

O teatro no Brasil nos primeiros sécu- los da colonização: um processo de transculturação

Raimundo Matos de Leão

Doutor e Mestre em Artes
Cênicas – UFBA. Professor da
FSBA.

Vanessa Meyer

Graduanda do Bacharelado
em Interpretação Teatral –
Faculdade Social. Graduada
em Artes Plásticas – Université
Paris I – Panthéon-Sorbonne

ABSTRACT RESUMO RESUMEN ABSTRACT

resumo	<p>Este artigo refere-se às informações sobre o teatro brasileiro nos três primeiros séculos de colonização do país, visto sob o conceito de transculturação.</p> <p>Palavras-chave: teatro brasileiro, colonização, transculturação</p>
abstract	<p>This article concentrates on brazilian theater information in the third first centuries of local colonization, seen under the transculturalization concept.</p> <p>Keywords: brazilian theater, colonization, transcultural</p>
resumen	<p>El presente artículo se refiere a las informaciones sobre el teatro brasileño en los tres primeros siglos de colonización del país, bajo el concepto de transculturación.</p> <p>Palabras-clave: teatro brasileño, colonización, transculturación.</p>

A preocupação em estudar a história, ou melhor, o mundo e os seus fenômenos, sempre fizeram parte das maiores inquietações do homem que, a partir das suas descobertas, produziu um conhecimento particular e universal, possibilitando um entendimento cada vez maior da própria natureza. O homem sempre esteve em busca de respostas; desde a era mais primitiva aos dias de hoje, ele foi confrontado a situações que o instigassem, gerando soluções e proporcionando etapas iluminadoras para o ser humano que, pelo pensamento, constrói a si e ao mundo. Durante muito tempo, o homem encontrou na religião uma única resposta a sua maior pergunta: Quem sou eu? Por que estamos aqui?

A crença, o mito, a fé, ou seja, a dimensão mística, foi a primeira resposta, reação do homem diante das suas inquietações e de seus medos. Desde a pré-história até as tribos mais “primitivas”, encontramos um entendimento metafísico do mundo. Assim, quando o homem começou a enterrar o seu companheiro e a se relacionar com a ideia de morte, passou do estado animal ao estado de homem. São várias as crenças criadas pelo homem em torno de um ou vários deuses. De alguma forma, podemos dizer que, apesar dos desentendimentos, das guerras e de todos os horrores causados ontem – e ainda hoje – pela falta de tolerância diante do outro e da sua fé, estamos e estivemos sempre todos ligados uns aos outros, por um mesmo entendimento metafísico do mundo, entendimento próprio ao homem e que faz parte da sua essência mais profunda, seja ele quem for.

Porém, também fazemos parte de um mundo totalmente material, uma terra, um universo, onde ocorrem diversos fenômenos que nos são diretamente ligados. Assim, dentro da realidade do mundo ocidental, o homem não demorou muito em se preocupar com esses fenômenos. Para distanciar-se das explicações míticas ou religiosas e encontrar respostas para as inúmeras inquietações, o sujeito histórico buscou na razão as explicações para suas dúvidas. Foi então que a ciência se desenvolveu, proporcionando uma nova visão do mundo e, através dela, o homem ampliou o conhecimento, meio para superação dos limites, compreendido no significado mais literal da palavra. Esse movimento no interior do projeto da modernidade Renascentista possibilita o cruzamento das fronteiras, o aventurar-se mar afora, o encontro com outros povos, outras culturas. Para Hans Ulrich Gumbrecht,

(...) o deslocamento central rumo à modernidade (...), está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção do saber (...). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e de gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e o mundo de objetos (que inclui o corpo do sujeito), é a primeira condição estrutural do Início da Modernidade (1998, p. 12).

Estudar o outro é uma forma de criar conhecimento, pois é através dele que nos espelhamos, nos reconhecemos, analisando o seu retorno enquanto indivíduos para criarmos a nossa própria imagem. Encontra-se na história duas formas de se relacionar com o outro: a primeira, de igual para igual, tentativa que, nos dias de hoje, torna-se cada vez mais universal e está balizada pelo princípio de Igualdade entre os sujeitos; a segunda forma que permaneceu e ainda permanece entre os povos é a da relação de dominação.

Com efeito, a ideia de igualdade é, na realidade, fruto da modernidade iluminista do século XVIII, fato que coloca a humanidade noutro patamar mas, quando o europeu partiu para as grandes viagens do século XVI, para ele não existia o outro, existia ele, o homem branco e civilizado, eurocêntrico, vivendo no interior de uma hierarquia de classe. No momento em que ele resolveu sair das suas fronteiras para “descobrir” o que estava além delas, não imaginava o que lhe esperava. Foi quando o homem penetrou em terras desconhecidas que ele se confrontou com o outro, não o outro como indivíduo, mas o outro como raça, espécie, criando, desde então, uma classificação de valores entre os próprios homens, ou melhor, para um mesmo indivíduo, o ser humano.

O encontro com o outro

Na passagem da Idade Média para o Renascimento, quando o processo de colonização se intensifica, deixando de ser novidade para se tornar negócio, a figura do escravo já tinha sido reforçada pelo homem a partir dessa relação de valores, colocando o inferior à disposição do superior. Com efeito, quando o homem branco se depara com o negro ou o indígena, um outro tão diferente, ainda que parecido, após o fascínio, a reação imediata foi a de se colocar como proprietário, da mesma forma como já se considerava dono do mundo. Portanto, ao se colocar como detentor de um poder sobre o outro, apropriou-se de tudo: da terra, da sua riqueza, dos seus bens, da própria alma. Aproveita-se dos nativos para transformá-los em mão de obra, animalizando-o.

Sem que se amenize ou se edulcore essa relação senhor-escravo, modelo instituído, por exemplo, na América, sua leitura passa por diversos matizes. Se o europeu estava em posição de superioridade devido ao seu conhecimento, sua cultura, seu saber, sua arrogância e suas armas, o outro, o indígena sul-americano, não aceitou passivamente a imposição do modelo branco-europeu. Levando-se em conta os acontecimentos que se dão a partir desse encontro, vê-se que

(...) são múltiplos e intrincados, ao mesmo tempo que surpreendentes e fascinantes, os processos socioculturais que se desenvolvem pelo mundo, tanto

atravessando territórios, fronteiras, mares e oceanos como mesclando culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar (IANNI, 2000, p. 93)

Assim como qualquer homem, por mais “primitivo” que seja, a reação dos indígenas brasileiros foi de sobrevivência, mas também de reação e de troca. Os registros históricos mostram que, nos primeiros séculos de colonização, tribos rejeitaram o processo imposto, rebelando-se, o que gerou vários conflitos e muitas mortes. “A guerra com os índios era previsível. A paz dos primeiros dias foi, muito provavelmente, uma proeza alcançada por Diogo Caramuru”, afirma Antonio Risério (2004, p. 76), mas não se manteve por muito tempo. “A reação indígena estava engatilhada – e logo se ascendeu”, completa. Por outro lado, é do encontro das matrizes lusa e indígena e, em seguida africana, que surge a

(...) aldeia sincrética, mistura genética e simbólica, mestiçagem permanente. Filha mameluca de náufrago lusitano tupinizado e de índia tupinambá europeizada (...). Sim: estamos nos primórdios da tessitura biossemiótica de uma peripécia histórica que responde pelo nome de “Brasil”. Uma aldeia tão sincrética que, ao português que a comandava, posso chamar pelo nome indígena de Caramuru – e, à sua esposa índia, meiga flor do canibalismo, por um nome europeu, Catarina (RISÉRIO, 2004, p.73).

Mas, nessa aldeia sincrética, fruto da transculturação, a insubordinação nativa gerou, além de punições, outro tipo de ação. Com o tempo, o colonizador percebeu que era preciso criar uma política, outra forma de se relacionar e manter o controle. Assim, um processo para civilizar o nativo ou, ao menos, para dar-lhe a ilusão de não ser dominado, porém orientado pelo colonizador, foi se estabelecendo, substituindo o uso da força pelo uso da palavra. Diante de um problema concreto de comunicação e entendimento do outro, os europeus se aproveitaram da sensibilidade dos indígenas para a música, o canto, a dança e a narrativa oral, para transmitir os seus valores.

O teatro como parte do projeto pedagógico evangelizador

Assim, no Brasil, o teatro foi uma forma de o europeu relacionar-se com o índio, um contraponto ao esquema de caça e escravização pelos colonos ávidos de se estabelecer e lucrar. Conforme Décio de Almeida Prado (1993), o teatro no Brasil, ao menos como primeira manifestação artística, não chegou muito cedo ou muito tarde, como temos o costume de dizer em relação à história geral do teatro. Mas, basta que se entenda por teatro “espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos” (PRADO, 1993, p. 15) e representações escolares, o teatro, ainda que rudimentar, constitui-se como

manifestação. Esses espetáculos são consequência do processo civilizatório lusitano, que tem na catequese jesuíta o seu braço menos violento, considerando-se que esse contato trouxe efeitos positivos, embora se considere o outro lado da moeda. Para Darci Ribeiro, segundo Risério (2004), os inacianos vieram ao Brasil para “reinventar o humano”. E esse propósito inseria-se no interior da “utopia jesuítica” de caráter totalitário, visto que plantada em bases de uma única verdade. Por outro lado, tais manifestações revelam traços do processo de transculturação, visto ter sido “um processo sempre permeado de identidade e alteridade, tanto quanto de diversidades e desigualdades, mas compreendendo sempre o contato e o intercâmbio, a tensão e a luta, a acomodação e a mutilação, a reiteração e a transfiguração” (IANNI, 2000, p. 99-100).

Portanto, é nesse contexto que o teatro aparece nos trópicos. Suas primeiras manifestações formais, ainda que distantes da preocupação estilística, se inscreveram como espetáculos cujo interesse primordial, por parte de quem os promovia, é a ação evangelizadora e educativa moralizadora. Assim, destinava-se ao índio e ao colono. No século XVI, os representantes do papado discutiam a condição do índio. Ao contrário do negro, considerou-se o índio possuidor de alma, fator determinante para a evangelização e proteção. A partir desse momento, uma nova relação foi criada entre o colonizador religioso e o outro a ser colonizado. Uma relação, cuja preocupação passava da persuasão dos nativos para a sua fixação em aldeias evangelizadoras, integrando-os ao projeto pedagógico da Companhia de Jesus,

Por mais que a ação jesuítica se realizasse sob os princípios da convivência cristã, não se exclui totalmente a dimensão de dominação porque, mesmo portador de alma, o índio era considerado, na visão eurocêntrica e católica ibérica, “versão” inferior do homem, ser criado à imagem de Deus. Contudo, é considerável o fato de os indígenas tornarem-se, aos olhos europeus, sujeitos com possibilidades de ingressarem no mundo cristianizado, implicando com isso alteração na maneira de viver e pensar. É possível que, nas diferenças que marcam uns e outros, o espelho possa mostrar traços reconhecíveis entre portugueses e nativos. Preste-se atenção ao que diz Sérgio Buarque de Holanda (2006, p.49):

O reconhecimento da liberdade civil dos índios – mesmo quando se tratasse simplesmente de uma liberdade “tutelada” ou “protegida”, segundo a sutil discriminação dos juristas – tendia a distanciá-los do estigma social ligado à escravidão. É curioso notar como algumas características ordinariamente atribuídas aos nossos indígenas e que os fazem menos compatíveis com a condição servil – sua “ociosidade”, sua aversão a todo esforço disciplinado, sua “imprevidência”, sua “intemperança”, seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas – ajustam-se de forma bem precisa aos tradicionais padrões de vida das classes nobres (grifo nosso).

1

A MISSÃO. Direção:
Roland Joffé. Produção:
David Puttnam.
Intérpretes: Robert De
Niro, Jeremy Irons, Liam
Neeson, Ray Mcnally,
Aidan Quinn. Roteiro:
Robert Bolt. Trilha
Sonora: Ennio Morricone.
Goldcrest Films, c1986. 1
DVD (121 min.), colorido.

Se, por um lado, o índio brasileiro foi submetido ao processo impositivo de uma cultura sobre o seu universo e real e simbólico, por outro, deixou marcas de sua cultura nos povos com que mantiveram contato, portugueses, espanhóis e franceses. Pelas rotas da transculturação, processo pelo qual uma comunidade se apropria do conhecimento e da cultura de outro grupo, dá-se o que Octavio Ianni indica como “a história de um imenso e longo experimento cultural” (2000, p. 96), experimento possibilitador de “contatos, intercâmbios, trocas, tensões, lutas, conquistas, destruição, acomodações, recriações e transformação” (IANNI, 2000, p.96) na paisagem original, como se pode ver, por exemplo, no filme *A Missão*, de Roland Joffé (1986). O filme trata do conflito entre Portugal e Espanha no século XVIII, quando do litígio sobre os tratados dos limites negociados entre os dois países e mostra de que maneira os missionários conduziram a experiência socializante dos Sete Povos das Missões, na extremidade do Rio Grande do Sul e Uruguai.

Moldando o projeto pedagógico das Missões a partir dos elementos expressivos da música instrumental e do canto, entre outros, os missionários evangelizaram os índios, organizando as aldeias em torno da igreja e do trabalho coletivo. Nesse processo, os nativos revelaram-se habilidosos, ao se apropriarem de um conhecimento que somavam ao seu. Nessa perspectiva, o projeto implantado no território entre o Brasil e o Uruguai caracteriza-se como demonstração bem sucedida do catolicismo em terras sulamericanas para cristianizar e assegurar um refúgio às populações indígenas, ameaçadas de absorção ou escravização pelos descendentes de povoadores europeus. No aldeamento dos Sete Povos das Missões, entre trabalho e oração, a praça constituía-se espaço cívico-religioso. Nos domingos e dias festivos, índios e missionários realizavam, além dos ofícios religiosos, jogos, danças e *espetáculos teatrais*.

A experiência realizada no extremo sul do continente exemplifica os procedimentos do processo pedagógico dos jesuítas. À luz do Evangelho, transculturaram da Europa para a América do Sul os conceitos sobre céu e inferno e sobre a salvação da alma. Além disso, os missionários colocaram em prática um modelo utópico de administração, cujo princípio ia de encontro ao sistema da propriedade privada. Difundiram entre os índios os costumes europeus, incentivando o viver coletivo – prática já vivenciada pelos nativos – e as artes. Esses temas são tratados por Clóvis Lugon (1977) em *A República Comunista Cristã dos Guaranis*, conceituando-a como uma sociedade fervorosamente cristã em bases comunistas. A experiência socializante, segundo Lugon, mostrou-se demasiadamente comunista, por isso avançada, para os cristãos burgueses, e cristã demais para os comunistas da época burguesa.

A preocupação evangelizadora desembocou no teatro com a encenação dos autos jesuítas, escritos em português, espanhol e tupi.

Desconsiderando as solicitações de Roma quanto à moderação, o teatro tomou o lugar do sermão, visto que o poder da imagem cênica atraía índios e colonos, surtindo o efeito desejado pelos missionários. Encenavam-se também os mistérios, os entremezes e os autos, gêneros teatrais em voga no medievo europeu que, no Brasil, adquiriram “cor local”. Conforme o relato do padre Serafim Leite (*apud* GALANTE DE SOUZA, 1960, p. 85),

O teatro da Companhia, com escopo essencialmente humano e progressivo, nos seus começos divertia e ensina o índio, com elementos tirados da vida brasileira de então, *anhangas*, plumagens, expressões tupis, certamente a primeira manifestação do teatro brasileiro... Depois, quando o auditório se ampliou, e os atores eram alunos brancos, mamelucos ou moços pardos, o teatro preparava os homens para as lides da vida pública com o uso fácil das palavras e das boas maneiras, sem descuidar a emoção estética, elevando o ambiente, dentro de princípios sólidos, mas ao mesmo tempo *tolerantes*, lema constante da Companhia.

Desta forma, pode-se dizer que o teatro foi utilizado como instrumento de catequese visando ao índio, mas se tornou também instrumento moralizador, no sentido de prescrever valores edificantes aos colonos. Essa ação destinada aos povoadores tinha por objetivo reprimir os desmandos com relação aos índios, principalmente os ligados à sexualidade. Exortava-se no sentido de que o contato entre europeus e indígenas devia ser regulado pelos códigos morais da “velha Europa”, o que nem sempre acontecia, desencadeando abusos e atentados sexuais contra as índias. No interior dos colégios abertos ao longo da costa, os autos, comédias e tragédias foram encenadas com “certa preocupação estética” (GALANTE DE SOUZA, 1964) e como prática educativa para estudo do latim

Valendo-se das imagens, da ludicidade e dos elementos da cultura local, os jesuítas tocaram a sensibilidade do “gentio”, utilizando-se dos personagens alegóricos, santos, imperadores romanos, que se misturam aos personagens reconhecidos pelas tribos brasileiras. No auto de autoria de Anchieta, *Na Festa de São Lourenço*, veem-se em cena os seguintes personagens:

Guaixará, rei dos diabos; *Aimbaré* e *Saravaia*, criados de *Guaixará*, *Tataurana*, *Urubu*, *Jaguaruçu* e *Cabrê*, companheiros dos diabos; *Décio* e *Valeriano*, imperadores romanos, *São Sebastião*, padroeiro do Rio de Janeiro; *São Lourenço*, padroeiro da aldeia do seu nome; uma velha, um anjo; o *Temor de Deus*; o *Amor de Deus* (GALANTE DE SOUZA, 1964, p.88).

Pela descrição, observa-se que os personagens da mitologia indígena são associados ao demônio; Décio e Valeriano aparecem como perseguidores de cristãos, no caso, Sebastião e Lourenço, este último martirizado na grelha, servindo aos propósitos dos jesuítas e à visão dicotômica de bem e mau. Além disso, a imagem do santo, o bem, na grelha exerceria o efeito desejado de afastar os nativos do canibalismo.

Do ponto de vista da técnica dramatúrgica, as peças produzidas nos primórdios do teatro brasileiro não obedeciam às regras que balizam o texto dramático, regras estabelecidas pela tradição greco-romana nem se mostravam como autênticos autos, segundo o modelo dos autos de Gil Vicente e Calderón de la Barca. Para Décio de Almeida Prado citado por Galante de Souza (1964, p. 102), esses textos se organizavam em uma “série de episódios esparsos, ilustrações piedosas da vida dos santos, que, embora conseguissem (...) seus efeitos edificantes, não possuíam por isso maior força dramática”. Mas, essa objeção não diminui a ação de Anchieta, apontando-se sua obra dramática como sendo o início de uma dramaturgia produzida nos trópicos, fruto do processo de transculturação que faz do mundo um texto a ser lido. Esse texto caótico se constrói sem que se saiba seu início e seu fim nem quais as veredas que trilha, pois compreende “épocas e situações, indivíduos e coletividades, culturas e civilizações” e se mostra “atravessad[o] por rupturas e reorientações, progressos e retrocessos, realidades e ilusões” (IANNI, 2000, p. 115).

Aspectos contraditórios

Costumeiramente, a história oficial coloca em relevo apenas um lado dos acontecimentos, destacando os feitos do vencedor. Retornando ao conteúdo do filme *A Missão*, para continuar a refletir sobre ação jesuítica na América do Sul, percebem-se aspectos contraditórios que a ficção faz ressaltar. Sem dúvida, o filme propõe uma visão favorável à catequização dos índios pelos jesuítas, ao colocar a obra divina dos missionários em oposição à cobiça dos colonizadores e mercadores de escravos. Os padres jesuítas são descritos e apontados claramente como heróis de coração puro, preocupados com o bem-estar dos guaranis e empenhados na transformação de Rodrigo Mendonza. Mercenário e caçador de índios para o trabalho escravo, Rodrigo assassina o irmão, acontecimento detonador da crise que termina por conduzi-lo ao reduto das Missões, colocando-o em contato com os jesuítas e os índios. Ao acolher seu antigo perseguidor, os índios estabelecem com ele uma relação fraterna, conforme os princípios do catolicismo. Modificada a relação, o que se vê é o contato cordial entre forças opostas mediadas pela pedagogia jesuítica.

Mas, ao considerar essa relação como troca de conhecimento estabelecida no total respeito do outro, o filme aponta para a utopia. Não há dúvida de que a primeira intenção de evangelização compreendida no interior de uma concepção católica e ocidental do mundo foi das mais nobres. Mas, não se pode negar que, assim como os colonizadores e mercadores de escravos, os jesuítas usaram da ingenuidade dos indígenas para intervir nos seus costumes e impor-lhes uma concepção de mundo, aniquilando-os e alienando-os das crenças e

do seu modo de vida. Do mesmo modo que o missionário trouxe o canto, o conhecimento, a sua arte e a vida organizadas a serviço do Deus bíblico-branco, livrando o indígena da escravatura que os colonizadores proporcionavam aos nativos, também trouxeram a guerra e a morte, levando para as aldeias os conflitos entre Portugal e Espanha, conflitos que não eram dos índios. Assistimos, assim, no final do filme, a um massacre que não é bem a luta dos índios para preservar a aldeia, senão a luta dos jesuítas contra o poder político da sua própria nação.

Sem sombra de dúvida, a leitura que se faz da obra jesuítica no Brasil é polarizada e, conforme Risério (2004), “costuma comportar radicalizações. Olhar a ação dos missionários como injusta ou injusta é deixar de lado elementos ricos para uma análise menos dicotômica. Para Sérgio Buarque de Holanda, a “mais ponderável crítica que se poderá fazer ao regime das velhas missões jesuíticas” (2006, p.136) é de que os missionários pretendiam transformar os nossos antepassados em anjos, não em homens, objetivo inalcançável, já que não conseguem “nem uma coisa nem outra”.

No entrelaçamento entre as culturas, modos de ver, sentir e simbolizar, tensões aparecem, injustiças e negação do outro são visíveis. Por outro lado, essa viagem missionária e conquistadora (IANNI, 2000) não pode ser narrada sem quem se ressaltem as misturas, hibridizações, trocas. E o teatro que se fez nesse “tempo paradisiaco” mostra tais conjunções, nem sempre harmoniosas mas, sobretudo, sedimentadora de uma prática que se torna mais visível em suas constituintes a partir do século XIX. No entanto, pensar esse teatro em termos evolutivos, linha reta de avanços, é desconsiderar um percurso, é não vê-lo como forma que se organiza a cada momento em função das circunstâncias.

Perguntas se desdobram em novas perguntas. E é difícil respondê-las de maneira equânime. O certo é que nos deparamos com um problema de natureza ética. O certo é que o teatro faz parte do conjunto de ações de um vasto projeto de transculturação. Tomem-se as palavras de Décio de Almeida Prado para iluminar a questão ou criar confusão:

A verdade é que a missão dos jesuítas tinha proporções gigantescas. Se aos colonos portugueses competia conquistar a terra, subjugando-lhes os habitantes, cabia aos padres uma tarefa ainda mais árdua: sujeitar a alma indígena. Anchieta intimida-a constantemente, no palco com as chamas do Inferno, pretendendo dobrá-la pelo terror. Mas não haveria no mais íntimo do seu coração, animando-o a persistir apesar de tudo, um ímpeto de afeto, uma onda de generosidade que o levava a não transigir com o índio exatamente para salvá-lo? Não constituirá preconceito moderno este que nos faz acreditar só nos sentimentos de sinal positivo, de expansão, não de repressão, como fonte de atividade criadora? Em épocas dilaceradas pela ideologia religiosa ou poética não será o ódio ao mal um incentivo tão forte e tão saudável para a personalidade quanto o amor ao Bem? (1993, p.52).

Cabe aos contemporâneos estudar os acontecimentos para saber o que se herdou deles e chegar, assim, a um melhor entendimento do que se é hoje, além continuar respondendo a pergunta que perpassa os tempos: quem somos nós? Que teatro fazemos ou queremos fazer? Do ponto de vista do passado, é notável a realização de espetáculos, embora a preocupação estética não fosse a roda que o pôs em movimento.

Atividade teatral nos séculos XVII e XVIII

Consolidado, em parte, o projeto de inserção do colonizador ao longo da costa brasileira, fez-se necessário desenvolver estratégias para defendê-la da cobiça de outros países desejosos de se apossar da terra e de suas riquezas. O movimento contra as invasões francesas e holandesas terminou por influenciar a vida cultural dos centros urbanos, e as lutas para expulsar o invasor repercutiram no continente europeu, inspirando Lope de Veja. Conforme Galante de Souza (1964, p. 103), citando Varnhagen, o dramaturgo espanhol escreveu *El Brasil Restituído* tomando como assunto da sua comédia a luta contra os holandeses.

Do ponto de vista da catequese, o que se pode aquilatar é que o projeto missionário encontrava-se “pronto”; ao mesmo tempo, os jesuítas depararam-se com as reações cada vez mais hostis por parte dos colonos, empenhados em diminuir sua influência sobre os índios. Tanto no Maranhão quanto em São Paulo eclodem manifestações reativas ao projeto inaciano – empresa apoiada por D. João III nos idos de 1549 –, concluído com a expulsão da Companhia de Jesus, em 1759, como parte da política administrativa de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Completando o quadro, a mobilização contra Palmares. Os conflitos terminaram por abafar a vida artística no Brasil e contribuíram para o declínio do teatro jesuítico, motivado também pela interferência de Roma, exortando pela diminuição da atividade teatral, ainda que estivesse ligada aos ofícios e datas religiosas. Receitando a temperança, a igreja mostrou-se vigilante, visto que os elementos profanos de matriz índia e de matriz lusa se infiltraram no teatro sob a égide do “catolicismo barroco”.

Os registros, ainda que escassos, dão conta das representações nas igrejas, praças e colégios, movimentando as povoações. A notícia sobre a existência de tais espetáculos deve-se aos viajantes, aos jesuítas e também ao poeta Gregório de Matos (*apud* CARVALHO, 2006, p.177). Em um dos seus poemas, o literato baiano refere-se a uma comédia representada por “pardos confrades de Nossa Senhora do Amparo”:

Grande comédia fizeram
os bons confrades do Amparo,
em cujo lustre reparo,
que as mais festas excederam;
quão eficazes moveram
ao povo, que os escudou
que eu sei quem ali afirmou,
que se ainda agora vivera
Viriato não pudera
imitar quem imitou.

Acentuavam-se, no século XVII, a presença dos bailes pastoris e das lapinhas, manifestações populares de matriz lusitana que foram sendo incorporadas aos ciclos de festas no Brasil. Essas manifestações não ficaram imunes aos elementos da cultura ameríndia e, principalmente, da cultura africana. A ocorrência significativa, mas geradora de polêmica entre os historiadores do teatro brasileiro e críticos literários, é o aparecimento de Manuel Botelho de Oliveira. Contemporâneo de Gregório de Mattos Guerra, Botelho de Oliveira foi o primeiro poeta brasileiro a ter a obra publicada. Suas comédias, escritas em espanhol, *Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos* ganham destaque, mais pelo fato de terem sido publicadas do que pela originalidade ou por terem sido representadas, fato que não se comprova. Sobre as duas comédias, Galante de Souza (1964, p.105) afirma: “Sem custo se percebe que a primeira é uma réplica à comédia *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Roja Zorrila. A segunda (...), identifica-se por mais de um aspecto com a comédia *La más constante mujer*, de Juan Perez Montalvan”. Valendo-se dos comentários de Eugênio Gomes, Galante de Souza completa sua afirmativa:

Ambas as peças são espanholas (...), pela língua, pelo espírito, pela técnica e pelos temas. Falta-lhes, por isso, cor americana. O autor não possuía talento dramático; daí perceber-se, nas suas composições, a falta de ação e a exposição arrastada. A verbosidade e mais processo característicos do cultismo, a cuja influência Botelho de Oliveira não pôde fugir, são também elementos negativos na sua obra, embora, em várias passagens, ele próprio ponha a ridículo tais processos (1964, p. 105-106).

Esses são os aspectos mais relevantes do teatro no Brasil no século XVII. O panorama sofreu sensível alteração por volta dos meados do século seguinte, para o que concorreram o contexto sócio-político-administrativo, já que a colonização mostrava-se consolidada. A economia sustentada pela minas de ouro e pedras preciosas de Minas Gerais e Mato Grosso movimentavam as cidades, tanto na Colônia quanto na Metrópole, para onde seguia o quinto do que se produzia em terras brasileiras. Desde Salvador ao Rio de Janeiro, depois para o interior, a vida social marcava-se de festividade e nela inseria-se o teatro, ainda nos domínios eclesiásticos, mas escapando para outro

2

O Teatro no Brasil – Da Colônia à Regência. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande Sul, 1974.

3

Sobre a Revolta de 1798. Cf. TAVARES, Luís Henrique Dias. Da sedição de 1798 à revolta de 1842 na Bahia. Salvador: Edufba / Unesp, 2003.

terreno, como mostra o relato de um viajante francês, conforme Décio de Almeida Prado (1993, p.61), citando L. Hessel e G. Readers²:

O vice-rei nos convidou para a festa de São Gonçalo do Amarante que se celebrava no interior. Para lá nos dirigimos. Ao redor da igreja uma multidão de dançarinos pulava ao som de seus violões (...) Também nós tivemos de dançar. Era coisa bem divertida de ver, dentro de uma igreja, dançarem, misturados, padres, freiras, monges, cavalheiros, escravos e a gritarem em planos pulmões: *Viva São Gonçalo do Amarante!* A igreja foi construída sobre um outeiro que se estende até as bordas do mar. Está rodeada de arvoredo, sob o qual se armaram tendas, repletas de mulheres de vida fácil (...). As tendas para o vice-rei haviam sido armadas sob um laranjal, e nelas se comeu à tripa forra por três dias. No primeiro, maus atores representaram aí uma comédia medíocre, *La monja alférez*.

Em função da penetração ostensiva dos elementos profanos nas festividades religiosas é que, em 1726, proibiram-se espetáculos teatrais nas igrejas, e os eventos deslocaram-se para outro campo. As autoridades mostravam interesse pelo teatro, por seus aspectos educativos, uma das suas constituintes. Tal apreço possibilitou incentivos oficiais para a criação de casas de espetáculos, espaços que ficaram conhecidos como Casa da Ópera ou Casa da Comédia. Esses teatros se espalharam por diversas cidades, sendo o mais antigo o de Ouro Preto. No Rio de Janeiro, inaugurou-se a Casa da Ópera, animada pelo empresário e regente Padre Ventura, e também o Teatro de Manuel Luís, cujo dono recebeu apoio do Marquês do Lavradio, grande incentivador da arte teatral. Recife, São Paulo e Porto Alegre inauguraram seus espaços para que as empresas dramáticas pudessem se organizar, ainda que de forma incipiente, com seus elencos. Na Bahia, consoante Sílio Boccanera Junior (1924, p. 6), a Casa da Ópera foi a segunda casa de espetáculo construída em Salvador, tornando-se lugar de importância para a cidade e também por constar dos relatos sobre a Revolta de 1798³, movimento liderado por alfaiates, soldados, libertos e escravos, que prometiam um programa de festas na Casa da Ópera caso o movimento se tornasse vencedor.

Quanto ao repertório mostrado nas casas da Ópera, é constante a presença das obras de Calderón de la Barca e de outros autores espanhóis. Sobre o assunto, conclui Décio de Almeida Prado:

(...) o castelhano mantinha-se [no século XVIII] ainda como língua corrente no Brasil, ao menos nos círculos literários, e que o nosso panorama teatral, apesar de fragmentário, não deixa de oferecer uma certa coerência, na medida em que espelhava o da Europa. Rojas Zorilla e Agustín Moreto, com efeito, citados ao lado de Calderón, formam com ele o que os historiadores modernos do teatro espanhol chamam de Ciclo Calderón de La Barca (...). São, os três, escritores da segunda geração do Século de Ouro, que chegavam aos tabladros nacionais – se é que só então chegavam – com atraso de mais de cinquenta anos. Mas, curiosamente, não fora da vigência artística de suas obras, dado ao imobilismo que tomara conta dos palcos espanhóis (1993, p.63-64),

4

Tomando-se o levantamento do repertório teatral encenado no Brasil entre 1711 e 1822, creditado a Evelyn Furquim Werneck Lima (REVISTA URDIMENTO, 2006, pp. 85-88), verifica-se uma centena de encenações de comédias, tragédias e óperas em diversos centros urbanos do Brasil, "visto que muitos autores foram encenados no Brasil com peças já escritas em português e para um público de portugueses e mestiços, que processava o amálgama cultural entre a metrópole e a colônia (p.73).

fato que, de certa forma, relativizou o atraso dos palcos brasileiros, não apenas em função do imobilismo, mas pela distância que retardava o trânsito de pessoas e ideias. A afirmativa de que houve um "vazio" na cena teatral brasileira dos séculos XVII e, principalmente, XVIII⁴, não pode ser tomada ao pé da letra, visto que as óperas de Pietro Metastasio foram encenadas ao mesmo tempo na Europa e no Brasil, sem grande desvantagem para os brasileiros, que tomaram conhecimento do autor italiano por volta de 1767, sendo suas óperas traduzidas pelo poeta Cláudio Manoel da Costa. Na resumida lista, cabe registrar a presença nos palcos das comédias de Antonio José da Silva, o Judeu. Brasileiro de nascimento, mas foi em Portugal que o autor tornou-se conhecido, não apenas por sua obra, mas por ser uma das vítimas da Inquisição naquele país.

Sobre os processos de encenação, o que se pode avaliar é que os artistas não se mantiveram alheios ao que se fazia nos países europeus. O que se conhecia da mecânica do espetáculo em outros lugares foi absorvido por nossa ribalta. Ver o teatro brasileiro sob a ótica do atraso, da cópia dos modelos europeus e da dependência é olhar enviesado. O certo é que os artistas do século XVIII, no Brasil, lançaram mão das convenções do teatro português que, por sua vez, lançava mão do que se fazia na França, Itália e Espanha, em uma confluência marcadamente transcultural visível nos processos civilizatórios. Esse traço marcou a existência do nosso teatro e tornou visível "(...) uma gama de polarizações e nuances sobre a originalidade e a caricatura, a imitação e a invenção, a mímesis e a representação ou o criador e a criatura", nas palavras de Octavio Ianni (2000, p. 63). Os ritmos que referendam a sua existência, enquanto manifestação artística, mostraram-se como

(...) intercâmbios, permutas, cópias, imitações, caricaturas, paródias e recriações, envolvendo sempre tensões e polarizações, são influenciados pelas tecnologias dos meios de comunicação, desde o barco à vela. Como no começo da história moderna à internet, no fim do século XX (IANNI, 2000, p.89).

Nos intercâmbios entre Brasil e Europa, não se pode obscurecer a presença de Ambrósio Pires na corte lisboeta do século XVI. Esse índio encarregado de interpretar Anhangá, ainda que olhado como exótico, não deixou de presentificar elementos de sua cultura nos centros civilizados do "Velho Mundo", animando-lhes a imaginação, da mesma forma que a teatralização da vida indígena na cidade francesa Rouen em 1550, quando, em um cenário ao ar livre, os tamoios mostraram seu ritos e modo de vida para uma plateia fascinada por ver o outro, tão diverso, frente a sua identidade. Ou, quando, no século XIX, escravos que retornaram do Brasil para o continente africano levaram consigo o aprendizado do teatro "à maneira europeia", como informa Nelson de Araújo em sua *História do Teatro* (1978, p. 170):

Este é o caso da atual Nigéria. O primeiro elenco regular da cidade de Lagos, denominado Brazilian Dramatic Company, foi fundado em 1880 pelo brasileiro Z. P. Silva, que por longo tempo se manteve à frente do grupo, dedicado ao teatro e à música (...) Mais significativa ainda é a informação recolhida por Pierre Verger, do jornal *Lagos Times*, de 8 de dezembro de 1880, sobre atividades mais remotas dessa Brazilian Dramatic Company (...): "Uma representação dramática em homenagem ao aniversário de D. Pedro II (...).

Araújo registra a presença de manifestações populares brasileiras como "teatro folclórico", na África, o Bumba-meu-boi e a Burrinha, vistos como demonstração dos "enigmas da modernidade-mundo", com toda "uma multiplicidade e um emaranhado de realizações e frustrações, possibilidades e distorções, projetos e ilusões, que se desenham nos horizontes de uns e outros: nativos, adotivos, colonizados, colonizadores, nacionais e imigrantes, escravos e senhores (...)" (IANNI, 2000, p.35).

Conclusão

A condensada narrativa sobre o teatro no Brasil nos primórdios de sua colonização nos leva à seguinte conclusão: pode-se destacar, no interior dessa realidade que originou o Brasil e deu-lhe caminhos para torná-lo o que é hoje, um projeto que se construiu pela força das armas e das palavras, não necessariamente e sempre nessa ordem. Um projeto que nos lançou no mundo conhecido da modernidade do século XVI e tornou-se um momento de ruptura, conforme Octavio Ianni (2000), mudando as configurações e ordenações das estruturas sócio-político e culturais. Tal processo foi sustentado pelas matrizes indígena, lusa e africana que, ao longo dos séculos, formaram uma nacionalidade, que se constituiu a partir de uma troca entre culturas. Recebido e adaptado o conhecimento transmitido pelo colonizador à cultura já existente, criou-se uma terceira que, no Brasil, é a sua própria identidade. Uma identidade consequência do processo de transculturação, processo que se pode verificar em todas as áreas de conhecimento manifesto em uma nação. No caso do teatro brasileiro, nascido da colonização portuguesa, fruto dos autos medievais, dos mistérios, dos autos sacramentais, dos entremezes, dos folguedos populares e de outros gêneros conhecidos por nossos antepassados, vê-se a marca da hibridização, da mestiçagem, pois essas formas teatrais não ficaram imunes ao contato com os mitos e ritos indígenas e africanos, produzindo figurações e transfigurações que encantam e desencantam. Nesse sentido, observa-se que se convive com a ortodoxia, antevendo-se os movimentos que se iluminam pela força da heterodoxia, para arejar ideias, ações, interpretações. Tal postura não nos salva do inferno do preconceito, mas coloca em evidência a visão plural sobre a nossa cultura, abrindo frentes para o diálogo.

A transculturação implica questões que suscitam muitas interrogações sobre o ser, sobre o homem. Questões de natureza ontológica. Diante dos problemas apresentados, é inseguro um posicionamento para considerar se a obra jesuítica foi justa ou injusta, já que os conceitos de justiça e injustiça podem levar a uma visão maniqueísta, ainda que se considerem os dados objetivos decorrentes da relação entre colonizador e colonizado. Qualquer que seja a nossa opinião a respeito, não se pode pensar no que seria o Brasil, ou seja, o que seria de nós, se a catequização jesuíta não tivesse acontecido ou se o país não tivesse sido colonizado nas bases em que foi. Caso seguissemos esse caminho, teríamos de reconstruir a história usando os recursos da imaginação. Provavelmente, a história seria outra, e outra, a realidade. Todavia, seja ela supostamente melhor ou pior, tal realidade não existe, portanto, não se pode discuti-la. A discussão deve se dar à luz dos acontecimentos, apontando-se os aspectos positivos e negativos contido neles. O filme *A Missão*, de Roland Joffé, provoca e suscita tal debate, da mesma forma que os trabalhos dos historiadores do teatro brasileiro. Mas, pode-se perguntar, tal qual Oswald de Andrade, o antropófago modernista: tudo seria diferente “se em vez do português ter vestido o índio, o índio é que tivesse despido o português?” (ANDRADE *apud* PRADO, 1993, p. 53).

Referências

- ARAÚJO, Nelson. **História do teatro**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ; FUNARTE, 1996.
- CARVALHO, Fernando. Pequena visão do teatro brasileiro. In: MORETTO, Fulvia M. L. e BARBOSA, Sidney (orgs.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: UNESP, 2006.
- DESCARTES. **Princípios filosóficos**. São Paulo: Ed. Rideel-Celebris, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: editora 34, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822). In: **Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas**, UDESC – PPG-Teatro, v. 1, n. 08, dez. Florianópolis: UDESC/CEART, 2006.
- LUGON, Clóvis. **A república comunista cristã dos Guaranis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. **Uma história da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- SABATO, Magaldi. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil, tomo I**. Rio de Janeiro: MEC, 1964.
- WILLIAMS, Reymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.