negras do vício e exaltar a limpeza da virtude?

Dispensando-nos de mais considerações, passamos a apresentar na íntegra o texto latino da cena da espingarda, acompanhado da respectiva tradução.

18. «Vtere balista melius Orgeste tua / Istam Diabolo tu relinque machinam» – vv. 2693-4
A cena da espingarda
(BNL, cod. 3234, p. 212-213)

Scena ultima: Orgestes solus

Tu quid negoti? Nil mi respondet senex?
Omitte, uadat; res gere Orgeste tuas
Despice alienas. Ipsa si infelicitas
Male coniurasset, ut hodie me perderet
Iniquior non esset, quam nunc est. Mea
Vale machaera: tam bene tecum uapulo
Quam uapulabam sine te. Namque hostiliter
Dum me pararem contra Sycophtam, et alium
Ellum Philautum ecidi quorundam in manus
Qui costifragio addidere dentifragium.
Haec habeo cum machaera, Vae marsupio
Vae dentibus, uae tergo, uae misero mihi
At quid remedii? Inhibebis iracundiam
Orgeste? Minime. Te redde iratissimum.
Vtinam Philautum pedibus arreptum traham,
Cerebro ut cruentus spargat eliso uias.
Fuste sycophtam tandi uero dolem:
Donec sat esse discat e coelo Deus.
At non facit fortuna uoti compotem.
Haereo, nec opto quid aggreidi nunc bebeam.
Animus machaeram expertus est inutilem
Ideoque ad istam contulit se machinam
(Plebes eam uocare spingardam solet)
Eminus ut agerem, quod nequibam cominus.
Eia esto tu felicio, missa pila
Modo hunc modo illum plumbea ambos traiice
Apud inferos ut hodie hinc hospites coenatum eant.
Verum prius uidere uulcanum lubet,
Qua per foramen intret exiguum uia.
Fulmen Tonantis o repentinum fouis.
Reperisse monstrum tale credo Tartara
Seruauit aliquod Numen os equidem mihi
Ita uehementi retrocessit impetu.
Ne flamma barbam uereor et uultum cremet.
Vtere balista melius Orgeste tua.
Istam Diabolo tu relinque machinam.
Proposta de tradução

ÚLTIMA CENA: Orgestes sôzinho

Eh! tu! Qual é o teu problema? Não me liga nenhuma, o velho? Deixá-lo ir. Ocupa-te dos teus negócios, Orgestes; deixa os dos outros. Se a infelicidade em pessoa tivesse conspirado em força para causar hoje a minha perdição, não seria mais injusta do que agora o é. Passa bem, minha espada. Sou tão bem sovado contigo como o era sem ti. O facto é que, ao travar-me de razões contra o parasita e aquele outro, o Filauto, caí nas mãos deles, que ao costifrágio acrescentaram um dentifrágio. Eis o que eu arranjo com a espada. Ai a minha bolsa, ai os meus dentes, ai as minhas costas, ai o pobre de mim. Mas qual o remédio? Conter a ira, Orgestes? De modo nenhum. Torna-te furiosíssimo. Quem me dera arrastar Filauto de pés amarrados para que ele salpicasse as ruas de sangue, com o crânio rebentado. Quem me dera acariciar verdadeiramente o parasita a golpes de bastão durante tanto tempo até Deus lá do céu informar que já bastava. Mas a fortuna não me torna senhor dos meus desejos. Hesito. Nem me decido bem por aquilo a que deveria agora abalancar-me. O meu espírito experimentou a inutilidade da espada e por isso é que se virou para esta engenhoca (o povo costuma chamar-lhe espingarda) para alcançar de longe o que não conseguia de perto. Vamos, sê tu mais bem sucedida no envio do projétil. Primeiro um, depois outro, atravessa-os a ambos, ó bala de chumbo, para que vão hoje daqui cear ao inferno como hóspedes. Mas apetece-me ver primeiro por onde o fogo entra, através duma estreita passagem. Ó raio repentino de Júpiter Tonante. Creio que os infernos é que descobriram esta maravilha. Alguma divindade protegeu realmente o meu rosto, de tal modo ela retrocedeu com um forte coice. Receio que a chama queime a barba e a cara. Usarás melhor a tua balista, Orgestes. Esta engenhoca, deixa-a para o Diabo.
Presença
DE
Victor Jabouille

Organização
António Ventura

Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa
2003