

# O uso da música nos dramas jesuítcos austríacos

Caio Amadatsu Griman  
Universidade de São Paulo  
[caiogriman@gmail.com](mailto:caiogriman@gmail.com)

**Resumo:** Embora a música tenha sido usada com grandes restrições nas produções dramáticas jesuítcas no século XVI, a partir do século seguinte, essa situação começou a mudar e, aos poucos, tornou-se comum encontrar algumas partes escritas para recitativo solo e ária. A partir da segunda metade do século XVII, um número crescente de dramas jesuítcos passou a ser inteiramente cantado. Ademais, apesar do fascínio da elite austríaca pela ópera italiana e do contínuo financiamento de produções operísticas, o patrocínio destes dramas tornou-se uma alternativa conveniente e mais barata a esse gênero profano italiano. Através dos empreendimentos teatrais da Companhia de Jesus, as principais autoridades austríacas encontraram uma alternativa para se entreter com as novas técnicas composicionais típicas da ópera a partir de uma produção artística considerada moralmente edificante e adequada a indivíduos virtuosos comprometidos com a Contrarreforma. O artigo investiga a relação entre o drama jesuítco e a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Para isso, será avaliado o desenvolvimento histórico dos dramas jesuítcos, a importância da música como solução para os desafios do uso do latim, as disputas internas ligadas à incorporação de elementos operísticos no teatro jesuítco e o papel dos compositores germânicos associados à capela imperial vienense na composição da música das produções teatrais elaboradas pelos dramaturgos da Companhia de Jesus.

**Palavras-chave:** Drama jesuítco, Companhia de Jesus, Áustria, Ópera, Música barroca

## The use of music in Austrian Jesuit dramas

**Abstract:** Although music was used with great restrictions in Jesuit dramatic productions in the 16th century, from the following century on, this situation began to change and gradually it became common to find some parts written for solo recitative and aria. From the second half of the 17th century, an increasing number of Jesuit dramas were entirely sung. Furthermore, despite the Austrian elite's fascination with Italian opera and continuous funding of operatic productions, sponsorship of these dramas became a convenient and cheaper alternative to this profane Italian genre. Through the theatrical endeavors of the Society of Jesus, the main Austrian authorities found an alternative way to enjoy the new compositional techniques typical of opera from an artistically and morally uplifting production suitable for virtuous individuals committed to the Counter-Reformation. The article investigates the relationship between Jesuit drama and music in Austria in the 16th and 17th centuries. For this purpose, the historical development of Jesuit dramas, the importance of music as a solution to the challenges of using Latin, internal disputes linked to the incorporation of operatic elements into Jesuit theater, and the role of German composers associated with the Viennese imperial chapel in composing the music of theatrical productions developed by Jesuit dramatists will be evaluated.

**Keywords:** Jesuit drama, Society of Jesus, Austria, Opera, Baroque music

## Introdução

Diferentemente da música, que só foi verdadeiramente aceita como um meio legítimo para que os jesuítas alcançassem seus objetivos após muitos anos de controvérsia e polêmica, o drama foi incorporado nas atividades pedagógicas jesuíticas desde os primeiros anos de atividade da Ordem. Já em 1551, por exemplo, os estudantes do colégio de Messina (primeiro colégio fundado pela Companhia de Jesus) apresentaram o primeiro drama jesuítico (WETMORE, 2016). E em 1555 a peça Euripus, escrita pelo libretista Levinus Brechtanus e apresentada em Viena, tornou-se o primeiro drama jesuítico apresentado nos territórios de língua alemã (KRAMER, 1961: 2).

Na Áustria mais especificamente, a conexão íntima e longínqua entre a Casa de Habsburgo e a Companhia de Jesus fez com que a patronagem imperial desse tipo de produção dramática impulsionasse os jesuítas austríacos a elaborarem peças pomposas de grandes dimensões comparáveis unicamente com as peças apresentadas em Roma.

Como contrapartida por esse tipo de patronagem especial o gosto e as preferências particulares dos principais membros da Casa de Habsburgo passaram a ser altamente levadas em consideração pelos dramaturgos. É justamente diante deste contexto que a paixão dos imperadores austríacos, destacadamente de Leopoldo I, pela música praticamente obrigou os membros da Companhia de Jesus a incorporarem nas produções teatrais apresentadas para a família imperial o uso de grandes seções musicais. Nessas peças apresentadas diante da presença de membros da família imperial toda a composição musical passou a ser tarefa dos músicos austríacos ligados à capela imperial, fortalecendo, desse modo, o vínculo e os laços entre a Companhia de Jesus e a Casa de Habsburgo. Por um lado, a Companhia de Jesus garantia para si quantias significativas de doações e, possivelmente ainda mais importante, um contato regular com indivíduos de grande importância política – como o próprio imperador –, e por outro lado, o imperador e os demais membros da família imperial garantiam tanto um entretenimento quanto um meio de glorificação da imagem imperial.

Fora a questão particular do gosto pessoal de Leopoldo, ainda antes de seu reinado a música passou a ser inserida nas produções teatrais jesuíticas devido ao entendimento dos dramaturgos de que o uso da música não apenas seria uma importante ferramenta para mover o afeto dos expectadores e, com isso, aumentar a probabilidade dos ensinamentos e do conteúdo político e religioso presentes no texto da peça serem mais facilmente aceitas, como também poderia ampliar consideravelmente o interesse da aristocracia europeia pelas atividades educacionais e culturais conduzidas pelos membros da Companhia de Jesus.

O presente artigo visa investigar a relação do drama jesuítico com a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Para isso será avaliado o desenvolvimento histórico dos dramas jesuítcos, a importância da música como solução para os desafios associados ao uso irrenunciável do latim, as disputas internas ligadas à paulatina incorporação de elementos operísticos no teatro jesuítico e, por fim, o papel de compositores germânicos associados à capela imperial vienense na composição da música dos dramas elaborados pelos dramaturgos da Companhia de Jesus.

## Teatro Jesuítico

Mais do que um simples entretenimento o teatro jesuítico era considerado como um meio adequado para fins didáticos e, justamente por esta razão, ele foi aceito pela maior parte dos membros da Companhia de Jesus. No *Ratio Studiorum* a performance de peças dramáticas é citada não apenas como um meio adequado para a edificação dos estudantes, mas também como parte essencial da didática dos colégios da Companhia.

Dentre as vantagens do uso do drama jesuítico como meio didático destacam-se, em especial, 1) a possibilidade dos alunos em se apresentarem publicamente, tornando-se melhores oradores, 2) a possibilidade de testar na prática os procedimentos retóricos ensinados em aula, 3) exercitar a memória e 4) praticar o latim. Dentro da perspectiva da formação do orador perfeito, a performance teatral nos colégios da Companhia de Jesus era encarada como uma oportunidade especial para que os alunos exercitassem todas as 5 dimensões da retórica. As três primeiras, *Inventio*, *dispositio* e *elocutio*, podiam ser exercitadas quando os professores de retórica requisitavam aos alunos escrever suas próprias peças. Já *memoria* e *actio*, no momento em que os alunos apresentavam essas produções ao público. Em 1588, por exemplo, o jesuíta germânico Jacobus Pontanus argumentou que as vantagens no uso do drama para o avanço dos alunos dos colégios da Companhia de Jesus estariam relacionadas ao fato de que “os pais desejam muito que seus filhos sejam instruídos sobre como mover os gestos bem, como controlar as mãos, a expressão e todo o corpo, como modular e variar sua voz, e em todas essas coisas como conter qualquer timidez não refinada, para ser brevemente livre e nada temer” (PONTANUS, 1588: 374)<sup>1</sup>.

Outrossim, Niccolò Avancini, principal libretista dos dramas jesuítcos apresentados em Viena no século XVII, defendeu - no prefácio da coleção de seus dramas (*Poesis Dramatica*) - como objetivo do teatro jesuítico a formação do chamado *homo perfectus* (FLADERER, 2014: 325-

---

<sup>1</sup> “Videmus praeterea parentes admodum desiderare, ut filii doceantur bene gestum agere, moderari manus, vultum, corpus totum, ac vocem etiam inflectere atque variare et in his omnibus posthabito pudore subrustico liberi esse, nihil metuere.”

326). Inspirado essencialmente na figura ciceroniana do orador perfeito, o *homo perfectus* deveria ser capaz de reagir adequadamente a qualquer situação e dominar todas as formas de oratório possíveis. De modo semelhante, já no final da primeira metade do século XVIII Johann-Josef Khevenhüller-Metsch, conselheiro imperial de Maria Tereza, escreveu o seguinte relato:

No dia 16, as autoridades se dirigiram ao *Collegium S.J.* para assistir à apresentação dos estudantes da peça chamada *Constantinus*. Os prêmios foram distribuídos como de costume na presença das autoridades no final da peça. [...] Meus dois filhos mais velhos estudam aqui na *Profeßhaus* há um ano e cada um recebeu dois prêmios de sua classe mais baixa, ou seja, de gramática. [...] por meio de um trabalho constante de emulação, para estimular o trabalho árduo, despertar a vivacidade mental e, gradualmente, instigar neles uma coragem viril, para que eles realizem muitas ações públicas diante de um público numeroso e notável (KHEVENHÜLLER-METSCH, 1743: 194-195)<sup>2</sup>.

Por conta do entendimento da importância e função central do teatro para o sucesso dos objetivos didáticos traçados pela Companhia de Jesus, diversos dramas passaram a ser apresentados em praticamente todas as instituições educacionais da Ordem. Datas especiais dentro do calendário acadêmico jesuítico, por exemplo, eram sempre marcadas pela performance de grandes peças teatrais. O início e o fim do ano letivo, desse modo, contavam não somente com a premiação dos melhores alunos, declamação de poemas e disputas entre alunos e professores, mas também com a apresentação de dramas. Algumas datas festivas, como Carnaval, Corpus Christi, dia de Santo Inacio de Loyola e die de São Francisco Xavier, Natal e Pascoa, também dispunham de peças de grandes proporções.

Em Viena especificamente a performance de tais produções dramáticas em datas especiais passou ainda durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) a ser acompanhada pela presença do imperador dos demais membros da família imperial, isso mesmo diante de todos os obstáculos gerados por conflitos políticos, guerras, peste e pela morte de parentes próximos. De fato, o sucesso do teatro jesuítico foi tão expressivo que a partir da metade do século XVII, por volta de 10 dramas passaram a ser apresentados por ano em Viena somente (KOCHANOWSKY, 1988: 6).

Entre 1679 e 1680, por exemplo, a família imperial precisou se retirar da capital imperial e se mudar para Praga por conta da Grande Peste de Viena, que causou ao menos 76 000 mortes.

---

<sup>2</sup> “Den 16. Verfügten sich die Herrschaften in das Collegium S.J. um der Studenten Comoedi, Constantinus genannt, bei zu wohnen. Die Praemia hätten more solito in Gegenwart der Herrschaften fine dramatis ausgetheilt werden; [...] Meine zwei älteren Söhne studieren seit einem Jahr hier im Profeßhaus und hat jeder ex sua classe infima nempe grammatica zwei Praemia [...] durch beständige Aemulation zu flessiger Arbeit aufzumuntern, Lebhaftigkeit des Geistes zu erwecken ... und das sie velle actus publicuos coram frequenti et spectabili auditorio zu verrichten haben, nach und nach in ihnen eine mannbar Keckheit erwachset.“

Apesar de todo esse transtorno, Leopoldo I e sua terceira esposa Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg foram entretidos no domingo de carnaval de 1680 pela apresentação do drama *Bonae et malae educationis typus Venceslaus et Boleslaus fratres* no seminário jesuítico de São Venceslau em Praga (SEIFERT, 2015: 1032). De acordo com Seifert, o libreto deste drama apresenta inúmeros refrões e versos pentassilábicos e hexassilábicos que, seguramente, deveriam ser cantados pelos atores (SEIFERT, 2015: 1032). Ainda em 1680, o casal imperial, fugindo novamente da peste, dirigiu-se a Linz, onde eles assistiram a um drama em torno da figura mitológica de Ifigênia performado pelos alunos do colégio local e contando com dezesseis papéis falados e treze cantados (SEIFERT, 2015: 1032).

Já em 1684, novamente em Linz, dessa vez por conta da invasão turca, o imperador assistiu a um drama em comemoração ao ano novo cujo tema girava em torno do combate entre Davi e Golias com diversas referências alegóricas às condições da Monarquia de Habsburgo naquele momento. A música dessa peça foi composta pelo organista imperial Ferdinand Tobias Richter e contava com 8 cantores e 20 dançarinos (SEIFERT, 2015: 1045).

Outrossim, até mesmo no caso da apresentação de peças dramáticas em colégios menores presentes nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico, que, por razões óbvias, nunca atingiu o mesmo esplendor dos dramas nos colégios da capital imperial, os jesuítas locais procuravam fazer seu melhor para apresentar a produção mais pomposa possível sempre que o imperador lhes dava a honra de visitá-los, o que incluía entre outras coisas o uso da música (ADEL, 1957: 22). No ano novo de 1677, por exemplo, Leopoldo I e Eleonore Magdalena Theresia, que haviam acabado de se casar em Passau, assistiram ao drama jesuítico *Conjugalis fides Belindae cum Bacquevilio*, cuja música para o prólogo, os coros e o epílogo foram compostos de forma não estrófica (*durchkomponiert*) (SEIFERT, 2015, p.1044).

E embora os primeiros relatos da presença do imperador austríaco e de outros membros da Casa de Habsburgo em um dos dramas apresentados nas instituições educacionais jesuítcas iniciem-se de forma regular apenas a partir de 1643 (WEAVER: 94), após a coroação de Leopoldo I em 1658 ao menos 6 performances por ano passaram a ser apresentadas diante de membros da família imperial.

Essas peças que contavam com a presença da família imperial, também nomeadas como *Ludi Caesarei*, sempre eram elaboradas pelos dramaturgos jesuítas de maior prestígio, destacadamente Nicolò Avanicni, e contavam com efeitos especiais, figurinos e cenários luxuosos, assim como um extenso uso da música, destacando-as, assim, da maior parte das produções teatrais normalmente apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus.

Por conta desse interesse comum entre a Casa de Habsburgo e os membros austríacos da Companhia de Jesus para que os *Ludi Caesarei* fossem o mais esplendidos e aclamados possíveis, Viena acabou se tornando durante o reinado de Leopoldo I um dos principais centros do teatro jesuítico no mundo. De modo semelhante, é possível dizer que foi somente devido a intensa patronagem imperial que o teatro jesuítico foi capaz de sobreviver em uma era dominada pelo fenômeno estrondoso da ópera italiana.

Ademais, a quantidade e diversidade elevada de produções teatrais apresentadas nos colégios jesuíticos a partir deste período são indicadores de que embora essas peças tivessem como função central indiscutível auxiliar o ensino do latim e da retórica, essas produções rapidamente ganharam um caráter social de grande relevância. A performance de tais dramas para um público de fora da Companhia de Jesus servia, de fato, não apenas para a demonstração aos pais dos estudantes do avanço individual de cada aluno e, conseqüentemente, do sucesso do programa pedagógico jesuítico, mas também como eventos de grande relevância diplomática para a manutenção da união íntima entre a corte vienense e a Companhia de Jesus. Desse modo, fora a função didática descrita acima, o drama jesuítico também cumpriu um papel destacadamente político.

Além de prover uma oportunidade única para que os jesuítas estivessem em contato direto com o imperador austríaco, o drama jesuítico também funcionou como um mecanismo eficaz para arrecadação de novas doações de membros da aristocracia (HUFTON: 8). Desse modo, embora a performance de grandes peças pomposas exigisse um investimento considerável, uma larga parte dos custos de tais eventos podiam ser parcialmente ou até mesmo integralmente pagos pelas autoridades seculares regionais, incluindo os custos de todas as principais despesas, como cenário, efeitos especiais e em muitas ocasiões, a doação de trajes esplêndidos.

No caso específico da Áustria, ou ainda mais precisamente de Viena, o imperador e a Casa de Habsburgo foram indubitavelmente os patronos de maior peso para a manutenção das atividades realizadas nos colégios da Companhia de Jesus. Na *Historia Collegii Viennensis* encontra-se o registro de uma doação de Leopoldo I no valor de 2000 Gulden para a performance da peça *Ansberta* escrita por Avancini em 1662 (MUNDT & SEELBACH, 2002: xxix). De fato, a partir da segunda metade do século XVII, os dramas jesuíticos tornaram-se praticamente eventos estatais, financiados pelos membros da Casa de Habsburgo e adaptados de modo a agradar o gosto e os interesses pessoais dos mesmos.

E, de fato, sendo não somente os principais patronos das produções teatrais apresentadas pelos jesuítas, como também os principais parceiros seculares da Companhia de Jesus no mundo, os membros do ramo austríaco da Casa de Habsburgo tinham seus interesses e

preferências de gosto levadas em alta consideração por todos dramaturgos jesuítas empregados na Áustria.

Por conta da necessidade dos jesuítas em adaptarem os dramas de acordo com os interesses da família imperial, referências mais ou menos diretas à Casa de Habsburgo e ao imperador passaram a ser frequentemente empregadas nos dramas jesuítcos. Se por um lado o enredo da maior parte das peças apresentadas nos colégios jesuítcos no século XVI ainda se inspiravam fortemente em argumentos tipicamente ligados aos dramas humanistas, após o fim da Guerra dos Trinta Anos os dramaturgos jesuítas empregados em Viena passaram a favorecer temas mais políticos (KOCHANOWSKY, 1988: 7-8). Durante o reinado de Leopoldo I grande parte dos principais acontecimentos políticos do período passaram a ser representados em cena por meio de referências diretas ou, mais frequentemente, através do uso de alegorias. Outrossim, personagens alegóricos associados as virtudes da Casa de Habsburgo, como *Pietas* e *Justitia*, estavam presentes em quase todas as peças apresentadas diante de membros da família imperial.

## A música como resposta aos problemas associados ao uso do latim

Entretanto, apesar de toda a ênfase dada pelos dramaturgos jesuítas à glorificação – direta e indireta – da Casa de Habsburgo e do imperador, a compreensão do comando da Companhia de Jesus de que uma das funções primordiais e capitais do teatro era o auxílio do ensino do latim acabou fazendo com que apenas uma elite restrita de nobres eruditos pudessem realmente acompanhar as produções dramáticas apresentadas nos colégios jesuítcos em toda sua complexidade temática, narrativa e simbólica, o que, logicamente, acabou levando a uma diminuição considerável da capacidade de tais peças em difundir as mensagens sociais, políticas e religiosas presentes em seus respectivos libretos.

Inicialmente, este transtorno causado pelo uso irrestrito do latim não chegou a provocar grandes inquietações entre os membros da Companhia de Jesus. Isso, pois no século XVI o drama jesuítco ainda não tinha alcançado a importância social e política que viria a ter a partir do século XVII e, em grande medida, ainda era considerada apenas como mais um dos diversos recursos pedagógicos empregados pelos professores jesuítas. A transformação do drama, todavia, em um evento social de grande valor para os membros das cortes na Europa - destacadamente na corte vienense -, levou os membros da Companhia de Jesus a procurarem ativamente novos meios para conquistar um público que possuía um conhecimento bastante limitado do latim.

Um dos principais meios encontrados pelos jesuítas para a popularização de suas produções teatrais foi a introdução dos chamados *Periochen* a partir de 1597 (WOLF, 2000: 15). Os *Periochen* eram uma espécie de sinopse contendo as seguintes partes: a primeira página com o título original da peça em latim e sua tradução para o alemão, o argumento como um resumo de toda a peça e os antecedentes históricos aos quais a peça se baseia, os resumos das cenas individuais, o *syllabus actorum* (lista dos nomes dos intérpretes, personagens, músicos e bailarinos) e, eventualmente, o nome da pessoa para a qual o drama foi dedicado.

Entretanto, apesar de toda a importância destes *Periochen* para uma maior democratização, por assim dizer, do drama jesuítico - assim como de sua importância inquestionável como uma fonte valiosíssima para a investigação contemporânea das peças teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII -, os problemas e desafios hermenêuticos causados pela insistência no uso do latim como língua oficial de todas as atividades realizadas pelos jesuítas (incluindo aqui, é claro, os dramas) nunca poderiam ser superador por meio exclusivo do uso de auxílios externos aos dramas em si, como é o caso dos *Periochen*.

É justamente diante deste contexto, ou seja, do desejo cada vez mais explícito dos dramaturgos jesuítas em conquistar por completo os corações de um público amplo e heterogêneo, em conjunto com a pressão da Casa de Habsburgo para que a glorificação da imagem do imperador e da família imperial fosse a mais clara e eficaz possível, que a união de todas as artes a serviço do drama passou a ser uma prática usual nos colégios da Companhia de Jesus. A música, por isso, acabou paulatinamente se tornando parte essencial e inseparável de todas as produções dramáticas jesuíticas produzidas na Áustria, recebendo uma posição de cada vez mais destaque conforme o século XVII foi avançando.

Inicialmente o uso da música nas peças jesuíticas ficava reservado a momentos especiais do drama, nomeadamente no prologo, epílogo e nos coros. Nessas seções da peça personagens alegóricos, como Virtude, Piedade e Fortuna, refletiam por meio do canto a mensagem geral da peça, ainda que muitas vezes a ligação entre o enredo principal por um lado e o prologo, os coros e o epílogo de outro fosse apenas indireta. Em seu tratado *Ars poetica* (1633), por exemplo, Alexandri Donati escreve o seguinte sobre o coro: “o coro é a parte da tragédia entre os atos. O coro opera não só como cantor, mas também como orador, aconselha, adverte, elogia” (DONATI, 1633, p. 283)<sup>3</sup>. Já o dramaturgo jesuíta Jakob Masen escreveu 50 anos mais tarde que “em vez de um coro, nesta época usa-se às vezes música instrumental e vocal,

---

<sup>3</sup> “Chorus est pars tragoediae inter actum et actum – Postremo Chorus non modo canentis sed atiam loquentis partis agit, suadet monet, laudat.”



às vezes até música trágica (da qual, no entanto, é necessário evitar a frivolidade)” (MASEN, 1683, p.21)<sup>4</sup>.

De fato, por meio do emprego de personagens alegóricos, o prologo, os coros e o epílogo funcionavam como momentos do drama onde os dramaturgos jesuítas podiam interromper o enredo mundano da peça e dar espaço para as consequências transcendentais pertinentes ao tema central do drama. O uso da música neste contexto se justificava pela necessidade de separar o plano temporal e terreno do plano metafísico. Ao dar uma voz própria para personagens como *Providentia*, *Amor Divinus*, *Nemesis Divina*, *Justitia Divina*, os dramas jesuítcos adquiriram uma possibilidade de tratar de temas ligados à doutrina católica que não possuía correspondentes nas produções operísticas do período.

## Influência e competição com a ópera

Entretanto, partir de meados do século XVII o sucesso da ópera tornou-se tão expressivo que praticamente todo o mundo cênico acabou sendo, em maior ou menor medida, influenciado por esse gênero musical, ampliando o papel da música em praticamente todas as apresentações teatrais do período. Os jesuítas, por sua vez, foram praticamente forçados pelo êxito e pelo prestígio da ópera como gênero teatral a, ao menos nos grandes colégios, aceitar a aria, o recitativo e o baixo contínuo como elementos estruturantes de suas produções. Para Adel, somente por meio desta incorporação de elementos operísticos no drama jesuítco seria possível preservar o interesse dos nobres e da aristocracia, principalmente entre os jovens (ADEL, 1957: 21). Dentro deste contexto de influência da ópera, o professor de retórica e padre jesuítca Johann Paul Silbermann marcou uma nova fase na história do teatro e da música jesuítca em 1643 ao compor as duas primeiras peças apresentadas em um colégio da Companhia de Jesus a serem totalmente cantadas em aria, recitativo, dueto e coro (WOLF, 2000: 28): nomeadamente os dramas *Philotea* e *Theophilus*. *Philothea*, especificamente, contava com um coro a quatro vozes, 17 cantores e 15 instrumentistas (SZAROTA, 1979: 47).

O desenvolvimento histórico em relação à incorporação de elementos musicais operísticos no drama jesuítco também pode ser observado nas formulações teóricas elaboradas pelos jesuítas ao longo deste período. Se no final do século XVI Jacobus Pontanus argumentou que a música seria apenas um apoio dramático a palavra, Alessandro Donati já passou a considerar em 1631 que a música não deveria ser simplesmente tratada como um

---

<sup>4</sup> “Porro chori loco, hoc aevo quandoque instrumentalis vocalisque musica, tim etiam tragicus nonumquam (a quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo per scenam mutam rei gestae aut etiam gerendae schemate fiant ad quod musicos saltusque opportune aptetur magnas res habet, cum voluptate coniunctos animorum motus.”

acompanhamento subordinado à palavra, mas sim como um dispositivo cênico a ser valorizado por si mesmo (SEIFERT, 2015: 1064). Donati argumenta que o drama é composto por três partes, nomeadamente: oração, harmonia e ritmo (FILIPPI, 2002: 520-21). A música, desse modo, tanto no que diz respeito a harmonia quanto ao ritmo, aparece dentro desta perspectiva como parte essencial e indispensável de uma boa performance dramática. Nicolò Avancini, por sua vez, coloca na interação entre texto, atores, cenografia e música a chave para o sucesso de um bom drama (FLADERER, 2014: 327).

A relação do drama jesuítico e da ópera neste período era, todavia, dupla. Por um lado, como já descrito acima, é possível observar uma clara influência da ópera nas produções teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus, por outro lado, muito mais do que apenas um modelo dramático de sucesso a ser emulado e prestigiado, os jesuítas viam na ópera um concorrente teatral secular a ser sobrepujado. Na realidade, desde os primeiros anos de atividade da Companhia de Jesus, os jesuítas sempre tiveram como ressalva em relação ao uso do teatro como ferramenta pedagógica a necessidade de combater e se distanciarem da *commedia dell'arte* (GALLO, 2018: 4) por considerarem o teatro profissional secular como algo nocivo a sociedade como um todo. Desse modo, é importante destacar que embora Loyola tenha confirmado pessoalmente a possibilidade de apresentação de peças dramáticas em ocasiões especiais “para ajudar e encorajar os alunos e suas famílias e obter autoridade para as aulas” (LOYOLA, 1556 *apud* WETMORE, 2016: 5)<sup>5</sup>, essa incorporação praticamente imediata do drama nas atividades pedagógicas dos jesuítas não significou de forma alguma uma assimilação integral e acrítica de todo e qualquer aspecto presente nas produções teatrais mais populares do período.

No dia 4 de janeiro de 1660, por exemplo, uma companhia de *commedia dell'arte* sob a direção de Andrea d’Orso estava programada para apresentar uma peça em Viena para a inauguração de um teatro temporário de madeira (muito provavelmente construído pelo arquiteto italiano Giovanni Burnacini). Devido, entretanto, a um acidente em que algumas pessoas acabaram se lesionando por conta da ruptura da balaustrada do novo teatro, os jesuítas se aproveitaram da situação para convencer o imperador Leopoldo I de que o acidente teria sido, na realidade, um sinal de Deus contra o teatro profissional secular (SOMMER-MATHIS, 2017: 84).

Um dos principais críticos à incorporação de qualquer elemento provindo do teatro secular foi o jesuíta espanhol Francisco Arias. Em seu livro *Aprovechamiento spiritual* (1596), Arias, partindo de uma leitura tipicamente platônica sobre os perigos dos poetas, argumenta que

---

<sup>5</sup> “to aid and encourage the students and their families and to gain authority for the classes.”

devido ao fato de o teatro profissional ter como única justificativa de existência o simples mover dos afetos do público por meio dos sentidos mundanos, esse tipo de produção teria um alto potencial de afastar os fiéis do caminho espiritual ideal proposto por ele e seduzi-los a uma vida profana repleta de vícios e desprovida de virtudes (ZAMPELLI, 2006: 555). Curiosamente, entretanto, é possível dizer que conforme os dramas jesuítcos começaram a receber mais apoio financeiro das principais autoridades da Europa, os dramaturgos jesuítcos passaram a recorrer a meios como cenários e figurinos esplendidos, maquinários e efeitos especiais exóticos, ballet e música de forma muito mais profunda do que os grupos de teatro profissional criticados por Arias jamais foram capazes de fazer (devido às limitações financeiras). Para os jesuítcos, todavia, o que distinguia o uso destes meios pelos grupos de teatro secular por um lado, e pelos jesuítcos de outro, era o fato de que para os primeiros esse uso era um fim em si mesmo, enquanto nos dramas jesuítcos ele era visto como uma ferramenta pragmática e retórica para que o público não somente pudesse captar as mensagens e ensinamentos que os jesuítcos gostariam de transmitir em suas peças, mas também para que ele fosse convencido tanto pela razão quanto pelos sentidos de que essas mensagens e ensinamentos deveriam ser verdadeiramente respeitados e seguidos.

Ademais, partindo novamente de uma leitura platônica sobre o poder da imitação (*mimesis*), Arias censura os grupos de *commedia dell'arte* por representarem em palco ações e personagens desonestos, vulgares, destemperados e perversos, fazendo com que o público também fosse levado a experienciar internamente todas essas qualidades ruins que deveriam ser rejeitadas por um bom cristão (ZAMPELLI, 2006: 556). Por conta disso, Arias reprova as autoridades e pessoas públicas que optavam por ser patronos de tais produções seculares.

Além das críticas ao teatro secular de caráter mais platônico, uma parcela considerável de escritores jesuítcos pertencentes a tradição neotomista também reprovou a influência da ópera no drama jesuítco por considerarem que somente a musical vocal deveria ser incorporada as peças apresentadas nos colégios da Ordem (KÖRNDLE, 2006: 489) e que o uso de instrumentos além do órgão poderia corromper as atividades da Companhia de Jesus. Em 1638, por exemplo, o escritor jesuítco Jeremias Drexel publicou o tratado *Rhetorica caelestis*, onde ele apresenta uma crítica ferrenha a influência da ópera em qualquer atividade religiosa.

Não obstante, apesar de toda a resistência a influência de um gênero dramático secular como é o caso da ópera, a pressão da aristocracia europeia como um todo, mas em especial na Áustria, levou as autoridades e os dramaturgos jesuítcos a incorporarem tantos elementos operísticos nas peças apresentadas em ocasiões especiais que os *Ludi caesarei* elaborados no quarto final do século XVII e no início do século XVIII tornaram-se, ao menos

musicalmente, muito próximos às produções operísticas apresentadas nas cortes ao redor da Europa.

Quando Nicolò Avancini assumiu a posição de reitor do colégio jesuítico de Viena, a produção teatral jesuítica na capital imperial estava paulatinamente perdendo sua popularidade. Entretanto, a firmeza e determinação de Avancini, a despeito de toda censura e desaprovação de certos membros da Companhia de Jesus, em empregar elementos provindos da ópera nos *Ludi Caesarei* levou essas produções a ganharem uma grande notoriedade e respeito dentro e fora da capital imperial (DEVLIN, 1989: 153). Para Kabiersch, Avancini foi, na realidade, o responsável mais importante pelo aperfeiçoamento dos *Ludi Caesarei*, assim como por colocar Viena no centro das atividades dramáticas jesuíticas no mundo (KABIERSCHE, 1972: 13).

Justamente por conta dessa incorporação de elementos operísticos, o drama jesuítico passou a ser visto pelo imperador e pelos demais membros da Casa de Habsburgo como um substituto ideal, ou ao menos uma alternativa de grande valor, para a ópera. Isso principalmente por conta das restrições financeiras impostas por causa da Guerra dos Trinta Anos, que impediram os Habsburgos de realmente reproduzir o esplendor caro das óperas a que as imperatrizes provindas de Mântua estavam acostumadas. Enquanto o custo padrão para uma produção operística girava por volta de 10 000 a 20 000 florins (GOLOUBEVA, 2000: 47), chegando até mesmo a valores em torno de 100 000 florins (como é o caso da ópera *Il Pomo d'oro* de Antonio Cesti), a doação imperial de 2 000 florins, como visto acima, foi suficiente para a produção do drama jesuítico *Ansberta*.

Além da questão mais direta relacionada às limitações financeiras do período, o drama jesuítico também possuía a vantagem de ser uma produção teatral relativamente mais popular do que as óperas, apresentadas neste período somente para os nobres mais importantes presentes na corte vienense. Os dramas jesuíticos, portanto, foram encarados como eventos propícios para a glorificação da imagem pessoal do imperador e da Casa de Habsburgo para um público muito mais expressivo do que o das óperas apresentadas dentro das quatro paredes da corte. Aliado a isso, a diferença temática entre os enredos dos dramas jesuíticos e das óperas também foi utilizado pelos jesuítas para alegar uma certa superioridade moral de suas produções teatrais. Desse modo, ao ser frequentemente visto assistindo peças jesuíticas, Leopoldo I pôde salientar ainda mais sua fama internacional como o monarca mais dedicado à causa católica no mundo.

Como a presença de Leopoldo exigia dos dramaturgos jesuítas a apresentação de uma produção especial, o público, tendo identificado esse salto de qualidade entre os dramas regularmente apresentados e os *Ludi Caesarei*, ligava o esplendor e a grandiosidade destas

peças imperiais à própria imagem do imperador, fazendo com que a mera presença de Leopoldo viesse a servir como um mecanismo valioso de glorificação pessoal.

De fato, fora o interesse pessoal do imperador e dos demais membros da Casa de Habsburgo em assistir este tipo de produção dramática, uma das razões centrais que podem explicar o êxito do drama jesuítico em garantir novos recursos financeiros à Companhia de Jesus estava ligada à possibilidade de glorificação da imagem individual do doador dentro, entretanto, de um contexto religioso. Ou seja, o patrono encontrava aqui uma oportunidade única de enaltecimento de seu nome e do nome de sua família sem correr o risco de ser taxado pelos demais de vaidoso em excesso ou de negligente a Deus e a Igreja. Na décima das doze razões apresentadas por Ignacio Loyola para que um determinado nobre (nome desconhecido) viesse a auxiliar financeiramente na fundação de um novo colégio da Companhia de Jesus, Loyola escreveu:

Se ele estivesse pensando em deixar um monumento para si mesmo depois de terminar seus dias, é evidente que este trabalho está completamente de acordo com seu propósito. Seria um grande e duradouro monumento para toda a sua família, sendo um empreendimento de natureza tão pública e com possibilidades tão amplas para o bem, que traria distinção ao seu autor de muitas maneiras (LOYOLA, data incerta: 439)<sup>6</sup>.

Aliado a isso, é possível afirmar que a preocupação de Leopoldo I em apresentar-se a todo tempo como um monarca profundamente religioso pode ser considerada como uma das principais especificidades do imperador austríaco que distinguiram seu tipo de patronagem da patronagem de seu primo Luís XIV da França. Com o surgimento do absolutismo francês a produção artística de Paris passou a ser quase que completamente centralizada pela corte, fazendo com que a glorificação da imagem do rei fosse, de modo geral, muito mais direta, personalista e secular do que no caso austríaco. Enquanto na França a maior parte das obras de arte do período tinha na figura de Luís XIV seu tema central e absoluto, na corte imperial em Viena boa parte das obras elaboradas para a glorificação de Leopoldo I ainda dispunham de uma temática bíblica, sendo possível identificar nelas a importância da alegada ligação especial entre o imperador e Deus como justificativa teológica para a posição de destaque da figura de Leopoldo I.

Com o início da Guerra dos Nove Anos em 1688 e da Guerra de Sucessão Espanhola em 1701, a corte vienense e os apologistas da Casa de Habsburgo passaram a procurar demonstrar a superioridade moral de Leopoldo I. Dentro deste contexto, a patronagem de produções artísticas religiosas por parte do imperador austríaco (como os dramas jesuítcos) tornou-se uma peça chave para a propaganda antifrancesa. Enquanto Luís XIV era visto como

---

<sup>6</sup> <https://archive.org/details/lettersofst.ignatiusofloyola/page/n443/mode/2up?view=theater>.

um indivíduo extremamente vaidoso e imoral, Leopoldo I passou a ser retratado como um monarca profundamente religioso e extraordinariamente preocupado com a defesa do mundo cristão contra os otomanos e contra as tendências secularizantes presentes na corte de Paris. Eucharius Rink (conselheiro imperial e um dos primeiros biógrafos de Leopoldo I) teceu a seguinte comparação entre o tipo de patronagem dos dois monarcas europeus:

Para distinguir a verdadeira grandeza da falsa, pode-se olhar para a vaidade do rei francês Luís XIV. Este príncipe não tem medo de ser glorificado com lisonjas que não podem ser dadas a ninguém. Ele mandou fazer monumentos e imagens de si mesmo, não para a glória de Deus, mas apenas para os reis. Leopoldo também mandou construir monumentos, porém, estes não eram para sua própria glória, mas para a de Deus e de seus santos, e sua modéstia se manifestava em sinais de piedade (RINK, 1708: 116)<sup>7</sup>.

Fora essa distinção citada por Rink, também é possível dizer que embora Leopoldo I tenha, de fato, se envolvido pessoalmente na construção de igrejas, teatros, colunas, estatuas, assim como na elaboração de certos retratos e pinturas que glorificavam sua imagem pessoal, a música foi indiscutivelmente o principal meio artístico de interesse do imperador, fazendo com que a maior parte da patronagem imperial se destinasse a grandes produções musicais.

## *Os Ludi Caesarei e a Hofkapelle*

Por conta desse interesse especial pela música, Leopoldo I da Casa de Habsburgo exerceu uma grande pressão ao longo da segunda metade do século XVII para que os jesuítas austríacos não apenas ampliassem cada vez mais o uso da música em suas produções dramáticas, como também aceitassem o emprego de músicos profissionais na elaboração e performance das *Ludi Caesarei*, ao invés de simplesmente contar com as habilidades amadoras dos alunos presentes nos colégios da Companhia. Desse modo, a composição da música para essas peças especiais tornou-se uma tarefa de músicos empregados na *Hofkapelle* ou ligados intimamente à Casa de Habsburgo.

Infelizmente, a maior parte das partituras elaboradas para as *Ludi Caesarei* apresentadas durante o reinado de Leopoldo I não existem mais. Todavia, sabe-se que Johann Kaspar Kerll (organista imperial), Ferdinand Tobias Richter (organista imperial), Johann Michael Zächer (mestre de capela da Catedral de São Estevão em Viena), Johann Jacob Stupan von Ehrenstein (nobre e músico amador) e Johann Bernhard Staudt (mestre de coro do

---

<sup>7</sup> „Damit man die wahrhafte Grösse von der falschen unterscheiden kann; so darf man nur hingegen die lobsucht des Königs in Frankreich Ludwig des XIV betrachten. Dieser prinz erröthet nicht, wenn man ihn gleich mit solcher schmeicheley, die man keinem menschen geben kann, beehret. Er hat sich seulen aufgerichtet, und nur seinen bildern, wo nicht göttliche, doch königliche ehre anthun lassen. Leopold hat auch seulen aufgerichtet, aber nicht sich zur ehre, sondern nur Gott, und den heiligen; und seine modestie hat sich werben nicht anders als in demuths bezeugung eingeführet.“

*Profeßhaus* em Viena) foram os principais compositores para esse tipo de produção dramático musical (KOCHANOWSKY, 1988: 11).

Curiosamente todos esses compositores eram de origem germânico, mesmo que a produção musical na corte vienense neste período fosse dominada por músicos provindos da Itália. Isso, de forma geral, pois a nacionalidade dos compositores determinava as suas respectivas incumbências e tarefas dentro da *Hofkapelle*. Enquanto os compositores italianos empregados em Viena, como Bertali, Sances e Draghi, monopolizaram as principais produções apresentadas na corte imperial (destacadamente as óperas), os compositores germânicos ficavam encarregados de compor peças instrumentais de pequena escala, peças litúrgicas, ballets e a música para os dramas jesuíticos.

Não obstante, embora a música dos dramas jesuíticos na Áustria tenha sido elaborada praticamente de forma exclusiva por músicos germânicos, o estilo composicional das peças compostas por compositores como Kerll e Staudt, por exemplo, claramente segue a tradição veneziana. Aluno no seminário jesuíta de Viena entre 1666 e 1670 (KRAMER, 1961: 23) e, posteriormente, mestre de coro (*regens chori*) no *Professhaus* de Viena entre 1684 e 1707, Staudt foi o compositor de dramas jesuíticos mais prolífico de seu tempo (possivelmente o mais prolífico da história dos dramas jesuíticos). Staudt é citado como compositor de ao menos 41 peças, das quais 39 ainda contam com partituras sobreviventes (KRAMER, 1961: 27).

Ferdinand Tobias Richter, por sua vez, apesar de nunca ter trabalhado diretamente em nenhuma das instituições jesuíticas presentes na Áustria foi indicado pelo próprio imperador Leopoldo I para compor a música para diversos dos *Ludi Caesarei* apresentados durante seu reinado. Organista imperial desde 1683 e primeiro organista da *Hofkapelle* de 1690 até sua morte em 1711, Richter trabalhou a maior parte de sua vida em um ambiente, como citado acima, dominado por compositores italianos. Assim, a oportunidade de compor a música para os dramas jesuíticos deve ter sido, em grande medida, uma ocasião de grande relevância para que ele pudesse demonstrar suas habilidades não apenas como um grande virtuoso nos teclados, mas também como um compositor sofisticado e a par das principais novidades composicionais do período.

Um dos trabalhos mais importantes de Richter como compositor foi a elaboração das partes musicais (prologo, coros e epílogo) do drama jesuíta *Hymenaei de Marte Triumphus* apresentado para a família imperial durante as celebrações do casamento entre o príncipe herdeiro José I de Habsburgo e Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg em 1699. Segundo Wittwer, dos 39 cantores necessários para a performance da música desta peça, 23 pertenciam ao seminário jesuíta, 5 à capela da Catedral de Santo Estêvão, um ao mosteiro

escocês, um ao mosteiro dominicano, dois eram ex-alunos da S. Crucem e sete eram alunos da Universidade de Viena (WITTEWER, 1934: 88-9). Em termos de instrumentação, a partitura da pela conta com violino 1 e 2, violone, oboé 1 e 2, fagote, dois clarini e baixo contínuo.

Apesar da origem luterana de Johann Kaspar Kerll, que foi batizado em 1627 na igreja luterana de Adorf (St. Michaelskirche), no sudoeste da Saxônia, sua trajetória profissional foi marcada pelo relacionamento com membros da Casa de Habsburgo e da Companhia de Jesus. Embora Kerll tenha trabalhado como organista para St. Michaelskirche, o reconhecimento de seus talentos pela família imperial o levou a Viena no início da década de 1640. Ali Kerll converteu-se ao catolicismo para servir Leopoldo Guilherme de Habsburgo, tio de Leopoldo I e bispo de Passau, Strassburg, Halberstadt, Olmutz and Breslau (KORY, 1995: 11). Segundo Riedel e Giebler, após ser convocado por Leopoldo Guilherme para estudar com o mestre de capela imperial Giovanni Valentini em Viena, Kerll passou a atuar a partir de 1646 (quando Leopold William assumiu o cargo de governador-geral da Holanda espanhola) como organista na corte de Bruxelas e depois foi enviado para estudar no *Collegium Germanicum* - uma das principais instituições educacionais jesuítas do período no mundo (KORY, 1995: 20).

A estada de Kerll no *Collegium Germanicum* em Roma o influenciou claramente, como pode ser visto na incorporação em suas obras tanto de elementos contrapontísticos ligados à *prima pratica* quanto de técnicas composicionais modernas do nordeste da Itália. Além disso, além de Carissimi e Kircher, Kerll também se relacionou com outros renomados músicos italianos como Francesco Berretta e Fabritio Fontana (ambos da Basílica de São Pedro), Francesco Foggia e Bernardo Pasquini Fontana (da Santa Maria Maggiore), Innocentio Fede e Giuseppe de Santis (da Basílica de S. Giacomo Degli Spagnoli), Pietro Pignatta (da Basílica de Sant'Apollinare) e Matteo Simonelli (da Basílica de S. Giovanni de' Fiorentini) (RIEDEL, 1963: 141).

Após retornar de Roma, Kerll trabalhou entre 1656 e 1673 como mestre de capela na corte da Casa de Wittelsbach em Munique. No entanto, mesmo na Baviera, o relacionamento de Kerll com a família imperial não foi quebrado. Durante a coroação de Leopoldo I em 1658, por exemplo, Kerll foi chamado para improvisar ao órgão e em 1664 foi condecorado pelo imperador com um título de nobreza (HARRIS, GIEBLER, 2001).

Devido ao bom relacionamento com o imperador, após se envolver em uma polêmica com os músicos italianos da capela da corte em Munique, Kerll decidiu abdicar do cargo de mestre de capela em 1673 e se mudar para Viena, onde passou a trabalhar como organista na Catedral de Santo Estêvão (*Stephansdom*). A partir desse período, a maioria de suas composições passaram a ser obras sacras. Depois de alguns anos trabalhando na Catedral de Santo Estêvão, Kerll foi nomeado por Leopoldo I como organista imperial em 1677.



Uma das principais composições de Kerll foi a elaboração da música para o drama jesuítico *Pia et Fortis Mulier*, apresentado durante a premiação anual dos estudantes do colégio no dia 24 de fevereiro de 1677 (dia de São Matias) (KOCHANOWSKY, 1988: 16). Normalmente, esse tipo de evento sempre ocorria no final do ano letivo, ou seja, em setembro. A realização, entretanto, de tal premiação e, em conjunto, a apresentação da peça *Pia et Fortis Mulier* no início do ano de 1677 esteve relacionado a decisão dos jesuítas em prestar as devidas homenagens a chegada da nova imperatriz Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg em Viena.

Diante deste contexto, observa-se como tema central dos coros entre atos, assim como do prólogo e epílogo musicados por Kerll, tópicos relacionados à importância da fidelidade no casamento e à expectativa do nascimento de um herdeiro. Desse modo, a música que conclui o drama celebra o presságio de que em breve um filho nasceria deste casamento, garantindo a continuidade da linhagem de Habsburgo no comando do Sacro Império Romano-Germânico. Na realidade, esses problemas relacionados à sucessão de Leopoldo I não foram, de modo algum, abordados unicamente nesse drama. Após a morte das duas primeiras esposas de Leopoldo e com o nítido projeto expansionista de Luís XIV, a falta de um herdeiro tornou-se neste período uma questão de grande ansiedade e incerteza tanto para os membros da Casa de Habsburgo quanto para os jesuítas austríacos (GOLOUBEVA, 2000: 103). A inserção, portanto, de referências diretas a esse problema em *Pia et Fortis Mulier* não deve ser encarada como uma simples decisão artística inerente ao enredo da peça em si, mas sim como parte de um programa de representação dramática que refletia diretamente os anseios e as preocupações políticas vividas na corte vienense.

De acordo com Kochanowsky, as anotações deixadas por Kerll na partitura da peça indicam que o drama foi elaborado por Kerll para ao menos 2 violinos, 3 violas, 2 trompetes e muito provavelmente um violoncelo e um alaúde (KOCHANOWSKY, 1988: 32). Outros instrumentos também podem ter sido utilizados na performance do drama, mas essa utilização infelizmente não pode ser comprovada. Ademais, diferentemente de outras produções da época, não apenas os coros, o prólogo e o epílogo, mas também partes faladas do enredo central foram musicadas por Kerll.

*Pia et Fortis Mulier*, portanto, é um exemplo importante de como a possibilidade de glorificação da família imperial nos *Ludi Caesarei* levou o próprio imperador a permitir/convencer os jesuítas a designar um organista imperial como Kerll para compor a música para uma produção dramática apresentada nos colégios da Companhia de Jesus, tornando esses dramas muito mais profissionais do que provavelmente jamais imaginaram Loyola e os primeiros jesuítas.

Após a morte do imperador Leopoldo I, entretanto, os *Ludi Caesarei* acabaram perdendo grande parte de sua popularidade. Durante o curto reinado de José I (1705-1711), filho e sucessor de Leopoldo, um número ainda significativo de dramas jesuíticos continuou a ser apresentado diante da presença da família imperial. Todavia, a partir da coroação de Carlos IV como imperador obras grandiosas como *Pia et Fortis Mulier* deixaram de despertar o interesse da corte vienense (LINDNER, 2014: 9). Maria Tereza, por sua vez, chegou até mesmo a proibir a apresentação de performances teatrais nos colégios da Companhia de Jesus em Viena em 1760 e, posteriormente, em toda a Áustria, em 1768 (LINDNER, 2014: 9). Desse modo, é possível dizer que devido à união entre os interesses políticos e religiosos da Companhia de Jesus, da Casa de Habsburgo e as predileções pessoais do imperador Leopoldo I, seu reinado acabou representando, de modo indiscutível, o apogeu dos dramas jesuíticos cantados em território austríaco. Seja no âmbito quantitativo, seja no qualitativo as peças elaboradas pelos jesuítas austríacos neste período destacam-se de modo bastante evidente.

## Considerações finais

O presente artigo analisou a relação do drama jesuítico com a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Foi possível observar, por exemplo, como os problemas e desafios hermenêuticos causados pelo uso afim do latim como língua oficial dos dramas levaram a união de todas as artes a serviço do drama a ser uma prática usual nos colégios da Companhia de Jesus. A música, por isso, acabou paulatinamente se tornando parte essencial e inseparável de todas as produções dramáticas jesuíticas produzidas na Áustria, recebendo uma posição de cada vez mais destaque ao longo do século XVII.

Também foi abordado a questão da influência da ópera no drama jesuítico. O artigo mostrou como o sucesso da ópera no século XVII acabou influenciando não apenas o mundo musical, mas também a performance teatral como um todo. Os jesuítas, que inicialmente eram contra a influência de qualquer forma de produção artística secular, acabaram aceitando a incorporação de elementos operísticos em suas produções teatrais, principalmente nos grandes colégios da Companhia de Jesus. Foi possível observar, desse modo, como a ópera se tornou um modelo dramático a ser emulado pelos jesuítas e, ao mesmo tempo, um concorrente teatral secular a ser sobrepujado. O artigo também abordou as formulações teóricas elaboradas pelos jesuítas ao longo deste período, destacando o paulatino ganho de importância da música como um dispositivo cênico a ser valorizado, ainda que não por si mesmo.

Por fim, através de uma pesquisa histórica e musicológica, foi possível identificar os principais compositores responsáveis por compor a música dessas produções teatrais na capital austríaca, bem como sua nacionalidade e estilo composicional. Com estas informações ficou claro como a música desempenhou um papel fundamental nessa época, tanto na corte imperial como nas produções jesuíticas. A pesquisa realizada e as informações reunidas e apresentadas neste artigo, são fontes ricas para compreender a maneira como a música passou a ser utilizada pelos dramaturgos jesuítas austríacos, assim como, por um outro lado, o papel das produções teatrais conduzidas pelos membros da Companhia de Jesus para que compositores austríacos e germânicos tivessem a possibilidade compor para obras dramáticas de larga escala, algo no período normalmente reservado a músicos de origem italiana.

## Referências

- ADEL, Kurt. *Das Jesuitendrama in Österreich*. Wien: Bergland Verlag, 1957.
- AVANCINI, Niccolò. *Poesis dramática*. Pars I. Cologne: Friessem 1674.
- DEVLIN, Eugene J.. *The Imperial Play as Final Chapter in the Jesuit Theater in Austria*. In: *Comparative Drama*, Summer 1989, Vol. 23, No. 2 (Summer 1989), pp. 141-155.
- DONATI, Alexandri. *Ars Poetica*. Roma: 1631.
- FILIPPI, Bruna. *The Orator's Performance: Gesture, World, and Image in Theatre at the Collegio Romano*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- FLADERER, Ludwig. *Wie bringt man die Antike zur Wirkung? Plurimedialität im Jesuitendrama Pietas Victrix des Nicolaus Avancini SJ (1611-1686)*. In: FISCHER, I. (Org.). *Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung*. Wien, Lit Verlag, 2014.
- GALLO, Anne-Sophie. *Jesuit Theater*. In: *The Oxford Handbook of Jesuits*. 2018.
- GOLOUBEVA, Maria. *The glorification of Emperor Leopold I in image, spectacle and text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- HARRIS, David; GIEBLER, Albert. Kerll, Johann Caspar. In: *Grove Music Online*, 2001.
- HUFTON, Olwen. *Every tub on its own bottom: Funding a Jesuit College in early modern Europe*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- KABIERSCH, Angela. *Nicolaus Avancini S.J. und das Wiener Jesuitentheater 1640-1685*. Universität Wien, 1972.
- KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf Graf. *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlichen Obersthofmeisters. 1743- 1776*. Vienna/Leipzig: 1907.
- KOCHANOWSKY, Vera Ann. *Johann Kaspar Kerll's "Pia et Fortis Mulier" (1677): An edition and commentary*. Stanford University, 1988.
- KÖRNDLE, Franz. *Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org.). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- Kramer, Waltraute. *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677 - 1711*. Vienna: Universität Wien, 1961.

- LINDNER, Christiane. Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien. Vienna: Universität Wien, 2014.
- LOYOLA, Ignacio. Epistula 20. Beltrano de Loyola. In Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Primus 1524-1548. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1903, pp.148-151.
- \_\_\_\_\_. Epistula 4965. Patri Nicolao Lanojo Ex Comm. In Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909a, pp.67-69.
- \_\_\_\_\_. Epistula 4994. Patri Nicolao Lanojo. In Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909b, pp.117-118.
- \_\_\_\_\_. XII, 290-93, Appendix I, Letter 41. In: Letters of St. Ignatius of Loyola. Trans.: William Young. Chicago: Loyola University Press, 1959, pp.437-439.
- MASEN, Jacob. Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars 3 & ultima. Cologne: 1683.
- MUNDT, Lothar; SEELBACH, Ulrich. Pietas victrix - Der Sieg der Pietas. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- PONTANUS, Jacobus. Progymnasmata Latinitatis, sive Dialogorum, vol I. Ingolstadt: 1588.
- RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS IESU. Roma: 1599. In: MIRANDA, Margarida (ed.). Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus Regime escolar e Curriculum de estudos. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.
- RIEDEL, Friedrich Wilhelm. Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll. In Source: Archiv für Musikwissenschaft, 19./20. Jahrg., H. 2. (1963), pp. 124-142.
- RINK, Eucharius Gottlieb. Leopolds des Großen, Römischen Käysers, wunderwürdiges Leben und Thaten: aus geheimen Nachrichten eröffnet. Erste Theil. Leipzig: Fritsch, 1709.
- SEIFERT, Herbert. Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. In: Music in Art XLII/1-2 (2017).
- \_\_\_\_\_. Das Theater auf der Kurtine. In: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 422-427.
- \_\_\_\_\_. Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen. In: Die Wiener Hofburg, 1521-1705, 470-493.
- SZAROTA, Elida Maria. Das Jesuitendrama im Deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare. Erster Band, Teil 1. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- WEAVER, Andrew H. Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War. London and New York: Routledge, 2016.
- WETMORE JR., Kevin J. Jesuit Theater and Drama. In: The Oxford Handbook of Jesuits. 2016.
- WITTEW, Max. Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge. Berlin: 1934.
- WOLF, Christof. Jesuitentheater in Deutschland. In: Funiok/Schöndorf (Hrsg.) Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung. Reihe Geschichte und Reflexion. Hrsg. v. J. Petersen u. G.-B. Reinert. Auer Verlag, Donauwörth 2000.
- ZAMPELLI, Michael. 'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside). In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.