Luzes e mistérios no teatro jesuítico

BPE, cod. CVIII/2-7, fls. 61r-85v:

o *Nabuchodonosor* de Stephanus Tuccius?

Interpelações de um texto truncado

MANUEL J. S. BARBOSA

CEC – Univ. Lisboa

manubarbosa@netcabo.pt

1. A questão codicológica

Um dos nomes mais sonantes dos primórdios da dramaturgia jesuítica em Itália é o de Stefano Tucci¹. No seu teatro inclui-se uma tragédia intitulada *Nabuchodonosor*, precisamente a primeira que compôs, com apenas vinte e dois anos de idade, por ocasião do reinício das actividades escolares no colégio de Messina, no ano de 1562². Apesar de se tratar da sua primeira experiência teatral, a peça acolheu o favor do público. É o próprio autor que o reconhece, em testemunho que consta na correspondência jesuítica. Diz ele, entre outras coisas, que a festa do reinício escolar não correu mal, sobretudo devido à tragédia cujo argumento se inspirava na firmeza de espírito dos três jovens, narrada no capítulo três do *Livro de Daniel*. Acrescenta ainda que a tragédia foi bem representada, com muita graça («leggiadria») e com muita música de permeio³.

¹ Natural de Messina, onde nasceu em 1540, foi inicialmente, ano de 1558, professor de humanidades e retórica nos colégios de Messina e de Palermo e, mais tarde, de Teologia no Seminário Romano. Viria a integrar a comissão de redacção da *Ratio studiorum*, sobretudo a versão de 1586. Faleceu em 1597. Cf. SOMMERVOGEL, VIII, 263-265.

² MÁRIO SCADUTO, «Il teatro gesuitico», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 36 (1967), p. 197. As outras peças têm os seguintes títulos: *Goliath*, *Iudith*, *Christus nascens*, *Christus patiens*, *Christus Iudex*.

³ Trata-se da quadrimestre de 1 de Janeiro de 1563, relativa à província da Sicília. Eis os exactos termos da transcrição, em M. SCADUTO, *loc. cit.*: «La rinovatione delli studii non ci successe infelicemente, anzi molto bene, per causa della tragedia, che dal animo costante di tre giovanetti registrati da Daniele, al terzo capo, si compose. In questa tragedia ben rappresentata et com molta leggiadria, intermediata com molta musica et com molto diletto dei rigguardanti, udita da molti gentilhuomini, quanti molto più, per non essere il luogo di più capace se ne ritornavano. Et fu anche intesa da tutti, chè in principio di ciascun atto sommariamente, il che s'havia da fare, si replicava in italiano».

No meritório estudo que nos deixou sobre o teatro neolatino em Portugal, Claude Henri Frèches refere a representação em Évora, no mês de Maio de 1576, de uma «tragicomédia» sobre Nabucodonosor, na presença do Cardeal D. Henrique. Esta informação, como o indica em nota, retirou-a o estudioso francês da sumária notícia inserta na *Sinopse* de A. Franco⁴. Mais à frente, acrescenta que o texto de tal tragicomédia se encontra na Biblioteca Pública de Évora (BPE), no *Cod. CVIII/2-8*, fls. 35-68, em letra de difícil decifração e sem menção do nome do seu autor, afirmando não ser impossível que tal peça seja o *Nabucodonosor* desaparecido de Stefano Tucci⁵. A razoabilidade das conjecturas de Frèches surge reforçada, em seu entender, pelo facto de duas peças do jesuíta italiano, o diálogo *Christus nascens* e a tragédia *De die iudicii* conservarem o seu texto num códice da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cujo material em prosa e poesia remete para a vida académica do Colégio das Artes, logo nos primeiros anos da sua existência sob direcção jesuítica⁶.

Apesar de admissíveis, as observações Frèches pecam por não levarem em linha de conta a vertente codicológica da questão. Se o estudioso francês tivesse dado um pouco de atenção ao códice que acolhe a tragicomédia por si analisada, logo veria que, quer pelo título do códice quer pelo material nele inserto, muito dele datado, não tinha grande base a suposição de se estar perante o *Nabucodonosor* representado em Évora no ano de 1576, na presença do Cardeal D. Henrique. Outro tanto já não se poderá dizer sobre a hipótese de essa peça ser da autoria do jesuíta italiano Stefano Tucci.

Realmente, o *Cod. CVIII/2-8* (BPE), como se pode ver facilmente na lombada da sua capa em carneira, assume-se como o tomo II duma série de códices de título idêntico: «Acta publice in hac Academia Eborensi». No presente códice, este título nem sempre se confirma plenamente em todo o material nele inserto, com algum dele a remeter para outros locais⁷. Também a ordenação cronológica do material nem sempre é linear, como sucede com a terceira peça do códice, outra oração de sapiência proferida pelo «frater Antonius Ferdinandus», no ano de 1582, em que era mestre da segunda

⁴ Cf. CLAUDE-HENRI FRÈCHES, *Le théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie G. Nizet - Lisboa, Livraria Bertrand, 1964, p. 424 e n. 1. A notícia é a seguinte: «Mense Maio in scenam data tragoedia Nabucho, spectatores morata horas quinque: mirifice recreatus Cardinalis iucundo spectaculo». Cf. ANTÓNIO FRANCO, *Synopsis Annalium Spicietatis Iesu in Lusitania ab anno 1540 usque ad annum 1725*, Augustae-Vindelicorum et Graecii, 1726, p. 110, n.º 14.

⁵ Cf. FRÈCHES, *loc. cit.*

⁶ Cf. Trata-se do BGUC, *cod.* 993. As peças são o *Christus Iudex* (neste códice com o título *De die iudicii*), nos fls. 304r-333r, e o *Christus nascens*, nos fls. 333r-342r. Refira-se que o texto desta não traz qualquer indicação de autor, ao contrário da tragédia *De die iudicii*. Porém, sabendo-se que Tucci compôs um drama assim intitulado, o facto de surgir logo após o texto da tragédia constitui forte indício de que se está perante duas obras do mesmo autor.

⁷ É o caso da segunda peça, que remete para o Colégio de S. Antão de Lisboa: «Oratio de scientiarum laudibus à fratre Iacobo Monteiro praeceptore quartano habita in Collegio Olyssiponensi D. Antonii. 21 Oct. 1585.» Deverá tratar-se de Diogo Monteiro, nascido na freguesia de Nossa Senhora da Graça, no termo de Évora. Entrou na Companhia a seis de Janeiro de 1577. Mestre de retórica em Coimbra. Dele se diz que fez uma tragédia que não chegou a ser representada, por decisão dos superiores que lhe foi imposta na véspera. Com o desgosto, até o sangue lhe rebentou pela boca. Cf. ANTÓNIO FRANCO, *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal, nas memórias breves e ilustres de muitos homens insignes em virtude, com que Deus a enriqueceu, distribuídas pelos dias e meses de todo o ano*, Porto, 1930, pp. 273-274.

classe⁸. É neste códice, com material nem sempre referenciado de forma segura, que se encontra o *Nabucodonosor* analisado por Frèches. Ele surge após uma curta peça alegórica (fls. 32-34) datada de 1601.

Não sendo a ordenação cronológica inteiramente linear, não deixa contudo de se evidenciar essa preocupação no conjunto do códice. Este apresenta uma tipologia (dimensões, encadernação, título, material incluso) que o aparenta perfeitamente à série dos códices respeitantes ao Colégio das Artes sob orientação jesuítica⁹. Em códices como estes, a data da primeira composição merece uma atenção especial, enquanto definidora do *terminus a quo*. Tomando isto como um princípio geral, concluiríamos desde já que esta tragicomédia seria necessariamente posterior a 1584 e, em consequência, de modo nenhum identificável como a que foi representada em 1576. Não queremos contudo precipitar-nos numa conclusão peremptória. As oscilações na sucessão cronológica a que há pouco nos referimos, acautelam para a eventualidade de o presente códice ter sido constituído em data bastante posterior à do material nele inserto. Este poderia estar já há muito preparado, em cadernos soltos, nem sempre com as mesmas dimensões ou o mesmo tipo de papel, e com vários casos de falha de referências cronológicas explícitas. Estas observações poderão explicar alguns casos de não observância estrita da sequência cronológica e aconselham assim bastante cautela na abordagem de peças não datadas, como o *Nabucodonosor* e outras, que podem bem ter a ver com datas bem distantes das do material mais próximo.

Da mesma tipologia é o BPE, *Cod. CVIII/2-7*. O título na lombada é o mesmo, com a particularidade de incluir aí, ao contrário do seu congénere, o *terminus a quo* referente ao material nele inserto, a saber, o ano de 1571. A última composição datada remete para o ano de 1591¹⁰. Pode pensar-se igualmente que o códice foi formado tardiamente, possivelmente na mesma altura do BPE, *Cod. CVIII/2-8*, já que partilham o mesmo tipo de encadernação e a letra que nos dá o título sugere não apenas a mesma mão mas também o mesmo instrumento de escrita. Remetem para essa formação tardia alguns inícios abruptos, com peças incompletas, em cadernos com fólios truncados possivelmente antes da sua integração no códice. No que respeita à sucessão cronológica, as irregularidades são aqui menores.

Foi precisamente neste códice que nos despertou a atenção um texto teatral, truncado no início¹¹, bem conservado e de fácil leitura, em cuja cópia

⁸ «De commendatione disciplinarum optimarum oratio habita anno 1582 à fratre Antonio Ferdinando Magistro secundano.» Deverá tratar-se de António Fernandes, entrado na Companhia em Évora a vinte e seis de Março de 1586 e falecido em Goa no ano de 1642, embora estes dados não se revelem muito condizentes com os do códice. Cf. *ibid.*, pp. 677-678.

⁹ Dois deles foram já analisados por nós, a saber, BNL, *cod. 3308* e BGUC, *cod. 993*. Cf. *Euphrosyne*, vols. 23 e 24, pp. 401-421 e 405-424, respectivamente.

¹⁰ A primeira peça, fls. 1r-8v, vem referenciada do modo seguinte: «Oratio habita in aduentu Cardinalis Alexandrini Pii V Pontif. Max. Legati in Academia Eborensi a Marcello da Rocha Societatis Iesu, Anno 1571». Por seu lado, a última, fls. 236r-246r: «Sapientiae commendatio a patre Francisco Dias. Anno 1590». Quanto a irregularidades na seriação cronológica do material, apenas há a notar uma menção relativa a 1587 («Carmina affixa anno 1587 in festo Penthecostes» - fls. 105r-107v) anterior a uma outra, nos fls. 124r-129r, respeitante a 1585, a propósito da chegada inesperada a Évora do 2.º Duque de Bragança, D. Teodósio, e dos seus irmãos Eduardo e Alexandre, para assistirem a um auto de fé.

¹¹ O truncamento afecta parcialmente apenas o Acto I, de que só resta uma cena, incompleta.

é notório terem-se revezado várias mãos. A mancha textual apresenta-se, no geral, limpa, com poucas rasuras correctivas ou inserções interlineares ou na margem. Um ou outro espaço em branco sugerem ausência de texto didascálico que ficou por inserir.

Da leitura deste texto teatral concluímos tratar-se de uma drama centrado na figura de Nabucodonosor, drama esse que, pela sua posição no códice, nos parece reunir mais possibilidades de ser o *Nabucodonosor* representado em 1576 na presença do Cardeal-Rei. Ele surge imediatamente antes dum discurso de Simão Coutinho, pronunciado no início do ano lectivo de 1577¹², e após um bloco de poemas (fls. 57v-60v) evocativos da matança de S. Bartolomeu ocorrida em Paris no ano de 1572¹³. Estes dois marcos cronológicos sugerem, com forte probabilidade, que o texto por eles enquadrado, truncado no início, será o da tragicomédia que deleitou o Cardeal D. Henrique e a numerosa assistência que o acompanhava quando, em Maio de 1576, foi representada durante cinco horas.

Quanto a tratar-se ou não do drama desaparecido do Jesuíta italiano Stefano Tucci, as considerações anteriores revelam-se menos favoráveis a uma conclusão afirmativa. Apenas por uma questão de proximidade cronológica se poderá pugnar pela maior probabilidade dessa atribuição de autoria, se se tiver em conta que as duas peças do Jesuíta italiano inseridas no *cod.* 993 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra figuram entre material que remete para os anos de 1572 e 1573. E assim, para concluir, afigura-se-nos mais razoável a atribuir a Tucci o drama que analisaremos de seguida, enquanto a tragicomédia analisada por Frèches, pelo seu contexto codicológico, se deveria atribuir a autor mais tardio¹⁴.

2. O [*Nabucodonosor*] de BPE, *cod.* CVIII/2-7, fls. 61r-85v

O que uma primeira leitura desta peça autoriza desde logo a afirmar é que se está perante um drama tipicamente jesuítico, dada a forma como o

¹² «De ingenuarum artium praestantia oratio habita a fratre Simone Coutinho in restauratione studiorum anno 1577» - fls. 85v-89r. Este «frater» Simão Coutinho deverá ter abandonado a Companhia de Jesus, uma vez que não surge notícia dele no *Ano Santo* de António Franco nem no SOMMERVOGEL.

¹³ Eis os títulos de alguns destes poemas: «De caede haereticorum» - 58v, 59r-v; «Haeretici descriptio» - 59v; «In Petrum Ramum in Sequanum demersum» - 59v-60r. Este grupo de poemas, bem como o de enigmas que os precede, não remetem para a data de composição. A primeira peça datada que os precede é um discurso de Álvaro Lobo (fls. 51v-54r), pronunciado no ano de 1574.

¹⁴ Um nome possível é o do Jesuíta João da Rocha, que compôs um *Daniel sapiens honestatus*, representado em Coimbra em 1616, e é referido na *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado e em SOMMERVOGEL como tendo composto uma tragicomédia *Nabuchodonosor*. João da Rocha nasceu em Lisboa em 1587. Entrou na Companhia a vinte e cinco de Janeiro de 1603. Morreu em Agosto de 1633. O seu *Daniel Sapiens Honestatus* conserva-se em BGUC, *cod.* 994, fls. 180-207. Cf. FRÈCHES, *op. cit.*, pp. 434-446. Deverá tratar-se da peça mencionada para a mesma data sob o título *Tragédia do Rei Baltasar* por Francisco Rodrigues, em *A formação intelectual do jesuíta. Leis e factos*, Porto, Livraria Magalhães & Moniz Editora, 1917, p. 471. A. FRANCO, *Ano Santo*, cit., p. 490, diz: «Em Coimbra fez a tragédia, quando entrámos a ler nas aulas novas de que hoje nos servimos». No SOMMERVOGEL refere-se a Tragicomédia *Nabuchodonosor* «composta durante a sua regência em Coimbra». Possivelmente tratar-se-á da mesma peça referida na nota anterior.

processo moralizador é conduzido em cena. Quem tenha visitado a Igreja de Gesù em Roma e ler este *Nabucodonosor*, designadamente a sua última cena, evocará inevitavelmente a escultura que, numa das capelas laterais, representa Santo Inácio subjugando a seus pés as formas monstruosas dos vícios.

A dramatização aqui operada de *Dan.* 2-4 ilustra, pelo recurso à alegoria, a conhecida máxima de *Job* 7, 1: «*Militia est uita hominis super terram*». Neste caso particular, é na personagem Nabucodonosor que se exprime esse combate entre vício e virtude, a partir da sua condição singular de grande soberano, cujo poder se estende a toda a terra. São dois, em cena, os campos em oposição, o dos vícios e o das virtudes, cada um com o seu discurso específico, em busca de melhor persuasão. Os vícios protagonistas são aqui, em consonância com a especificidade do episódio bíblico, a Soberba (*Superbia*) e a Ambição-de-glória (*Cupido*), estreitamente ligadas à figura de Nabucodonosor, a que se associa no fim a Má-Fé (*Perfidia*). Do lado oposto, a saber, de Daniel e dos três hebreus condenados à fornalha (*Dan.*, 3, 8-25), militam a Fé (*Fides*), a Esperança (*Spes*) e a Constância (*Constantia*). O desenlace do drama representa o fim deste combate: a derrota de Má-Fé e de Ambição-de-glória, com a concomitante exaltação triunfal da Fé e da Esperança, aclamadas em solene cortejo, e a humilhação pública de Má-Fé e Ambição-de-glória, arrastadas, de mãos acorrentadas, como despojos de guerra.

É este o núcleo justificativo dum discurso dramático que o anónimo jesuíta soube expandir nas personagens que lhe dão expressão e nos actos e cenas por onde se distribui. O episódio bíblico constituiu o pretexto para, com verosimilhança, ilustrar em palco esta psicomquia de Nabucodonosor. Dá-se em cena não propriamente o relato literal do episódio bíblico, mas uma leitura do seu significado espiritual (luta entre bem e mal), concretizado na presença das personagens alegóricas acima referidas.

No domínio da poética, está-se claramente perante um teatro de concepção medieval, onde as concessões ao classicismo se quedam em aspectos meramente formais, como são a divisão da acção em cinco actos, a distribuição da *res metrica* ou os modelos linguísticos da *elocutio*. O dramaturgo pegou nos dados bíblicos e deu-lhes um tratamento específico, acentuando antinomias para melhor e mais nitidamente evidenciar os seus propósitos. É nesse acentuar de antinomias que a presença em cena das figuras alegóricas se revela numa grande funcionalidade.

A divisão em actos traduz uma disposição da *res drammatica* onde é possível distinguir as cinco fases da dinâmica enlace-desenlace, consagradas na retórica¹⁵. O acto I representa a fase preparatória que nos coloca perante os dados da situação (*protasis*): Daniel cai nas boas graças de Nabucodonosor que, grato pela interpretação do sonho da estátua de pés de barro, dá guarida aos três jovens hebreus por quem o profeta intercedera. No acto II, dá-se um recrudescimento da situação (*epitasis*): Soberba, em fúria por ver Nabucodonosor subtraído ao seu domínio, jura, no confronto com Daniel, o seu propósito de reconquistar para si o soberano Assírio. O acto III, associado ao anterior, configura a *epitasis* dinâmica, ou seja, o ponto culminante da tensão dramática. Soberba realiza o seu propósito, auxiliada por Ambição-de-Glória, sua filha, que não larga Nabucodonosor e a quem este se rende.

¹⁵ Cf. HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literária*, §§ 1194-1197.

O campo dos vícios leva a melhor, se bem que momentaneamente. O campo da virtude é representado aqui pelos três jovens, condenados à fornalha por não se submeterem aos caprichos do imperador mediante um acto de idolatria. O acto IV, onde essa tensão abranda, faz-nos ver as consequências da atitude de orgulho desmedido do monarca e reflectir sobre ela. Este recebe o castigo, transformando-se em boi. Daniel retira lições da situação esclarecendo o príncipe Vilmerodaque sobre a melhor forma de governo, agora que terá de ocupar o trono. Este acto, de efeito retardante na dinâmica da acção, equivale assim à chamada *catastasis*. Finalmente temos, no acto V, a *catastrophe* (ou desenlace): Nabucodonosor retoma a forma humana e o seu lugar no trono. O campo da virtude (Fé e Esperança) vence definitivamente o lado oposto (Ambição-de-Glória e Má-Fé) e canta em cena o seu triunfo.

Note-se que nesta economia da acção as personagens alegóricas estão ausentes dos actos I e IV, aqueles onde a tensão dramática é menor. Nos restantes, podemos dizer que são elas que encham e conduzem a cena, cada campo lutando pelo seu triunfo sobre o outro.

No respeitante à *distributio* métrica deparamos com o habitual que já conhecemos da análise de outros dramas jesuíticos¹⁶, ou seja: senário jámbico para os diálogos e hexâmetro dactílico para as falas heróicas, aqui as do Anjo e as dos que se encontram em diálogo com ele; quanto à lírica dos coros, ela inclui quaternários anapestos (coros I e IV), asclepiadeus menores (coro II), estrofes sáficas (coro III) e alcaicas (coro V).

No domínio da *elocutio*, Séneca prefigura-se como o modelo mais em destaque, não apenas pelos constrangimentos métricos que determina, mas também pelos tópicos ligados à temática do poder, como o da vida humilde e discreta contraposta aos perigos da vida faustosa da corte, ou o da roda da fortuna, tópicos de presença recorrente em tragédias de Séneca como *Édipo*, *Agamémnon* ou *Tiestes*¹⁷. À boa maneira do Cordubano, alternam nos diálogos as grandes tiradas de muitos versos, numa evidente concessão ao estilo declamatório, com as contrastantes falas curtas no interior do mesmo verso, ou as famosas réplicas em versos isolados ou pares de versos, numa dialética que ilustra bem os antagonismos em cena. Virgílio parece igualmente estar presente como um importante fornecedor de *loca* habilmente adaptados pelo dramaturgo aos seus propósitos¹⁸.

Estes aspectos exteriores (divisão em actos, métrica utilizada e *elocutio*) constituem simplesmente o invólucro dum fundo claramente medieval.

¹⁶ Cf. MANUEL BARBOSA, *Bíblia e tradição clássica: a tragédia Sedecias do P. Luís da Cruz, S.I. na convergência duma estética e duma pedagogia*. Dissertação de doutoramento. Faculdade de Letras de Lisboa, 1998, tomo 1, pp. 109-113.

¹⁷ A este respeito, cf. em anexo, os coros I e IV.

¹⁸ Evocamos imediatamente a 4.^a bucólica nos versos do discurso de Daniel, interpretativo do sonho de Nabucodonosor: «Tunc rursus orbis regna succedent noua / Redibit aetas aurea, mares aurei / Felices heu, qui tanto ductore fruuntur. / O mihi tam longa maneat pars ultima uitae / Spiritus et quantum sat erit te cernere terris / Vera salus hominum, mulcentem pectora dictis / Et post te cunctos meliora in regna uocantem.» - fl. 62r. A determinação do Mago («Magicus»), no acto II, quando diz não olhar a meios para obter os seus intentos («Totum reuellam tartarum ad superos trahens / (...) ...praesidium petam / caelo...» - fl. 64r) faz-nos lembrar obstinação de Juno em destruir a raça troiana («Flectere si nequeo superis, Acheronta mouebo» - Ae. VII, 312).

A famosa lei das três unidades, tão cara ao classicismo e que haveria de se impor decisivamente no decurso do séc. XVII, não tem aqui aplicação. A cena dramática oferece-nos essencialmente uma justaposição de quadros vivos, sem preocupações de transição verosímil, segundo critérios espaço-temporais. Assim, a última cena do acto I decorre no palácio de Nabucodonosor, com Daniel a desvendar-lhe o significado do sonho da estátua e a ver-se recompensado não tanto pelas honras reais, com que é agraciado, mas sobretudo pela proclamação, por Nabucodonosor, do Deus de Israel como o único Deus verdadeiro e digno de adoração. A cena inicial do acto II mostra-nos não já a corte de Nabucodonosor, mas a da Soberba, também ela rodeada dos seus fiéis servidores («famuli»), neste caso figuras célebres da história (ou da lenda), como Rómulo, Hércules, Senaqueribe e Nino. É o Diabo que faz a apresentação deste vício capital. Soberba tem um Mago ao seu serviço e apresenta-se desgostossíssima porque Nabucodonosor acaba de fugir ao seu domínio, por acção de Daniel que, nesta mesma cena, protagoniza com ela um violento confronto verbal. Tal como nesta, igualmente noutras cenas se assiste a diálogo entre personagens reais e personagens alegóricas. O tempo real para que remete esta dramatização cobre um período superior a sete anos, tempo durante o qual, segundo o relato bíblico, Nabucodonosor errou pelos bosques, transformado em fera, como castigo pelo seu pecado de orgulho.

Quanto à encenação, o que o texto teatral nos sugere harmoniza-se com a notícia da *Sinopse* de A. Franco referente à «tragédia» representada em Évora no ano de 1576, notícia essa que, na expressão *mirifice recreatus cardinalis iucundo spectaculo* parece aludir ao carácter faustoso e imponente da representação. E realmente abundam motivos fornecidos por este texto para, com base nele, se pôr de pé um espectáculo de gosto barroco onde alegoria e fausto se combinem em perfeição. A acção decorre no palácio do poderoso Nabucodonosor, senhor do universo. A arquitectura em cena, representando o palácio do soberano e os numerosos figurantes verosimilmente associados a cada espaço particular desse palácio imporiam, só por si, uma impressão de magnificência. Outro aspecto impressionante seria, sem dúvida, o jogo dos símbolos, decorrente do processo alegórico aí em marcha. Assim, para ajudar à identificação dos *famuli* de Soberba (acto II, cena 1), todos eles reis famosos como Rómulo, Hércules, Senaqueribe e Nino, terá havido certamente a preocupação de os apresentar com a sua indumentária própria, de carga simbólica específica. O mesmo se diga dos reis estrangeiros de língua árabe chegados para homenagear Nabucodonosor e adorar a sua estátua (acto III, cena 2). Não nos esqueçamos dos dois carros alegóricos, o dos vícios da Soberba e da Ambição-de-glória (acto II, cena 1), e o das virtudes da Fé e da Esperança (acto V, cena final). Ambos desfilam em momentos de triunfo. Para completar este quadro de cena barroca, não pode deixar de se mencionar o aspecto sonoro, que terá tido dois momentos altos, correspondentes aos dois triunfos antagónicos que marcam a acção desta tragicomédia. Os versos do final da cena 2 do acto III sugerem perfeitamente o tipo de festejos que assinalavam o triunfo de Soberba e de Ambição-de-Glória, no momento em que a multidão se prostrava diante da estátua do soberano: música e dança ao som de instrumentos de percussão como

castanholas e tamboris¹⁹. Outra sonoridade, sem dúvida de natureza diferente, marcaria o final da cena final do acto V onde, em clima de apoteose, se celebrava com cânticos o triunfo da Fé, em solene cortejo encabeçado pelo Anjo Miguel, «magno defensor e guardião da santa Fé»²⁰.

Não podemos deixar de evocar aqui a alusão à música da tragédia na notícia de Tucci. Aí, a expressão «intermediata com molta musica» sugere uma encenação onde a música ocuparia lugar de relevo, não apenas nos entreactos, mas também no interior de algumas cenas.

Conclusão

Após esta sumária apresentação do conteúdo, da poética e da encenação possível deste drama anónimo, voltamos de novo à questão da atribuição de autoria. Será este o texto do drama desaparecido de Tucci ou, ao invés, o que foi analisado por Frèches? A notícia do jesuíta italiano sobre a sua tragédia inclui uma alusão ao seu conteúdo quando se refere ao «animo costante» dos três jovens. Estará o autor com esta expressão a aludir implicitamente à personagem alegórica Constância que, note-se, não consta no drama analisado por Frèches²¹? Este ténue nexos com a notícia de Tucci pode tomar-se como um indício favorável à atribuição deste drama truncado ao jesuíta italiano. Este refere igualmente na sua notícia o cap. 3 do *Livro de Daniel*, sugerindo ter sido esse capítulo o núcleo inspirador da dramatização. Já vimos que este drama truncado faz assentar a acção dramática nos cap. 2, 3 e 4. O drama analisado por Frèches apresenta, ao invés, uma acção muito mais dispersa no que respeita à sua base bíblica. Nessa acção estão implicados passos do *Livro de Jeremias*, concretamente o cap. 39, referentes à fuga de Sedecias, à sua captura, prisão e posterior suplício perante Nabucodonosor. Estes passos alimentam as cenas do acto I²². Só a partir do acto II é que essa acção se mostra quase coincidente com a do drama truncado. A diferença mais notória está na ausência do sonho da estátua de pés de barro (cap. 2 de *Daniel*). No resto coincidem quanto à base bíblica, a saber: a adoração da estátua de Nabucodonosor e a condenação dos três jovens à fornalha (acto II); o segundo sonho do monarca e a sua interpretação por Daniel (acto III); a transformação de Nabucodonosor em fera e a sua errância de sete anos pelos bosques (acto IV) e, por fim o seu regresso ao trono (acto V).

¹⁹ **Arioc** Nunquam imo Babylon laetior ad ludos tua / Confluxit ullos: frondibus cincti comas / Pars magna: multi crotalis laeti crepant, / Saltantque: multi tympanis astra feriunt: / Hi choreas agitant: manibus hi pulsan lyras / Maiore haud posset excipi plausu Deus, / Si nunc ab alto lapsus hic sistat pedes. (fl. 71r)

²⁰ At nunc feramus regiam ad domum gradum / Laeti triumpho, floribus cincti comas / Ornate, palmas capite, iam regnet Fides, / Fides triumphet, floreat Fides Fides / Det iura mundo, nemo non colat Fidem. / Praei Michael magne defensor sacrae / Custosque Fidei; ducite currum nobiles / Magnique Vates: laetos uos fundite cantus. (fl. 85r)

²¹ Aliás, pelo que me foi dado concluir da análise de Claude Henri Frèches, não há aí quaisquer personagens alegóricas.

²² Cf. FRÈCHES, *op. cit.*, pp. 425-426.

Esta coincidência quase total da acção dramática quanto à sua base bíblica não se prolonga no processo de dramatização. O recurso à alegoria no *Nabucodonosor* de texto truncado dá maior consistência a essa acção, cuja unidade assenta na noção de *militia* ilustrada em cena, importante factor de coerência interna para um conjunto de cenas que, sem essa alegorização, seriam encaradas mais como episódios desgarrados no espaço e no tempo.

A alusão, na notícia de Tucci, ao cap. 3 de *Daniel* poderá ser tomada como pecando por defeito. Nesse caso, nenhum dos dramas aqui considerados fica excluído da possibilidade de ter o jesuíta italiano como seu autor, parecendo-nos contudo que, neste caso, sai mais favorecido quanto a essa possibilidade o drama que recorre à alegorização, sobre uma base bíblica mais concentrada. Se, porém, a tomarmos por exacta, excluimos pura e simplesmente ambos os dramas desta disputa de autoria. E a ser assim, mais se adensaria o mistério sobre a autoria destes dois dramas anónimos.

Para possibilitar um conhecimento mais pormenorizado deste *Nabucodonosor* de texto truncado, apresentamos em anexo: 1. O elenco das personagens; 2. O resumo da acção por actos e cenas; 3. O texto dos coros.

ANEXOS

1. *Dramatis personnae*:

Nabuchodonosor	Tres pueri (Misac, Sidrac, Abdenago)
Arioc	Angelus
Satrapae	Fides
Ianitor	Spes
Daniel	Constantia
Superbia	Nuntius
Cupido	Milites
Famuli Superbiae (Romulus, Alcides,	Vilmerodac (Princeps)
Senacarid, Ninus)	Nuntii duo
Magicus	Perfidia

2. *Periochae*

Acto I. Cena incompleta: Daniel desvenda a Nabucodonosor o sonho da estátua. Em recompensa, recebe a oferta de um lugar no trono. O profeta aceita contrariado e intercede pelos três jovens hebreus, Sidrac, Misac e Abdenago, para quem pede que passem as honrarias, preferindo ele a vida humilde. **Coro I:** O preço da paz de espírito.

Acto II. Cena 1: Surge Soberba, rodeada de seus criados, grandes figuras da história como Rómulo, Hércules, Senaqueribe e Nino. Estes lamentam que, por obra de Daniel, Soberba tenha acabado de perder o seu mais famoso cliente, Nabucodonosor. Daniel invectiva Soberba. Esta tenta aniquilá-lo ordenando por duas vezes aos seus criados que empurrem o seu carro contra Daniel e o esmaguem. Falhada a tentativa, recorre aos serviços de um Mago, mas de novo em vão. Soberba, porém, não desiste do seu grande objectivo: mover guerra àquele ceptro rebelde. **Cena 2:** os três jovens hebreus dispõem-se a resistir à ordem de Nabucodonosor para que todos se prostrem em adoração perante a sua estátua. Daniel, posto ao corrente, oferece-se para morrer com eles. Os três jovens demovem-no e um Anjo enviado do Céu convence-o da importância de continuar vivo para cuidar do seu povo. **Coro II** (versos asclepiadeus): hino à heroicidade dos que sofrem o martírio por causa da Fé e alcançam assim a verdadeira glória que permanece para sempre.

Acto III. Cena 1: Soberba apresenta-se satisfeita porque Nabucodonosor lhe caiu nas mãos. **Cena 1:** Nabucodonosor fala com Ânsia-de-glória (*Cupido*), a cujo jugo se submete e cujas leis se propõe seguir. Pondo de lado todos os escrúpulos, parte para a concretização do seu grande desejo: ver a multidão a adorar de joelhos a sua estátua. Ninguém, nem Daniel, o demoverá. Cumprida a sua missão, Ânsia-de-glória retira-se para junto de Soberba, sua mãe. Convocação solene de todo o povo pelo Arauto. Grandiosos festejos, com reis estrangeiros, em torno de Nabucodonosor. **Cena 3:** Este saboreia o triunfo em diálogo com o seu conselheiro Arioc. Chega-lhe a notícia de que os três hebreus se recusam a adorar a estátua. Ordena que os conduzam à sua presença e, por sugestão de Arioc, manda que acendam a fornalha para nela serem queimados, em castigo pela sua desobediência. **Cena 4:** Apresentam-se os três jovens. Amparados por Fé (*Fides*), Esperança (*Spes*) e Constância (*Constantia*), confirmam aquilo de que são acusados. Espanto de Nabucodonosor pela coragem e determinação que demonstram. Ordem para os entregarem às chamas. Animado diálogo entre Nabucodonosor e as três virtudes que amparam os jovens hebreus. O tirano verbera a lentidão dos soldados na execução das suas ordens. Lançados finalmente na fornalha, surgem dois mensageiros celestes narrando as maravilhas que acabam de acontecer aos três jovens, subtraídos miraculosamente às chamas. Nabucodonosor inclina-se perante as maravilhas do Deus dos Hebreus e, em diálogo com as três virtudes, envergonha-se de ter andado atrás da vanglória; pede-lhes que não o abandonem e promete cuidar dos três jovens como se fossem seus filhos. **Coro III** (estrofes sáficas): hino ao triunfo dos três jovens.

Acto IV. Cena 1: Daniel deplora a atitude de Nabucodonosor, cujo espírito está repleto de soberba, e pede remédio ao Altíssimo para tão grande mal. **Cena 2:** Nabucodonosor, ladeado pelos seus sátrapas, sempre dados à lisonja, saboreia o seu fausto. Recebe por um Anjo o anúncio do castigo de Deus: levar vida de boi durante sete anos. Admiração dos Sátrapas pela transformação que presenciam no seu soberano. **Cena 3:** Daniel comenta, em monólogo, o que acaba de acontecer, condenando a idolatria e parte a consolar o príncipe Vilmerodaque. **Cena 4:** Face à estupefacção e ao terror que enchem o palácio, Daniel extrai as lições daquela situação, condenando a forma arrogante de governar. Conforta Vilmerodaque com a garantia de que seu pai retomarà a sua anterior condição régia quando se reconhecer como mortal e miserável. Insta-o a que ocupe entretanto o trono, o que Vilmerodaque acaba por aceitar, na condição de que tal aconteça sem honras públicas. **Cena 5:** Os dignatários do reino não ocultam os seus receios pelo que lhes possa acontecer com esta mudança de governação, a cargo do jovem príncipe. **Cena 6:** Dois mensageiros hesitam sobre se deverão ou não narrar ao filho o deplorável estado em que se encontra actualmente seu pai, optando por não fazê-lo. **Coro IV** (versós anapestos): considerações sobre os riscos da vida da corte; as vantagens da vida humilde e discreta face aos riscos duma vida opulenta.

Acto V. Cena 1: Atormentado pela impaciência, o príncipe Vilmerodaque chama o profeta Daniel, que lhe confirma ter acabado o tempo do exílio de seu pai; porém, nada lhe promete sem antes consultar o seu Deus. **Cena 2:** Diálogo de Daniel com o Anjo, que o instrui sobre como reconduzir Nabucodonosor ao trono. Dá depois ao príncipe a boa notícia de que é chegado o dia do regresso de Nabucodonosor ao trono e parte em busca deste. Os mensageiros enviados em busca de notícias dizem que Daniel volta sem Nabucodonosor mas acompanhado dum monstro horrível. Nabucodonosor confessa preferir regressar à floresta a retomar o trono, mas aceita o que Daniel lhe diz ser ordem de Deus. Vilmerodaque não reconhece o pai no monstro que acompanha o profeta. Nabucodonosor dá-se a conhecer e declara ter sido leve o castigo para a gravidade da sua culpa. Recusa desfazer-se dos andrajos que o cobrem e afirma sentir saudades da sua vida selvagem. **Cena 3:** Daniel extrai lições do acontecimento: a humilhação sofrida por Nabucodonosor mostra como Deus castiga os soberbos e é um exemplo do que acontece a quantos se exaltam a si próprios. Ordem aos criados para prepararem a entronização de Nabucodonosor. **Cena 4:** Este compraz-se com a *pietas* do filho que, por sua vez, se regozija por ver o pai vivo, sem se importar de, por causa disso, ter de deixar de reinar. Nabucodonosor faz um acto público de adoração ao verdadeiro Deus. Daniel chora de alegria. Entram em cena Fé e Esperança, arrastando acorrentadas Ambição-de-glória e Má-Fé. Nabucodonosor chora,

envergonhado do seu passado. Má-Fé e Ambição-de-glória sentem o peso da humilhante derrota («O triste fatum, tristis o nimium dies»). Fé e Esperança celebram no seu discurso o momento de exaltação, de triunfo e de apoteose pela vitória que obtiveram. **Coro V** (estrofes alcaicas): canto de apoteose e glória a Babilónia.

3. chori

Chorus primus

(BPE, *cod.* CVII/2-7, fl. 63r-v)

Siquis dubiam metuens sortem
Pectus gerit attonitum monstris
Nusquam instabili mente quiescens,
Veluti uentis undique pulsa
Ratis in mediis fluctibus errat,
Quomodo pacem reddere menti,
Possitque metus ponere trepidos?
Cingite pulchris tempora sertis,
Pedibus niueos sternite flores,
Illum Siculis pascite mensis,
Porgite succos nectaris almos,
Illi cytharam pulset Apollo,
Carmina dulcis cantet Arion:
Rosei pungent tempora nexus,
Niuei plantas ferient flores,
Lauta offendet mensa palatum,

Feriet gustu nectar acerbo,
Laeserit aures flauus Apollo,
Nec mulcebit pectus Arion,
O pax igitur nobile munus!
Solaque mentis uera uoluptas,
Vbi te pectus quaeret amarum,
Quo te pretio, quoue labore,
Mens curis oppressa parabit,
Frustra medicis quaerar in herbis,
Frustra magica quaerar in arte,
Gemmis frustra quaerar in auro,
Is me fruitur, numinis alti
Quisquis supplex iacet ante pedes, **63v**
Huc ubi uanus cecidit fastus
Viden ut laeta mente triumphet
Rex curas oblitus edaces?

Chorus secundus

(*Ibid.*, fls. 68v-69r)

I proles Abrahae uera per arduam
Caelo tende uiam, haec nefaria
Regis sceptri feri iussa uel improba
Proponat facili praemia uel truces
Nolenti iaciat terrificus minas.
Quem spes fixa deo roborat et fides
Virtus atque fugae nescia sordidae
Is gressum medios ferre per aequoris
Fluctus absque ratis praesidio potest **69r**
Idem fulmineis obuius ensibus
Nullo fultus eat pectora tegmine
Hunc si tota simul machina corruat
Ridentem fugiet casus, et integrum
Mortem iure timent mollia pectora
Ignauique uiri, cuncta quibus simul
Cum uita rapiet dura necessitas.

At uos cum iuuenes fortia pectora
Mors saeuo feriens cuspidem ruperit
Erumpet fidei splendor ab intimo,
Nullo uos patiens tempore commori.
Ite alacres igitur mortis in impetum
Victuri domita morte beatius,
I proles Abrahae uera per arduam
Caelo tende uiam, laetior asperis
Virtus rebus agit, magnaque gloria
Magnis dulcior est empta laboribus
Dignum laude uirum tune uocaueris
Si cui magna uenit fama per otium?
I, committe manu fortia fortiter
Pubes, quae nec edax tempus et inuido
Liuor dente terat, perfida nec sua
Sors uersare rota praecipiti queat.

Chorus tertius

(*Ibid.*, fls. 74r-v)

Cinge florenti generosa pubes
Laurea crines, manibusque palmas
Sume, duc laetos ualidae triumphos,
Praemia pugnae.
Quanta quam paruos sequitur labores
Gloria? En uestrum decus atque famam
Iam dies numquam memori uigentem

Eximet aeuo.
Viribus partum decus exolescit,
Sole ceu marcent tepido ligustra,
Desinit Regum leuis instar aurae
Futile nomen.
Aereae casus habuere turres
Montium moles minuit uetustas, **74v**

Fortium nullos animosa nouit
 Gloria fines
 Iure te pubes igitur corona
 Cinge florenti manibusque palmas
 Sume, duc laetos ualidae triumphos,
 Praemia pugnae.
 Insuper festas agitate luces
 Quidquid e uita superest citata
 Nulla uos tangat male comminantis

Cura timoris.
 Iure nil decet metuisse mortis
 Ora, qui laeto metuenda uultu
 Vidit, et risit, fugit omne triste
 Morte subacta.
 Iure te pubes igitur corona
 Cinge florenti manibusque palmas
 Sume, duc laetos ualidae triumphos,
 Praemia pugnae.

Chorus quartus

(*Ibid.* fls. 79v-80r)

Ardua quisquis tempora gemmis
 Condis, et auro, sceptraque gestas,
 Altoque sedes solio, cerne
 Cerne labantes quomodo gressus
 In tam lubrico tramite figas
 Patet hinc, illinc regibus ingens
 Vix reportandus, casus ad ima.
 Caditur nunquam molliter alto,
 Caditur nunquam grauiter plano,
 Proh conditio dura potentum!
 Sors o melior uestra iacentes!
 Metuunt semper, metuunt nunquam,
 Metuunt semper celsa ruinam.

Nunquam metuunt infima casum.
 Ergo magni discite Reges
 Altis nunquam fidere sceptris.
 Discite parua sede latentes
 Excelsum nunquam cupere gradum.
 Animi praestant gaudia sceptris;
 Tutam praestat paupere cultu,
 Quam sub gemmis ducere uitam;
 Plus habet auri uita potentum
 Pauperis at plus uita quietis.
 Alter fulget tristis; at alter
 Humili tectus ueste triumphat. **80r**
 Animi praestant gaudia sceptris.

Chorus quintus

(*Ibid.*, fls. 85r-v)

Huc cincta festis tempora floribus
 Gressum iuuentus dirige concitum
 Altasque turre fronde tectas
 O Babylon nimium beata

Laetare tanto principe ciuitas,
 Raro sequuntur sceptrum modestiam
 Laudesque supremi Tonantis
 Alta memor super astra tolle

Laetare tanto principe ciuitas
 Quem nec secundis tollere flatibus
 Fortuna, nec contrariarum
 Frangere uis queat ulla rerum.

Caelo timendam tolle potentiam **85v**
 Rursusque patrem concine blandulum
 Punire durum contumaces
 Parcere sed facilem dolenti.

Expertus alto quam grauiter ruant
 Qui se superbis motibus efferunt
 Magnamque perpessus ruinam
 Semper iter medium tenebit.

Huc cincta festis tempora floribus
 Gressum iuuentus dirige concitum
 Altasque turre fronde tectas
 O Babylon nimium beata

RIASSUNTO

La scoperta di un testo teatrale manoscritto (BPE, *Cod. CVIII/2-7*, fls. 61r-85v), troncato all'inizio, dove sorgono drammatizzati i capi 2-4 del *Libro di Daniele*, ci permette alcune considerazione e ipotesi sulla data di rappresentazione e sull'autore di questo dramma anonimo. L'analisi coinvolge l'autorevole studioso del teatro neolatino portoghese Claude Henri Frèches, che a analizzato la tragicomedia, anche anonima, *Nabuchodonosor*, del BPE, *cod. CVIII/2-8*, fls. 35-68, cui data di rappresentazione sarebbe, secondo lui, 1576, e cui autore potrebbe essere, anche secondo lui, l'insigne gesuita italiano Stefano Tucci.

PAROLE CHIAVE: Umanesimo; Teatro neolatino; Teatro gesuitico.