

AUTORIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM TEXTOS ATRIBUÍDOS A JOSÉ DE ANCHIETA: O TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO EM CENA NO SÉCULO XVI¹

Authorship and creation processes in texts attributed to José de Anchieta: the jesuit theater of the mission on stage in the 16th century

Giovani José da Silva
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Resumo: O conjunto de textos com destinação cênica atribuídos ao missionário jesuíta José de Anchieta constitui-se, praticamente, no único vestígio tangível do teatro que se fez no século XVI. O objetivo do artigo é discorrer sobre autoria e processos de criação em obras atribuídas a Anchieta, ainda pouco conhecidas e estudadas em história do teatro brasileiro, “esquecidas” em termos de representação, embora “atuais” por tocarem em temas que se assentam na gênese da formação da sociedade brasileira.

Palavras-chave: José de Anchieta; Teatro jesuítico da missão; Autoria; Processos de criação.

Abstract: The set of texts with scenic destinations attributed to the Jesuit missionary José de Anchieta is practically the only tangible vestige of the theater made in the 16th century. The objective of the article is to discuss about authorship and creation processes in works attributed to Anchieta, still little known and studied in the history of Brazilian theater, “forgotten” in terms of representation, although “current” because they touch on themes that are based on the genesis of the formation of Brazilian society.

Keywords: José de Anchieta; Jesuit Mission Theater; Authorship; Creation processes.

Recebido em: 10/02/2024

Aceito em: 12/03/2024

¹ Trata-se de uma versão ampliada e reelaborada do segundo capítulo da monografia defendida na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá – Unifap, a respeito do teatro jesuítico da missão, sob a orientação do Prof. Dr. Romualdo Rodrigues Palhano (JOSÉ DA SILVA, 2021). As ideias embrionárias contidas no artigo serviram de base para a escrita do capítulo 2 (“Autoria no teatro jesuítico da missão”) de *Abaré Bebé: o padre que fazia “avoar”* (JOSÉ DA SILVA, 2023).

Considerações iniciais

O teatro – tal como é conhecido desde os tempos da antiga Grécia – foi introduzido no (que viria a ser o) Brasil pelos jesuítas², ainda no século XVI, seja em “escolas de bê-á-bá”, em aldeamentos³, em varandas/ alpendres ou em pátios localizados em frente às igrejas (adros)⁴. Independentemente de suas funções religiosas e pedagógicas, constituiu-se em forma de arte e teve fundamental importância nas chamadas “casas de ler e escrever”. Por meio do teatro, os jesuítas ensinaram, converteram, doutrinaram e, mais que isso, se aproximaram das gentes da Colônia, especialmente indígenas. Tais manifestações de teatralidades na América Portuguesa podem ajudar a interpretar a gênese da sociedade brasileira, fundada em violências, intolerâncias e incompreensões.

Muito já se escreveu sobre o teatro jesuítico da missão, que recebeu inúmeras denominações ao longo do tempo – anchietano, de Anchieta, jesuítico, jesuíta, catequético, sacro, dentre outras (RIBEIRO, 1964). Contudo, ainda são escassos os trabalhos elaborados por estudiosos de Teatro e, mais ainda, que o considerem não como “pré-teatro”, “proto-teatro”, o mais das vezes relegando-o exclusivamente a funções catequéticas e pedagógicas. O teatro jesuítico da missão (denominação tomada de empréstimo dos trabalhos da historiadora Magda Maria Jaolino Torres)⁵ é uma expressão artística surgida no século XVI em terras que se tornariam brasileiras e tem importância ímpar para a História das Artes do Espetáculo do país e, por extensão, das Américas.

Nesse sentido, Torres (2006, p. 1) assevera que:

² A Companhia de Jesus (em Latim: *Societas Iesu*, S. J.) – cujos membros são conhecidos como jesuítas, “soldados de Cristo”, “filhos de Inácio”, “inacianos” ou “loyolanos” – é uma ordem religiosa fundada em meados da década de 1530 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Íñigo López de Loyola, conhecido posteriormente como Inácio de Loyola (O’MALLEY, 2004).

³ Aldeamentos missionários ou, simplesmente, aldeamentos foram núcleos populacionais criados por missionários religiosos jesuítas (e de outras congregações católicas), com apoio das autoridades coloniais portuguesas e espanholas, que visavam reunir populações indígenas americanas em povoações estáveis que facilitassem a catequese dessas gentes e a assimilação sociocultural dos valores dos colonizadores ibéricos (REGO, 2016). Aldeamento difere, portanto, de aldeia.

⁴ Tal afirmação não desmerece as teatralidades, observadas pelos próprios jesuítas, seja em rituais ou em outros eventos promovidos por indígenas nos Quinhentos e tampouco desconhece os estudos de Zeca Ligiéro (2019) sobre o que ele denomina “Teatro das Origens”, referindo-se aos estudos das *performances* “afro-ameríndias” do passado e do presente nas Américas.

⁵ Torres (2006), especialista em história do teatro, distingue duas formas da experiência teatral da Companhia de Jesus no século XVI: o “teatro de colégio” e o que ela denomina “teatro jesuítico da missão”, expressão aqui tomada de empréstimo e na qual estariam inseridas os textos dramáticos atribuídos a José de Anchieta.

Incontornável capítulo para uma história do espetáculo, entre nós, [o teatro jesuítico da missão] passou muitas vezes despercebido – e algumas vezes rejeitado pelos estudiosos –, ou por não considerá-lo [*sic!*] como o verdadeiro teatro ou por não ser suficientemente nacional. Quando referido, ao contrário, foi transformado em uma das bases da construção da nacionalidade, exaltado o seu suposto papel civilizador e nacional. Entretanto, em nenhum caso foi revelado, em toda a sua extensão, o seu aspecto fundamental, o seu caráter jesuítico, perdendo-se, assim, a possibilidade de apreendê-lo na forma que lhe imprimiu a Companhia [de Jesus], no Brasil.

O objetivo do presente artigo, pois, é refletir a respeito da noção de autoria⁶ no teatro jesuítico da missão, percebendo processos de criação artística como “gestos inacabados” (SALLES, 1998). O “fio” e os “rastros” (GINZBURG, 2007), reunidos em um caderno com pouco mais de 200 folhas (páginas), intitulado *Opera Nostrorum Número 24*⁷, permitem verificar que “[...] os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. [...] O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios” (SALLES, 1998, p. 19). Tentando-se estabelecer nexos e conjecturando-se possibilidades, apresenta-se o teatro jesuítico da missão em cena no século XVI, pura mistura de religiosidade, pedagogia e arte.⁸

Discutindo autoria e processos de criação no teatro jesuítico da missão

Se “a autoria é um conceito permeado por diversos discursos”, como postula Sulemi Fabiano (2006, p. 70), é possível se pensar – a partir das ideias desenvolvidas por Joachin

⁶ Para Roland Barthes (2006), a dificuldade em se identificar quem é a pessoa a falar por detrás das linhas de uma obra repousa no quão difícil é estabelecer de quem é a voz que escreve e de como é impossível saber quem fala o quê em determinado texto, uma vez que as vozes das personagens e as da autoria costumam se confundir. Afinal, para o filósofo francês, com quem se está de acordo, a autoria vai muito além das mãos que criaram a obra.

⁷ Os fragmentos de textos com destinação cênica – praticamente únicos vestígios tangíveis, testemunhos do teatro que se fez nos Quinhentos –, a maioria invariavelmente atribuída pela tradição ao padre José de Anchieta – se encontram no *Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI)*, em Roma, Itália, reunidos sob o nome *Opera Nostrorum Número 24* (códice ARSI. Opp. NN. 24). Também chamado de “a relíquia”, trata-se da junção de produções textuais em um único caderno, cuja principal finalidade de “montagem” foi contribuir nos processos de beatificação/ canonização de Anchieta, aclamado santo pela Igreja Católica em 2014. Os quase 90 escritos que se podem individualizar como possivelmente independentes, na maioria sem assinatura, têm destinação espetacular e expressam teatralidades possíveis no século XVI, embora somente alguns possam ser considerados especificamente teatrais (TORRES, 2008).

⁸ Trata-se de um conjunto de poesias; litânias (ladainhas em forma de orações); diálogos para serem recitados em ocasiões, por vezes explicitadas (como a do recebimento que fizeram indígenas de Guaraparim ao padre provincial Marçal Beliarte); cantigas; teatro, com (poucas) indicações cênicas e didascálias (rubricas). A leitura de todo esse material (e, também, das descrições de espetáculos), feita com atenção e curiosidade, pode revelar signos teatrais em pequenos detalhes.

de Azevedo Neto (2014, p. 154), com base em Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben – que:

O conceito de autor é um termo que provocou mais divergências e polêmicas do que consensos entre os principais pensadores do século XX. Seja como for, os debates que almejavam destituir o privilégio dado, em demasia, ao arquiteto da escrita e eleger, em seu lugar, a linguagem como principal foco dos estudiosos da literatura gestaram reflexões ainda muito atuais.

Apesar de fazer parte de debates que atravessaram de forma interdisciplinar o século passado, o fato é que a noção de autoria é relativamente “recente” na chamada “história ocidental”, tendo se originado e se desenvolvido a partir do período final do Medievo europeu, ainda no século XV. E, “embora o conceito de autoria não seja uniformemente empregado, [...] talvez, nem tenha sido objetivamente definido, [...] se trata de uma noção de interesse” (POSSENTI, 2002, p. 107). Tal interesse pode ser traduzido nas reflexões empreendidas por Michel Foucault (2006 [1969]), por exemplo, cujo “clássico” texto sobre autoria (*O que é um autor?*) não pode ser ignorado em estudos a respeito do assunto.

Foucault opera, primordialmente, com duas percepções de autoria: 1) a noção de autor se constituiria a partir da noção de obra. Assim, somente “[...] temos um autor se temos uma obra que possa consistentemente ser associada a esse autor” (POSSENTI, 2002, p. 107); 2) a noção de autor estaria relacionada a “fundadores de discursividades”, tais como Sigmund Freud e Karl Marx, que para Foucault se caracterizariam não apenas por serem os autores de suas obras, mas, também, por terem produzido “[...] a possibilidade e a regra de produção de outros textos” (2006 [1969], p. 58). Por ser a figura do autor aquela que confere unidade a uma obra, é a primeira noção que interessa, particularmente, aos estudos que resultaram no presente artigo⁹.

Assim, o teatro jesuítico da missão tem sido apresentado pelos estudiosos dedicados à temática como um teatro realizado por um único dramaturgo, nesse caso,

⁹ “[...] para Foucault, a noção de autor é discursiva (isto é, o autor é de alguma forma construído a partir de um conjunto de textos ligados a seu nome, considerado um conjunto de critérios, dentre eles sua responsabilidade sobre o que põe a circular, um certo projeto que se extrai da obra e que se atribui ao autor, etc.), daí porque ele distingue tão claramente a noção de autor da de escritor” (POSSENTI, 2002, p. 107).

José de Anchieta (1534-1597)¹⁰. Contudo, seria possível estabelecer uma autoria exclusiva referente a esse teatro? A resposta, não definitiva, traz uma questão complexa e difícil de ser apreendida fora do contexto do século XVI. Afinal, os missionários da Companhia de Jesus não tinham a preocupação de determinar exatamente os autores de textos com destinação cênica (o que se chama hoje por “peças”), uma vez que esses poderiam ser coletivos e/ou reescritos continuamente a serviço da doutrinação religiosa/ catequética, da conversão e da pedagogia jesuítica.

De acordo com Mario Cacciaglia (1986, p. 8):

Os próprios autores não tinham um cuidado excessivo com suas obras, a maioria delas escritas em papel de ínfima qualidade, quando não em folhas de árvores ou em outro material precário. Incêndios, naufrágios, saques, atos de pirataria e a negligência fizeram o resto. Os jesuítas, levados pelo zelo missionário e não pelo desejo de glória artística, não assinavam suas obras dramáticas, as quais eram frequentemente refeitas de qualquer maneira sobre modelos precedentes, ou compostas em comum por diversos escritores ocasionais. Naquela época [...] não se falava em impressão no Brasil.

A respeito de autoria individual e identificada, exceção pode ser feita a uma obra, em particular, escrita pelo padre Manuel da Nóbrega (1517-1570). Antes mesmo da chegada de Anchieta ao Brasil, Nóbrega foi o responsável pela introdução do teatro jesuítico da missão (diferente, portanto, do teatro de colégio) na Colônia e autor do primeiro texto teatral de que se tem notícia na América Portuguesa e que foi conservado: *Diálogo [Dialago] sobre a conversão do gentio* (NÓBREGA, 2006), escrito entre 1556 e 1557. O texto apresenta o diálogo entre dois missionários portugueses, Mateus Nogueira e Gonçalo Álvares, que tinham visões e expectativas distintas a respeito da conversão de indígenas, da colonização das terras do Novo Mundo e da inserção dos jesuítas em todo esse processo.

Utilizando-se de metáforas, parábolas e referências a textos bíblicos, o *Diálogo* é um exercício de (in)compreensão da figura dos nativos e uma justificativa da insistência dos catequizadores na conversão dos “gentios”, mesmo em face às dificuldades e incertezas enfrentadas. Manuel da Nóbrega – chefe da primeira missão jesuítica às Américas – teria incumbido Anchieta de escrever e encenar autos moralizantes que

¹⁰ Interessante observar que há pelo menos duas obras dedicadas à história do teatro no Brasil que trazem o nome de Anchieta em título ou subtítulo (Cf. PRADO, 1993; CAFEZEIRO; GADELHA, 1996).

pudessem inibir festas e danças lascivas que “infestavam” aldeamentos e vilas na Colônia e causavam horror aos religiosos¹¹. Dessa incumbência surgiria a “vocaçãõ” dramatúrgica de José de Anchieta, o chamado “apóstolo do Brasil”¹².

Assim, aos textos contidos no *Opera Nostrorum Número 24* foi atribuída a autoria exclusiva de Anchieta, embora não seja possível afirmar com certeza que o jesuíta canarino tenha sido, de fato, o escritor do que atualmente é (re)conhecido como a primeira dramaturgia escrita no Brasil ao lado daquela produzida por Nóbrega. Como isso foi possível? Para se entender tal situação, necessário se faz, primeiramente, conhecer, ainda que de forma breve, a trajetória de José de Anchieta, canonizado pela Igreja Católica e, portanto, considerado santo. Isso porque a conservação do *Opera Nostrorum Número 24* somente foi possível graças às necessidades criadas pelo processo – iniciado informalmente no mesmo ano de seu falecimento – de beatificação do jesuíta, ocorrida somente em 1980¹³.

Como afirma a historiadora Eliane Cristina Deckmann Fleck (2010, p. 176), a respeito de Anchieta,

a imagem múltipla e maleável do missionário jesuíta – de santo, civilizador ou de erudito – foi, desde sua morte em 1597, alvo de usos e apropriações por historiadores, literatos e homens públicos, que ressaltaram sua importância na formação religiosa e moral do povo brasileiro. Comprovando a vitalidade de “uma imagem a serviço de vários altares”, Anchieta foi apresentado como precursor da nacionalidade brasileira, como guardião da moral e exemplo de santidade, sendo, por isso, vinculado às condutas consideradas ideais para a sociedade brasileira em diferentes momentos da história política [do país].

¹¹ Sousa (1960) avança a possibilidade de que as representações recriminadas pelos religiosos se tratavam, possivelmente, de pantomimas e danças lascivas – tais como a “festa dos loucos”, uma espécie de comemoração de caráter profano – realizadas no período medieval europeu em espaços sagrados/litúrgicos (SOUZA NETTO, 1998/1999).

¹² Tal informação se encontra em Quirício Caxa (1965 [1598], p. 50): “Uma vez a êste propósito, desejando o P^e Nóbrega impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas, lhe mandou [a Anchieta] que para a noite do Natal fizesse um modo de representação devota, em português e na língua, com que todos se aproveitassem em devoção e alegria espiritual. Esta se fêz em muitas partes da costa, com muito fruto dos ouvintes que com esta ocasião se confessavam e comungavam”. Hessel e Raeders (1972), contudo, contestam essa informação, afirmando que o “irmão” a quem Nóbrega solicitou a escrita do Auto da Pregação Universal não seria, necessariamente, Anchieta.

¹³ Em Cacciaglia (1986, p. 10) lê-se: “Os únicos textos dessa produção teatral jesuíta no Brasil, chegados inteiros até nós, são atribuídos ao padre José de Anchieta [...]. Isso se deve ao fato de, em 1736, ter sido iniciado o processo de sua beatificação (adiada ao infinito após a supressão da Companhia de Jesus em 1773), para a qual foram reunidas, e a ele atribuídas, todas as peças brasileiras do século XVI que foi possível encontrar”. Há algumas traduções dos textos contidos no *Opera Nostrorum*, sendo a primeira e mais importante aquela realizada por Maria de Lourdes de Paula Martins (ANCHIETA, 1954).

As biografias mais conhecidas do padre José de Anchieta são aquelas elaboradas por membros da própria Companhia de Jesus, destacando-se as produzidas por Quirício Caxa (1965 [1598]) e por Hélio Abranches Viotti (1966). Ambas foram escritas em diferentes momentos históricos, a primeira ainda no final do século XVI e a outra quase quatro séculos mais tarde. Embora distantes temporalmente, seus autores tiveram motivações semelhantes: “glorificar” a figura de Anchieta, colaborando nos processos de beatificação e de canonização do missionário jesuíta. Nesse sentido, a obra de Caxa – que serviu de inspiração à Viotti e a outros tantos biógrafos – pode ser percebida como a evidente intenção de que Anchieta fosse visto/representado, logo após a sua morte, como inspiração e exemplo para os demais membros da Companhia¹⁴.

Os contatos de Anchieta com o teatro ocorreram provavelmente em Coimbra, Portugal, quando de sua formação e posterior inserção na Companhia de Jesus. Afinal, o teatro jesuítico da missão advém desde a fundação dos primeiros colégios jesuítas, no século XVI, em que os missionários investiram em representações teatrais como relevante recurso pedagógico e meio de aperfeiçoar a aprendizagem da língua latina. Além disso, tais representações eram utilizadas como forma de atração de aprendizes e candidatos ao sacerdócio, sendo conhecidas por toda a Europa da época (SILVEIRA, 2018). Segundo O'Malley (2004), embora não tenham inventado o “drama escolar”, os jesuítas o utilizaram por um largo período e em muitos colégios.

Como informa Torres (2004, p. 1, itálicos no original):

Com efeito, quase no mesmo período em que Coimbra e Messina [comuna da região da Sicília, atual Itália] disputam a emergência do teatro jesuítico, talvez um dos mais prolíficos no século seguinte [XVII] na Europa, no Brasil os jesuítas desenvolveram o teatro de colégio. Aparentemente como uma espécie de seu desdobramento, fizeram também um outro tipo de teatro, inédito entre os jesuítas no Novo Mundo, o *teatro da missão*. Neste teatro, foram preparados atores índios e textos na língua dos nativos.

Eis um grande trunfo do teatro jesuítico da missão: as encenações ocorriam nas línguas faladas na Colônia, inclusive o Tupi antigo, predominante entre indígenas e não indígenas no século XVI. Anchieta e seus companheiros missionários procuraram, pois,

¹⁴ As informações sobre a vida de Anchieta são encontradas em diferentes obras, além das mencionadas: Azevedo Filho (1966); Barbosa (2006); Luis (1988); Viotti (1987), dentre outras.

“no interior dos códigos tupis, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas: com o verso redondilho forja[ram] quadras e quintilhas nas quais se arma um jogo de rimas ora alternadas, ora opostas” (BOSI, 1992, p. 63). Entretanto, os nomes daqueles que também escreveram/transcreveram no *Opera Nostrorum* permaneceram no anonimato, ao que parece, para sempre¹⁵. Houve, no entendimento de Torres (2006, p. 2), a explícita intenção “de induzir alguns estudos a tratá-lo como teatro de autor, o que significou superestimar biografias individuais como elemento explicativo”.

Por que a autoria dos textos contidos no *Opera Nostrorum Número 24* foi atribuída exclusivamente ao padre Anchieta? Reitera-se, baseando-se em pesquisas de Torres (2008, p. 188), que “o documento foi produzido para servir ao único propósito de compor o processo de canonização do missionário”. Tal afirmação não autoriza, contudo, qualquer conclusão apressada sobre a autenticidade do códice ou mesmo coloca dúvidas sobre a autoria jesuítica dos escritos nele contidos. Portanto, sem negar a importância de Anchieta e das obras atribuídas a ele, o que a história do teatro brasileiro reclama é que o teatro jesuítico da missão seja estudado não exclusivamente como um teatro de autor (de Anchieta, nesse caso), mas como uma experiência institucional de teatralidades, uma vez que

Entre os séculos XVI e XVIII, na Europa, a Companhia de Jesus teve a primazia na formação intelectual das elites e ampliou as suas atividades nas terras do Oriente ao Ocidente então submetidas à ação européia: confessores de reis e príncipes, apóstolos entre os gentios. Em todas estas experiências, as práticas teatrais estariam presentes (TORRES, 2008, p. 175).

Tais práticas estiveram sempre voltadas à doutrinação e à conversão de indígenas e não indígenas e muitas delas estiveram relacionadas a supostos milagres que, assim como o teatro jesuítico da missão, foram atribuídos a Anchieta. Quirício Caxa (1965 [1598], p. 50) narra uma passagem “miraculosa” da vida do missionário, relacionada ao teatro:

¹⁵ Há distintas caligrafias no códice e somente alguns textos trazem a assinatura de José de Anchieta. Na folha de abertura do *Opera Nostrorum Número 24* lê-se *Repertorium ad Anchieta spectans, auctore P. Van Meurs. Opuscoli poetici. “Molte pp. di proprio mano”*, indicando que muitas páginas foram escritas de próprio punho pelo missionário.

Havia-se de representar em S. Vicente, tendo-se já representado em Piratininga, e como, com o português, tinha muitas cousas da língua, ajuntou-se toda a capitania, véspera da Circuncisão. E estando toda a gente junta, sobreveio uma grande tempestade, e sôbre o teatro se pôs uma nuvem negra e temerosa, que começou a lançar de si algumas gotas de água grossas. Com isto se começou a gente a inquietar e a levantar. Acudiu o irmão José [de Anchieta] dizendo que se aquietassem que não era nada. Fêz-se a obra, que durou três horas, com muita quietação, devoção e lágrimas, e, depois da gente recolhida em suas casas, descarregou a nuvem com tão grande tormenta de vento e água que a todos fêz espantar e louvar ao Senhor.

Algumas interessantes informações podem ser extraídas do trecho acima, para além dos supostos “poderes” de Anchieta em controlar fenômenos naturais, tais como tempestades: a presença da língua Tupi na encenação; a época do ano em que foi realizada a apresentação (uma vez que a festa da Circuncisão ocorria 8 dias depois do Natal, ou seja, entre 1º e 2 de janeiro); de que era, pelo menos, a segunda representação (pois já havia passado por São Paulo de Piratininga, anteriormente) daquele mesmo espetáculo; a longa duração do evento (três horas); o numeroso público presente (“ajuntou-se toda a capitania”). Em conjunto pode parecer pouco, mas é o suficiente para que se perceba o teatro jesuítico da missão como um “acontecimento” que, além de produzir “muita quietação, devoção e lágrimas”, também se constituía em oportunidade de encontros das gentes da Colônia, momento único em que se criavam sociabilidades, ainda que moderadas/modeladas pela atmosfera religiosa e opressora.

Larissa de Oliveira Neves (2015, p. 155), apontando características desse teatro, afirma que:

O teatro jesuítico fez parte de um modelo de representação que se iniciou no final da Idade Média e se estendeu pelo Barroco. Fincado em sua época, trabalhava as contradições maiores vigentes no começo do Renascimento: o embate entre um mundo regido por uma fé inabalável no Deus cristão e outro que se iniciava, no qual o homem e a ciência ansiavam por segurar as rédeas da história. O teatro jesuítico tomou claramente partido do velho modo de vida, colocando-se em defesa da religião, sem, no entanto, deixar de entrever as angústias do homem moderno que nascia.

Tal esquema dramático, verificado nos textos atribuídos a Anchieta, pode ser compreendido sob o enfoque de um conjunto de representações ibéricas e católicas que foi capaz de se apropriar de signos ameríndios como um método para metamorfosear o

imaginário nativo, em que indígenas passariam a se enxergar/comportar como cristãos. A “metamorfose” (ALMEIDA, 2003), porém, jamais foi completa e as provas disso podem ser encontradas nas cosmogonias sobreviventes entre os mais de 250 povos indígenas que vivem no Brasil contemporâneo. Além disso, o antigo Tupi, apesar da proibição formal instituída em 1758 pelo Marquês de Pombal¹⁶, faz-se presente na língua portuguesa atual, especialmente por meio de topônimos e palavras/expressões de usos cotidiano e corrente.

Quando se fala em teatro jesuítico da missão, ainda que se faça menção especificamente a um de seus autores, Anchieta, não se pode obliterar as presenças, indígenas e não indígenas, como espectadores ou “participadores” nos processos de criação, uma vez que

Uma proposição artística traça uma longa e sinuosa trajetória até se concretizar enquanto ato propriamente artístico, o que acontece efetivamente no modo com que é percebido pelo participante. É na relação do espectador com o objeto artístico que este se efetiva propriamente como obra de arte. (DESGRANGES, 2020a, p. 276)

O “teatro de Anchieta” não se trata, portanto, de um “teatrinho” meramente catequético ou de “aculturação” e tampouco pode ser considerado teatro de um único autor (o que é muito diferente de negar-lhe a autoria jesuítica). Aponta-se a consistente possibilidade de conceituá-lo como teatro jesuítico da missão, enfatizando-se o seu caráter institucional, além de artístico. Em todo caso, para além de uma “questão bizantina” de se colocar em dúvida a autenticidade ou mesmo a autoria dos escritos do códice *ARSI*. Opp. NN. 24, mais importante é reconhecer nesses escritos o que restou da efemeridade das encenações teatrais – de caráter religioso, devocional, pedagógico, de conversão, etc. Assim como na perspectiva de Salles (1998, p. 133), o interesse pelo teatro jesuítico da missão se concentra “[...] na verdade artística em criação ou, em outras palavras, no caráter da verdade buscada pelo artista, ao longo de seu trajeto em direção à obra. É a verdade guardada pela obra vista, aqui, sob o ponto de vista de sua construção”.

Os textos com destinação cênica do século XVI que chegaram – ainda que de forma fragmentada – ao século XXI podem não ter sido obra de um só autor, mas expressam

¹⁶ Pombal proibiu o ensino e o uso do Tupi, instituindo o Português como única língua do Brasil, com a finalidade de enfraquecer o poder da Igreja Católica na Colônia. O Nheengatu (língua do tronco Tupi), contudo, ainda hoje é falado por populações na Amazônia e sobreviveu ao tempo e a proibições como essa (NOLL; DIETRICH, 2010).

ideias, visões de mundo e sentimentos (nem sempre) compartilhados entre os “soldados de Cristo” e os espectadores indígenas e não indígenas. Graças a esses vestígios é possível se verificar a presença e a importância do teatro no período colonial – um teatro feito nas ruas das vilas e nos aldeamentos, nos portos e nas praças, onde fosse possível (e permitido pela Igreja) –, seja para entreter, converter ou ensinar¹⁷. Afinal, “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor. [...] Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido” (SALLES, 1998, p. 47-48).

Para encaminhar a finalização da discussão sobre autoria e processos de criação no teatro jesuítico da missão, recorre-se às palavras assertivas de Décio de Almeida Prado (1993, p. 53), para quem,

Não seria justo debitar a um só homem, chame-se ele José de Anchieta, ou a um grupo de homens unidos pela fé católica, a autoria de um vastíssimo projeto, tanto religioso quanto militar, tanto político como econômico, que no século XVI era o de toda a Europa e para toda a América.

Indígenas pertencentes a diversas etnias, missionários “loyolanos”, colonos vindos da Península Ibérica (homens, em sua esmagadora maioria): todos fizeram parte do “vastíssimo projeto” citado por Prado. Muitos deles presenciaram – com boa ou má vontade – eventos religiosos promovidos na Colônia pela Igreja Católica, ao longo do século XVI, nos quais as encenações “materializavam”, de certa forma, a doutrina religiosa a qual todos, indistintamente, estiveram expostos e subjugados. Assim se fez teatro nos Quinhentos e se a importância do teatro jesuítico da missão não reside necessariamente na qualidade dos textos dramáticos, essa foi uma das primeiras – se não a primeira – manifestações artísticas do período colonial de que se têm notícia e registro.

Considerações finais

¹⁷ Douglas Ceccagno (2022, p. 4), por exemplo, pondera que “ao contrário da maioria dos pesquisadores, que menciona a intenção catequizadora do Auto de São Lourenço e do teatro de José de Anchieta em geral, [...], Sérgio de Carvalho (2015) afirma que a peça se prestou primeiramente à diversão da elite colonial, e não à catequização”.

O fato de os textos com destinação cênica atribuídos a Anchieta terem sido parcialmente escritos em idioma Tupi (antigo) – além de Português, Espanhol, Guarani e Latim – indica mais do que uma tentativa de aproximação com as línguas e as pautas culturais dos indígenas encontrados no litoral e próximos ao litoral da América Portuguesa: trata-se dos únicos vestígios materiais/tangíveis de aproximação e distanciamento provocados pelo encontro/desencontro/confronto entre colonizadores europeus e indígenas nativos, por meio da arte dramática. São, também, uma forma de se observar a sociedade colonial construída cultural e historicamente sobre as desigualdades e com a intrínseca dificuldade de se entender o “Outro” como parte do “Nós”.

Dessa forma, ler um texto com destinação cênica tantos séculos depois de ter sido produzido (por um único homem? Por várias mãos?) permite entrever parte do passado brasileiro, colocando um problema central a ser enfrentado a quem se dispõe debruçar-se sobre o teatro jesuítico da missão, aliás sobre qualquer teatro, que, sob determinada perspectiva, “só encontra sua completude na integração de elementos escritos e não-escritos, verbais e não-verbais. O texto teatral é um esqueleto, ponto de partida para o objetivo maior: a encenação” (KARNAL, 1998, p. 83). Pode-se, enfim, tentar reconstituir a encenação, perdida para sempre, por meio do olhar jesuítico de Fernão Cardim (1925), por exemplo, ou pela imaginação de quem lê os textos atribuídos a Anchieta, dotando-os de sentidos e significados diversos.

Tais sentidos e significados somente podem ser captados quando inseridos em um contexto maior, o da colonização europeia nas Américas, empreendida a partir de 1492, e de seus nefastos efeitos sobre as populações nativas que já habitavam o continente. Não se pode esquecer que aquela sociedade forjada por “diálogos fraturados” entre distintas e diversas culturas também se encontra, de alguma forma, refletida nos textos atribuídos a Anchieta. O teatro jesuítico da missão é, pois, de certa forma, um conjunto de crônicas dos tempos coloniais, reveladoras de parte da gênese das sociedades brasileira e americana, amalgamadas por mãos indígenas e europeias naquele momento histórico (e, mais tarde, africanas e afrodescendentes, além de mãos de migrantes do mundo não europeu).

Sabe-se que a atribuição dos textos contidos no *Opera Nostrorum Número 24* atendeu a interesses de setores da Igreja Católica, notadamente a Companhia de Jesus, empenhada em tornar (primeiramente) beato e (depois) santo, o jesuíta José de Anchieta. Existem “indícios de autoria” de José de Anchieta, mas há mais do que isso: a “marca”

jesuítica encontra-se nos textos, apresentando ideias-sentimentos de como deveriam viver/se comportar as gentes da colônia, submetidas ao poderio político (do Rei) e religioso (da Fé católica cristã), além do conjunto de regramentos (a Lei), os chamados “condicionamentos históricos”:

[...] há indícios de autoria quando diversos recursos da língua são agenciados mais ou menos pessoalmente – o que poderia dar a entender que se trata de um saber pessoal posto a funcionar segundo um critério de gosto. Mas, simultaneamente, o apelo a tais recursos só produz efeitos de autoria quando agenciados a partir de condicionamentos históricos, pois só então fazem sentido. (POSSENTI, 2002, p. 121)

As encenações promovidas pelos missionários jesuítas – ainda que tivessem como objetivos particulares a instrução religiosa/pedagógica e a evangelização (mais do que a catequese¹⁸ – teriam permitido a constituição de espaços de sociabilidade, de fruição estética e de entretenimento. Tais espaços criaram “brechas” nas rígidas estruturas socioculturais impostas pelos europeus que chegaram ao Novo Mundo. Mais do que isso, as representações cênicas – eivadas de “lições de moral” e de intenções doutrinárias e dogmáticas – tornaram-se acontecimentos, verdadeiros eventos de teatralidades possíveis em um contexto colonial erigido e marcado pela violência e pela intolerância religiosa.

Mesmo que tenha sido percebido pelos jesuítas “[...] de maneira reducionista, enfatizando somente suas possibilidades didáticas de transmissão de informações e conteúdos disciplinares, ou de afirmação de uma determinada conduta moral” (DESGRANGES, 2020b, p. 21-22), o teatro feito naqueles tempos pode ser entendido-sentido como arte. Assim, onde muitos estudiosos enxergaram somente “aculturação” e catequese – ou, ainda, pedagogia – é possível a verificação de expressões artísticas teatrais, mesmo que encobertas por objetivos de dominação e sujeição. Afinal, os indígenas não aceitaram passivamente as presenças alienígenas dos europeus em suas vidas, modificando-se ou metamorfoseando-se conforme, também, suas vontades e necessidades. A aceitação de princípios da doutrina cristã passou, portanto, por

¹⁸ Mais do que um teatro de catequese, contudo, os textos com destinação cênica atribuídos a Anchieta, embora também tivessem intenção catequética, eram destinados principalmente a iniciados na doutrina cristã e isso pode ser verificado pelo próprio conteúdo teológico apresentado. Assim, sugere-se pensar o teatro jesuítico da missão mais como um teatro religioso, de religiosidades ou, ainda, como prefere Leandro Karnal (1998), um “teatro da fé”. Tal teatro – ainda segundo Karnal, especialmente o relacionado aos textos atribuídos a Anchieta – concentraria sua força expressiva na própria encenação e não, exatamente, no texto dramático (em geral derivado de autos medievais).

“traduções” e negociações, acordos em que nem sempre quem “mandava” eram os colonizadores não indígenas.

Ademais, defende-se a ideia de que ao teatro jesuítico da missão deveria ser conferida maior importância artística, comparável àquela atribuída ao teatro feito na antiga Grécia, por exemplo, para a história mundial das Artes Cênicas. Isso porque, além de ser arte, as teatralidades desenvolvidas na colônia portuguesa pelos “filhos de Inácio”, a partir do século XVI, tornaram-se as primeiras manifestações artísticas e culturais – ao lado da dança e da música – de que se têm notícia e documentação disponível. Foram, também, as manifestações teatrais possíveis em uma sociedade surgida e forjada em meio à intensa violência empreendida pelos europeus nos primeiros tempos de colonização não indígena das Américas.

O teatro jesuítico da missão é uma expressão de arte, especificamente das Artes da Cena, e isso implica perceber nele mais do que um “teatrinho catequético”, levado a cabo por missionários diletantes. Sem se pretender desmentir o fato de que Anchieta se utilizou do teatro para evangelizar/ catequizar/ converter/ normatizar/ submeter a vida moral e religiosa na Colônia, discute-se o caráter e a autoria institucionais das teatralidades promovidas pelos missionários jesuítas. Assim, mais que um “teatro de Anchieta”, o teatro jesuítico da missão expressaria valores de determinada ordem religiosa a qual estava vinculado: a Companhia de Jesus.

Referências

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, 2003.

ANCHIETA, José de. *Poesias*. Manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/ Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.

AZEVEDO NETO, Joachin de. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema*, ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

BARBOSA, Maria de Fátima Medeiros. *As letras e a cruz: pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta, S. I. (1534-1597)*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2006. (Analecta Gregoriana).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2006.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (Quatro séculos de teatro no Brasil). Trad. Carlos Queiroz. São Paulo: USP, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Eduerj/ Funarte, 1996.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia., 1925.
- CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. *Revista Sala preta*, vol. 15, n. 1, p. 6-53, 2015.
- CAXA, Q. *Vida e morte do Padre José de Anchieta*. Distrito Federal (Guanabara): Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1965 [1598]. 171 p. (Coleção Cidade do Rio de Janeiro, 5).
- CECCAGNO, D. As várias cores do fogo: O Auto de São Lourenço, de José de Anchieta. *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 6, n. 2, p. 02-23, 2022.
- DESGRANGES, Flávio. A poética do participador: efeito estético para além do sentido. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo et al. *Pedagogias do desterro: práticas de pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Hucitec, 2020a. p. 267-280.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2020b.
- FABIANO, Sulemi. Autoria: um estilo do gênero discursivo. *Revista Ecos: estudos linguísticos e literários*, v. 1, n. 2, p. 70-76, 2006.
- FLECK, Eliane Cristina Deckmann. José de Anchieta: um missionário entre a história e a glória dos altares. *Projeto História*, n. 41, p. 155-194, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006 [1969].
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar; Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HESSEL, L.; RAEDERS, G. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Edições Urgs, 1972.
- JOSÉ DA SILVA, Giovani. *Abaré Bebê: o padre que fazia "avoiar"*. São Paulo: Giostri, 2023.
- JOSÉ DA SILVA, Giovani. *O teatro jesuítico da missão na América portuguesa do século XVI: arte, pedagogia e religiosidade em obras atribuídas a José de Anchieta*. 2021. 45 f. Monografia (Licenciatura em Teatro), Universidade Federal do Amapá, Unifap, Macapá, 2021.
- KARNAL, Leandro. *Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- LUIS, Francisco González (Ed.). *José de Anchieta: vida y obra*. La Laguna, Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988.
- NEVES, Larissa de Oliveira. A brasilidade na obra de José de Anchieta: Na festa de São Lourenço. *Urdimento*, v. 2, n. 25, p. 153-164, dez. 2015.

- NOLL, Volker; DIETRICH, Wolf (orgs.). *O português e o tupi no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- NÓBREGA, Manuel da. *Dialago sobre a conversão do gentio*. Interlocutores Gonçal'Alvares e Matheus Nogueira. São Paulo: MetaLibri, 2006.
- O'MALLEY, John W. *Os primeiros jesuítas*. Trad. Domingos Armando Donida. São Leopoldo/ Bauru: Unisinos/ Edusc, 2004.
- POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 20, n. 01, p. 105-124, jan./jun. 2002.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- REGO, André de Almeida. Os aldeamentos indígenas fundados na Bahia e capitânias vizinhas durante o período colonial. *Opará: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação*, Paulo Afonso, v. 4, n. 5, p. 81-108, jan./jun. 2016.
- RIBEIRO, Joaquim. *Estética da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: J. Ozon, 1964.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 1998.
- SILVEIRA, Camila Nunes Duarte. *A arte de evangelizar no teatro anchietano: memória, conversão e doutrina*. 2018. 190 f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB, Vitória da Conquista, 2018.
- SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA NETTO, Francisco Benjamin de. Do sagrado ao lúdico: a festa do asno. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 21/ 22, p. 21-26, 1998/ 1999.
- TORRES, Magda Maria Jaolino. *As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do "Teatro jesuítico da missão" no Brasil do século XVI*. 224 f. 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2006.
- TORRES, Magda Maria Jaolino. "Diferença" versus "alteridade": a invenção do *teatro jesuítico da missão* (Brasil, séc. XVI). VIII, Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2004, *Anais...* 2004. 15 p.
- TORRES, Magda Maria Jaolino. O teatro jesuítico e os problemas de sua apreensão no Brasil. *RIHGB*, Rio de Janeiro, a. 169 (vol. 440), p. 173-189, jul./set. 2008.
- VIOTTI, Hélio Abranches S. J. *Anchieta: o apóstolo do Brasil*. São Paulo, 1966.
- VIOTTI, Hélio Abranches S. J. *José de Anchieta*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1987.