

BRASIL EM CENA: O INDÍGENA NO CONTEXTO DO DESCOBRIMENTO E O TEATRO DE *EVANGELIZAÇÃO*

BRAZIL IN SCENE: THE INDIGENOUS PEOPLES IN THE CONTEXT OF THE DISCOVERY AND THE THEATER OF EVANGELIZATION

Roseli Bodnar

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)
roseliteratura@hotmail.com

Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)
a_hohlfeldt@yahoo.com.br

Resumo: *Este artigo apresenta aspectos relevantes da Carta, de Pero Vaz de Caminha, a partir da contextualização do processo de ocupação e da exploração da nova terra em relação aos primeiros contatos dos portugueses com os indígenas. Objetiva-se examinar a herança portuguesa e as primeiras matrizes que marcaram o teatro de evangelização, com elementos e características locais, evidenciando a presença de um ator cômico (gracioso) e dos seus primeiros contatos com os indígenas que habitavam no Brasil. Os teóricos que embasam o estudo são Sousa (1960), Faria (2012), Arêas (2003) e Prado (1993). Concluiu-se que o século XVII marcou o declínio do teatro jesuítico, pelo menos no que diz respeito a espetáculos com a finalidade catequista, porque a obra missionária já estava consolidada, uma vez que os jesuítas detinham o monopólio da educação, agrupando os curumins e os filhos dos colonos para serem espiritualmente formados e culturalmente educados, de norte a sul do Brasil, em seus colégios.*

Palavras-chave: *Carta de Pero Vaz de Caminha; Ator cômico (gracioso); Indígenas.*

Abstract: *This article presents relevant aspects of the Letter of Pêro Vaz de Caminha, from the contextualization of the occupation process and the exploration of the new land in relation to the first contacts of the Portuguese with the indigenous peoples. The objective is to examine the Portuguese heritage and the first influences that marked the theater of evangelization, with elements and local characteristics, highlighting the presence of a comic actor (gracious, gracioso in Portuguese) and its first contacts with the natives who lived in Brazil. The theorists that substantiate the study are Sousa (1960), Faria (2012), Arêas (2003), and Prado (1993). It was concluded that the seventeenth century marked the decline of the Jesuit theater, at least concerning the shows for the catechist purpose. This occurred because the missionary work was already consolidated, since the Jesuits held the monopoly of education, grouping the curumins (Tupi-Guarani children) and the settlers' children to be spiritually and culturally educated, from north to south of Brazil, in their schools.*

Keywords: *Letter of Pêro Vaz de Caminha; Comic actor (gracioso); Indigenous peoples.*

Introdução

São muitos os documentos que relatam a visão de mundo, os hábitos e os costumes indígenas, bem como as condições de vida dos colonos portugueses, durante o processo de ocupação e exploração da nova terra. Na época do “descobrimento” e/ou “achamento”, quando os portugueses ancoraram no litoral do atual Brasil, eles se depararam com uma enorme diversidade de povos nativos que aqui habitavam como tamoio, guarani, tupiniquim, tabajara. Todas elas habitavam a parte litorânea brasileira, eram grupos de língua tupi e foram os primeiros a ter contato com os colonizadores que aqui desembarcaram. Como os colonizadores acreditavam ter chegado às Índias passaram a chamar de índios “todos os povos nativos” que habitavam a América.

Dentre muitos textos que abordam o início ao processo de colonização, destacam-se o **Tratado da Terra do Brasil** (1537, editado em 1826) e a **História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**, ambos de Pero de Magalhães Gandavo; o **Tratado Descritivo do Brasil** (1587), de Gabriel Soares de Souza e os **Diálogos das grandezas do Brasil** (1618), de autoria atribuída a Ambrósio Fernandes Brandão. Os escrivães relatavam tudo o que viam, ouviam e

sentiam. Assim, os relatos ganham uma dimensão maior que a informativa, pois sintetizam o olhar dos europeus diante de uma terra descrita como *edênica*, em vários sentidos, como pela natureza exuberante; pela nudez, liberdade e vida coletiva indígena; pelas possibilidades mercantilistas locais. Sobretudo, os textos chamam atenção por relatar a construção de alteridades no contato entre os integrantes da expedição portuguesa e os indígenas, na *nova terra*.

De acordo com Silvio Castro (2017, p. 11) a **Carta**¹ escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, se compõe de “sete folhas, cada uma de quatro páginas, por um total de vinte e sete de texto e uma de endereço”. O documento começa com “o típico processo epistolar; depois dos primeiros parágrafos, tal convenção se transforma num diário atípico”.

Na Carta relata-se que havia um *gracioso*² e um gaiteiro entre os tripulantes do navio, que interagiam com os indígenas em *danças e folias*. *Gracioso* é um termo antigo para se referir ao ator cômico. Nas naus ele fazia brincadeiras e divertia tripulantes e passageiros durante as viagens, com ditos jocosos e pequenas representações cômicas. Em geral, usava os mesmos recursos que os *histrões e jograis* medievais, pois representavam (declamavam), cantavam, dançavam e faziam saltos.

A carta traz o seguinte relato:

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém³, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito (CASTRO, 2017, p. 101).

Esse *gracioso* era Diogo Dias, da Armada de Cabral. A carta faz menção a alguns recursos utilizados por atores cômicos durante as apresentações, como gaitas⁴, tamboril⁵ e cascavéis⁶. Havia ainda as folias. Em solo brasileiro, um dos registros mais interessantes é o da folia entre os índios. Pedro Álvares Cabral, ao perceber que Diogo Dias era bem recebido e interagiu com os indígenas, mandou-o com outros mais para a aldeia, com ordem de que permanecessem no local. A carta cita o envio de grupos de reconhecimento às aldeias, ao dizer que

O Capitão mandou a dois degredados e a Diogo Dias que fossem lá à aldeia (e a outras, se houvessem novas delas) e que, em toda a maneira, não viessem dormir às naus, ainda que eles os mandassem. E assim se foram. [...] Diogo Dias

1 A carta foi escrita em primeiro de maio de 1500, pelo escrivão Pero Vaz de Caminha e dirigida ao monarca de Portugal, D. Manuel I. Foi publicada no Rio de Janeiro em 1817, pelo padre Manuel Aires de Casal. O texto integral está disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>.

2 De acordo com o **Dicionário de la Lengua Castellhana** (conhecido como **Diccionario de Autoridades**) “o termo *gracioso* refere-se àquele que tem papel festivo e chistoso nas *comedias e autos*, que diverte ou entretém”. Já no **Dicionário de termos literários**, de Carlos Ceia, “o termo diz respeito a uma função específica na comédia normalmente atribuída a um ator-comentador dos atos das personagens principais, sempre com o intuito de produzir o cômico pela crítica mordaz. O *gracioso* é uma espécie de *truão* (não uma personagem tipo, representante de uma classe social, mas uma criação teatral única), cujas intervenções são sempre mordazes, sendo facilmente comparável ao *fool*, de Shakespeare ou ao *parvo*, de Gil Vicente, por exemplo, ou, com maior evidência, comparável ao papel moralizador que o coro do teatro clássico grego desempenhou”. Carlos Ceia: s.v. “Gracioso”, **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 jun. 2015. Para maiores detalhes, consultar a obra de Lope de Rueda, **Lope de Rueda**. México: La biblioteca enciclopédica popular, 1946, p. 5 - 6.

3 É uma pequena cidade portuguesa, próxima a Lisboa.

4 A carta faz referência ao *tocador de gaita*, que também aparece em várias peças e nas ilustrações, em folhas de rosto, das compilações de obras, tanto de Gil Vicente, como de outros autores da época.

5 *Tamboril* ou *tamborim* era um tipo de tambor provençal (século XV), com fuste cilíndrico alongado, tocado apenas com uma baqueta. Em geral, era tocado acompanhado de uma flauta de três orifícios.

6 *Cascáveis* era uma espécie de globo de metal que possui, dentro dele, uma pequena bola cilíndrica, também metálica, que produz som ao ser agitado.

e Afonso Ribeiro, o degredado, aos quais o Capitão ontem mandou que em toda maneira lá dormissem, volveram-se, já de noite, por eles não quererem que lá ficassem. Trouxeram papagaios verdes e outras aves pretas, quase como pegas, a não ser que tinham o bico branco e os rabos curtos. [...] Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus (CASTRO, 2017, p.105-109).

A mesma carta menciona a construção de uma cruz e a realização de uma missa pelos portugueses, em que indígenas observavam atentamente o rito cristão:

E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais, ambos, hoje também comungaram (CASTRO, 2017, p. 111).

Deve-se sempre ter em mente que o país colonizador, ou seja, Portugal, não tinha uma forte tradição de dramaturgia ou de espetáculo que pudesse ser trazida para a colônia brasileira, além dos *momos*, dos *arremedilhos* e dos *entremezes*, pois o teatro de Gil Vicente estava ainda por *nascer*, já que se tem como seu marco o ano de 1502, datação de sua primeira peça. A intenção dos portugueses e da coroa era tornar os indígenas escravos passivos e cristãos. Para tal, a carta solicita que se enviassem clérigos para catequizá-los. Para a doutrinação, os jesuítas usaram, sobretudo, duas linguagens artísticas, a música e o teatro, já que o idioma, nestes primórdios, apresentava-se como um desafio na comunicação com os habitantes locais.

Além de povoar as novas terras, era interesse da coroa *humanizar* os índios que aqui estavam. Sousa explica sobre esses primeiros tempos da colônia:

Muito cedo viu D. João III que não podia contar exclusivamente com os seus capitães-mores. O problema não se limitava a dirigir a massa de colonos imigrados. Havia o indígena que era necessário humanizar. Fazia-se preciso, ao lado do elemento colonizador, alguém que acreditasse em alguma coisa além da felicidade material, que se deixasse nortear por sentimentos diferentes da ambição e da luxúria. Foi então que o rei *Piedoso* resolveu pedir o auxílio dos filhos de Loiola, para a catequese do gentio. E assim chegou aqui, em 1549, a primeira missão jesuítica, chefiada por Manuel da Nóbrega. Anchieta viria mais tarde, com o segundo governador geral, em 1553 (SOUSA, 1960, p. 82).

O registro da carta de Caminha, que solicitava ao rei o envio de “clérigo para os batizar”, começa a se concretizar com a chegada dos primeiros jesuítas⁷ ao Brasil, sob o comando de Manuel

⁷ A Companhia de Jesus é uma ordem religiosa da Igreja Católica, sendo seus membros conhecidos como jesuítas. Essa ordem nasceu das atividades do seu fundador, Inácio de Loyola (1492-1556), e demais companheiros, que se consagraram pelos votos de pobreza, de castidade e de trabalhos apostólicos na Terra Santa ou em outras terras, conforme determinação do Papa. Os jesuítas não foram os primeiros religiosos a se alojarem na Colônia, mas, por certo, foram os mais importantes e que exerceram maior influência no contexto colonial. Os padres receberam subvenções e concessões da Coroa portuguesa, não só para o trabalho de catequização e conversão, como também de proteção aos índios do trabalho escravo e cativo. Ficaram no Brasil cerca de duzentos e dez anos, até serem expulsos dos territórios portugueses, no ano de 1759, em razão do quadro político de regime monárquico absolutista, em que o Marquês de Pombal declarou guerra à Ordem Jesuíta, entre outras acusações, pela prática de comércio ilegal e pela incitação da população contra a coroa.

da Nóbrega, dando início assim à missão de catequização dos *gentios* do novo mundo. Nove anos depois de fundada a Companhia de Jesus, chega à Bahia, em 29 de março de 1549, na esquadra do primeiro governador-geral, Tomé de Sousa (1549/1553), o primeiro grupo de jesuítas, formado pelos padres Manuel da Nóbrega, Leonardo Nunes, João de Azpilcueta Navarro, Antônio Pires e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome. Em 1553, padre Manuel da Nóbrega enviou um grupo de jesuítas, entre eles José de Anchieta (1534-1597)⁸, para fundar um colégio, que também serviria de morada aos padres e, que, posteriormente, daria origem à vila de São Paulo⁹.

O trabalho jesuítico ligado à educação já era anterior à chegada ao Brasil, pois “conhecidos educadores na Europa, os jesuítas é que se dedicaram à mesma atividade na colônia. A ordem já possuía um repertório de dramatizações pronto, que serviria em qualquer lugar para o ensino religioso, a alfabetização e o que poderíamos chamar ensino social e moral” (HELIODORA, 2013, p. 370).

Ao abordar as primeiras manifestações teatrais no Brasil, a figura proeminente é a de José de Anchieta pois, ao perceber o gosto dos indígenas pela teatralidade dos ritos da missa e pela música, ele as utilizou como forma de aproximação e comunicação, marcando seu nome no que se chama de *teatro jesuítico*. A partir disso, ele não mediu esforços em prol de seu único objetivo: cristianizar os povos indígenas. Dominava quatro idiomas: português, espanhol, latim e tupi¹⁰. Usou os conhecimentos linguísticos da língua tupi, a excelente oratória e a habilidade para escrever peças de teatro, aproximando-se dos povos indígenas e os evangelizando. Também era tarefa dos padres zelar pelo lado espiritual dos já cristãos e cristãos novos.

Os padres logo perceberam a inclinação natural dos indígenas para a música e para a dança. Sousa faz essa referência ao explicar que

O nosso indígena dispunha, por natural inclinação, de grande habilidade para a música e para a dança. O Pe. Fernão Cardim refere que os índios tinham o gosto da trova repentista, em que narravam as façanhas dos antepassados, e que nisso as mulheres levavam a palma. A dança era complemento obrigatório dos festejos bárbaros. O mesmo Cardim, que esteve presente a muitos deles, admirado “por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara”, dá testemunho do canto dos meninos-índios, dos motins de guerra (simulados) dos *cunumis*¹¹ (meninos), da dança, do uso de instrumentos musicais, etc. Os missionários perceberam logo o partido que poderiam tirar para a catequese, aproveitando tão excelentes inclinações do aborígine. Começaram aderindo ao ritmo da música e da dança indígenas, para depois ensinarem a dança portuguesa e sistematizarem o estudo da música instrumental (SOUSA, 1960, p. 83).

Como explicita Sousa (1960, p. 84), “[...] daí ao teatro, era apenas um passo. Essa loquacidade, aliada ao espírito dramático do indígena, construía meio caminho andado”. Nota-se, neste relato, que já há alguns elementos embrionários da encenação, pois embora o teatro jesuítico tivesse um caráter religioso, não deixava também de ter aspectos ou elementos profanos e divertidos.

Sousa (1960) faz um panorama sobre o ambiente social e a corrente migratória do Brasil do

8 José de Anchieta pertencia a uma família de cristãos-novos, ou seja, de judeus convertidos, por parte de mãe. Por isso, poderia enfrentar problemas com a Inquisição, na Espanha, onde nasceu. Foi enviado, ainda na adolescência, para estudar em Portugal. Aos 17 anos, entrou para a Companhia de Jesus, sendo pouco tempo mais tarde enviado para o Brasil. Este padre espanhol foi declarado santo da Igreja Católica, canonizado em 2014, pelo Papa Francisco. É um dos fundadores da cidade de São Paulo e considerado o *Apóstolo do Brasil*, por seu pioneirismo na evangelização do país.

9 Recebeu este nome devido ao fato de a missa de fundação do Colégio de São Paulo ser celebrada no dia 25 de janeiro de 1554, dia de comemoração da conversão do apóstolo São Paulo a Cristo.

10 Anchieta aprendeu a língua nativa para se aproximar dos povos indígenas e contribuiu para historicizá-la, ao escrever *Arte de Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil*, na metade do século XVI. Tem-se notícia de que era usada uma versão manuscrita dessa gramática, datada de 1556, no Colégio da Bahia. No entanto, a gramática impressa é de 1595, apenas dois anos antes da morte do religioso.

11 De acordo com o Dicionário Tupi - Latim, do Padre Manoel de Moraes, a palavra *cunumi* significa menino. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/dicionario.html>>.

século XVI

Para que se tenha uma ideia exata do ambiente social do Brasil no século XVI, é necessário não perder de vista duas realidades muito importantes, que estiveram presentes nos primeiros momentos da colonização: a espécie das correntes migratórias, que aqui se caldearam com o indígena, e a disposição de ânimo do colono para com a terra que ele vinha explorar. De ambos os fatos e de suas consequências nos dão testemunho os cronistas da época. Nas primeiras correntes migratórias concorria gente de todas as camadas sociais, até mesmo criminosos, “com exceção única dos réus em heresia, traição, sodomia e moeda falsa” (SOUSA, 1960, p. 81).

A colonização do Brasil, por portugueses, foi de exploração de riquezas e de assentamento temporário e não permanente, como aconteceu com outros locais que serviram de ocupação definitiva de território.

João Roberto Faria, em **História do teatro brasileiro**, descreve os primórdios do teatro no Brasil:

Se já em 1557 o padre Manuel da Nóbrega, o primeiro provincial do Brasil, escreve um diálogo sobre a **Conversão do gentio**, o teatro propriamente dito vai expandir-se sobretudo a partir de 1567 (data aproximada), quando o padre José de Anchieta, por sugestão de Nóbrega, faz representar em São Paulo de Piratininga uma peça intitulada (por motivos que só podemos conjecturar) **Pregação universal** [...] (FARIA, 2012, p. 21).

Anchieta usou o teatro, de forma didática, em prol de algo maior a ser alcançado, na sua concepção, para disseminar o cristianismo. Escreveu 12 peças, entre os anos de 1561 e 1597, usando os gêneros/formas teatrais de acordo com o público a ser atingido. Para os índios, escreveu *autos*, em tupi, valendo-se de nomes de tribos inimigas para representar o mal. Para os padres, para os alunos dos colégios e dos seminários, escreveu *autos religiosos* em latim, representados em comemorações e cerimônias religiosas. Para a população, em geral, colonos, não-cristãos ou os chamados gentios, bem como para os cristãos novos, ele escreveu *autos sacramentais* em que mesclava português e espanhol, em geral, abordando temas religiosos, com moralidades e personagens alegóricas. Graças aos relatos históricos, sabe-se que “foi grande o gosto do teatro do século XVI, já por parte do indígena, já por parte do colono” (SOUSA, 1960, p. 84):

Seria um erro, porém supor que, antes dos jesuítas, não tivesse havido teatro no Brasil. É certo que, antes do teatro missionário, já se promoviam representações teatrais. A prova disso é o fato de ter sido o **Auto de pregação universal**, de Anchieta, composto e representado, a fim de impedir os abusos que se cometiam com as representações feitas nas igrejas. Tratava-se possivelmente das pantomimas e danças lascivas da **Festa dos loucos**, de que nos fala Melo Moraes Filho. Por outro lado, não há dúvida de que as primeiras peças, de que se tem notícia, foram escritas pelos jesuítas, razão por que se consideram marco inicial do teatro no Brasil as representações levadas a efeito pelos catequistas (SOUSA, 1960, p. 85).

O **Auto de pregação universal** foi apresentado entre 1567 e 1570, restando dele, infelizmente, apenas dois fragmentos. Cronologicamente, esse auto é considerado o primeiro que se escreveu no Brasil. Todavia, antes dele houve uma outra representação, na aldeia de Santiago, na Bahia, em 25 de julho de 1564, o **Auto de Santiago**.

Sousa (1960, p. 97-100) relaciona, em seu estudo, 22 representações teatrais, durante o

século XVI, entre autos, diálogos, éclogas, tragédias e tragicomédias. Nesta pesquisa, opta-se por apenas citar algumas, por serem emblemáticas daquele período. Um dos autos mais conhecidos é **Na festa de São Lourenço** ou **Mistério de Jesus**, como também é nomeado. Essa peça é atribuída a Anchieta, embora alguns apontem como seu autor o Pe. Manuel do Couto:

De outras peças cujo texto se conhece, ou de que ficou apenas memória nas crônicas da época, deduz-se que o seu conteúdo é mais ou menos o mesmo, traindo sempre a preocupação da catequese. Poderíamos citar a **História do Rico avarento e Lázzaro pobre**, representada em Olinda, em 1575, cujos frutos morais, diz-se, foram muitos, comovendo de tal forma o auditório, que houve quem fizesse promessa de dar anualmente mil cruzados de esmolas; o auto que se celebrava o martírio das **Onze mil virgens**, representado por ocasião da respectiva festa, a vinte e um de outubro, sempre com grande concurso de espectadores; o auto de **S. Sebastião**, levado à cena em 1585, à porta da Misericórdia, no Rio de Janeiro, causando grande impressão no auditório, por se ter representado ao vivo o martírio do santo; o drama [...] tinha por assunto a vida de São Francisco Xavier (SOUSA, 1960, p. 89).

É possível que Anchieta tenha entrado em contato com a obra de Gil Vicente, enquanto estudava em Coimbra. Vilma Arêas (2003, p. 3), em artigo intitulado “Anchieta e Gil Vicente: linhas de prumo, linhas de flutuação”, faz uma interessante aproximação crítica entre Gil Vicente e José de Anchieta, por ambos pertencerem ao século XVI, mas, em princípio, com intenções e propósitos bem diferenciados. O teatro jesuítico tinha como intuito a catequese dos índios brasileiros, o que, para Arêas, não constitui empecilho para a aproximação com Gil Vicente. O caráter popular de ambos parece constituir o amálgama entre ambos, pois o teatro de Gil Vicente tematizava o cotidiano e as crenças populares, como a crença em santos e no Diabo. Esse caráter é igualmente encontrado em Anchieta, logicamente com o filtro religioso¹².

Para Arêas, deve-se pensar nos dois autores a partir da ótica da época em que viveram ou estavam inseridos e das condições de produção. A primeira diz respeito ao impacto das navegações e dos grandes navegadores e da agitação ideológica criada pela religião católica. A segunda é a questão do mecenato, pois Gil Vicente era dramaturgo na corte e protegido real. Já José de Anchieta era missionário jesuítico, desejoso de “constituir nas Américas um império religioso”. Acrescenta, ainda:

Um outro cruzamento diz respeito ao bi ou plurilinguismo dessas obras. Embora dois terços da obra vicentina estejam escritos em português, [Gil Vicente] compôs também peças inteiramente em espanhol e outras, mescladas dos dois idiomas. Já Anchieta, como sabemos, escreveu em quatro idiomas: espanhol, português, latim e tupi, obedecendo à tradição e à evidência do público misto que assistia às atividades. Devemos mesmo sublinhar, com Edwaldo Cafezeiro, que no plurilinguismo da babel colonial, a atividade teatral funcionava como instrumento de comunicação, “paralela, e mesmo integrada, àquela prestada pela *língua geral* dos indígenas brasileiros”, reprimida por Portugal no século XVIII (ARÊAS, 2003, p. 3).

Outro foco de importância dos jesuítas é a introdução das *lapinhas* e dos *presépios* no Brasil que, por tradição, passaram a integrar as festas folclóricas brasileiras:

12 Décio de Almeida Prado (1993, p. 15) expõe a dificuldade de se classificar as peças de Anchieta e recomenda não pensar o teatro do religioso como qualquer outro da história do teatro, pois se pode correr o risco da *não compreensão e de injustiça*, já que, sabidamente, era um teatro para evangelizar.

O presépio apareceu em Portugal, em 1391, introduzido pelas freiras do Salvador. Depois, informa Câmara Cascudo, no século XVI o assunto foi dramatizado no plano popular. Vieram, a seguir, os *pastoris* que substituíram as lapinhas e deles passaram a diferir, porque estas, ao contrário daqueles, eram representadas diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário. Entre os autos populares figuram também o *fandango*, a *congada*, o *bumba-meu-boi* e quejandas manifestações folclóricas, em que alguns pesquisadores pretendem ver as verdadeiras fontes do nosso teatro (SOUSA, 1960, p. 90).

Cabe apontar que talvez a importância dos *autos* de Anchieta esteja na mistura de sagrado e profano, e no fato de que seu teatro sacro repete alguns elementos vicentinos, como personagens (Deus, diabos, santos, personalidades históricas) e seus atores se dirigem diretamente ao público, o que, aliás, não era uma novidade, pois o teatro medieval já usava desses artifícios.

O século XVII marcou o declínio do teatro jesuítico, pelo menos no que diz respeito a espetáculos com a finalidade catequística, porque a obra missionária já estava consolidada, eis que os jesuítas detinham o monopólio da educação, agrupando em seus colégios os *curumins* e os filhos dos colonos para serem espiritualmente formados e culturalmente educados, de norte a sul, do Brasil. Todavia, conforme comenta Sousa,

O declínio do teatro jesuítico não significa, no caso, desenvolvimento da cena profana. Pelas notícias que nos ficaram, foram escassas as nossas atividades teatrais no século XVII. É necessário não esquecer que esse século foi para nós um período de crise histórica. Franceses no Maranhão, holandeses na Bahia e em Pernambuco, desentendimentos entre jesuítas e paulistas, revolta de Manuel Beckman, lutas de Palmares, fora tantos outros fatos com que nos vimos a braços e que prejudicaram as nossas atividades artísticas (SOUSA, 1960, p. 103).

A crítica se divide com relação à importância do teatro jesuítico e sobre poderem ser chamadas essas manifestações de teatro ou não. Faria, em **História do teatro brasileiro**, faz a seguinte reflexão:

O teatro chegou tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (FARIA, 2012, p. 21).

Ao estudar o período, o que se deve ter em mente é que o Padre Anchieta não teve a pretensão de criar um teatro nacional e, sim, de usá-lo como instrumento de evangelização e que os jesuítas, como conjunto, foram os responsáveis pelas raízes da educação religiosa e laica, em solo brasileiro, nos primeiros tempos de colônia.

Referências

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. "Anchieta e Gil Vicente: Linhas de prumo e linhas de flutuação". **Revista Semear 8**. Depto. Letras/PUCRJ, Vol. 8, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_13.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. **Na tapera de Santa Cruz**: Uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

FARIA, João Roberto de. **História do teatro brasileiro**. Vol I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

RUEDA, Lope de. **Lope de Rueda**. Selección y Prólogo de Salvador Novo y Mercedes Lopes Antuñano. México: La biblioteca enciclopédica popular, 1946.

SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil**. Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1960, Tomo I.

Recebido em 14 de junho de 2017.
Aceito em 2 de outubro de 2017.