



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO – PROGRAD
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES – DEPLA
LICENCIATURA EM TEATRO

GIOVANI JOSÉ DA SILVA

O TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO NA AMÉRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI:
ARTE, PEDAGOGIA E RELIGIOSIDADE EM OBRAS ATRIBUÍDAS
A JOSÉ DE ANCHIETA

Macapá, Estado do Amapá

2021

GIOVANI JOSÉ DA SILVA

O TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO NA AMÉRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI:
ARTE, PEDAGOGIA E RELIGIOSIDADE EM OBRAS ATRIBUÍDAS
A JOSÉ DE ANCHIETA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade
Federal do Amapá, para a obtenção do grau de
Licenciado em Teatro.

Linha de Pesquisa: História das Artes do Espetáculo
Orientador: Prof. Dr. Romualdo Rodrigues Palhano

Macapá, Estado do Amapá

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá
Elaborada por Cristina Fernandes– CRB-2/1569

Silva, Giovani José da.

O teatro jesuítico da missão na América portuguesa do século XVI: arte, pedagogia e religiosidade em obras atribuídas a José de Anchieta. / Giovani José da Silva; orientador, Romualdo Rodrigues Palhano. – Macapá, 2021.
41 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Licenciatura em Teatro.

1. Jesuítas. 2. Brasil - História. 3. Período colonial, 1500-1822. 4. Arte sacra. I. Palhano, Romualdo Rodrigues, orientador. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

869.2 S586t
CDD. 22 ed.

GIOVANI JOSÉ DA SILVA

O TEATRO JESUÍTICO NA AMÉRICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI: ARTE,
PEDAGOGIA E RELIGIOSIDADE EM OBRAS ATRIBUÍDAS A JOSÉ DE ANCHIETA

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Teatro pelo Departamento de Letras e Artes (DEPLA) da Universidade Federal do Amapá – Unifap.

Linha de pesquisa: História das Artes do Espetáculo

Data de Aprovação

14/ 06/ 2021

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Romualdo Rodrigues Palhano – Unifap

Orientador

Prof.^a MSc. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – Unifap

Membro interno

Prof. MSc. Bruno Rafael Machado Nascimento – E. E. “José de Anchieta”

Membro externo

Para Mário Bombassei Filho (*in memoriam*), com perdão e afeto.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as gentes e as instituições que contribuíram direta ou indiretamente para a elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e quero aproveitar o presente espaço para agradecê-las, tentando não cometer alguma injustiça.

Primeiramente, ao Curso de Licenciatura em Teatro da Unifap, onde pude contar com o estímulo de vários professores, dentre os quais o meu orientador, o Prof. Dr. Romualdo Rodrigues Palhano, a quem agradeço particular e especialmente.

Aos colegas acadêmicos que tornaram minha permanência no “meio do mundo”, entre 2013 e 2020, uma proveitosa experiência de estudos e debates, além de uma incrível vivência artístico-pedagógica. A eles, particularmente ao Francisco Osvaldo Simões Filho (Osvaldo Simões), à Maria Rosa da Silva Mareco (Mary Rose) e aos “impermeáveis” Luciel Bispo Moura, Marlucia Brito dos Santos (Malu Britto) e Paulo Roberto Guedes Bastos (Paulinho Bastos), o meu respeito e a minha amizade. Para sempre!

Aos professores do Curso de Licenciatura em Teatro da Unifap – sobretudo ao professor Fred Carvalho – que contribuíram, cada qual ao seu modo, para uma sólida formação acadêmica em Artes da Cena.

À Prof^a. MSc Adélia Aparecida da Silva Carvalho e ao Prof. MSc. Bruno Rafael Machado Nascimento, por terem aceitado fazer parte da banca de defesa desse trabalho, realizada em junho de 2021.

Aos meus pais, Gregoria Ramona Torres Silva e João José da Silva (*in memoriam*), pessoas simples, mas jamais simplórias, a quem amo e dedico todos os meus esforços intelectuais. “*Gracias a la vida que me ha dado tanto*”.

Às minhas irmãs, Giani Ramona da Silva e Rita de Cássia da Silva Souza, e aos meus sobrinhos Diego Luiz de Freitas (*in memoriam*), Bruna Francielle de Souza e João Pedro Giampaoli Ronceiro, por fazerem parte de minha vida de forma tão especial.

Ao Claudio Roberto da Silva Santos, amigo/ parceiro de/ para todas as horas!

À Angélica Otazu, minha mbo’ehára (professora) de Tupi antigo e de Guarani moderno.

Por fim (e não menos importante), aos funcionários do *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), na pessoa de Mauro Brunello, pelo acesso ao *Opera Nostrorum Número 24*, a “reliquia”!

Aguyjevete (Tudo esteve bom, tudo está bom e tudo estará bom)!

[...] o teatro se tornaria o nosso livro de leitura e recordaria saudades e tristezas aos portugueses naqueles primeiros cinquenta anos de nossa existência, perdidos na imensidão deste fim-de-mundo [...].
(CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 19)

RESUMO

Reafirmando-se a importância da Companhia de Jesus na conformação do Mundo Moderno, o Trabalho de Conclusão de Curso apresenta os resultados de uma pesquisa empreendida a partir de 2018 no curso de Licenciatura em Teatro da Unifap. Seguindo trilhas teórico-metodológicas propostas principalmente pela historiadora Magda Maria Jaolino Torres, dentre outros importantes pesquisadores do teatro jesuítico da missão, buscou-se restituir dimensões institucionais e artísticas ao teatro feito na América portuguesa no século XVI. Sabe-se que a tarefa principal atribuída aos jesuítas em terras americanas, entre os séculos XVI e XVIII, foi a de catequizar e educar os indígenas, além de cuidar da manutenção da fé e da educação de colonos não indígenas. A pesquisa voltou-se à compreensão/ interpretação de fragmentos de textos com destinação cênica – únicos vestígios tangíveis, testemunhos do teatro que se fez nos Quinhentos –, a maioria invariavelmente atribuída pela tradição ao padre José de Anchieta. Tais fragmentos 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 caderno, cuja principal finalidade de “montagem” foi contribuir nos processos de beatificação/ canonização de José de Anchieta, aclamado santo pela Igreja Católica em 2014. Os quase 90 escritos que se podem individualizar como possivelmente independentes, na maioria acéfalos, têm destinação espetacular e expressam teatralidades possíveis no século XVI, embora somente alguns possam ser considerados especificamente teatrais. É 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 os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal Beliarde); cantigas; teatro, com (poucas) indicações cênicas e didascálias (rubricas). Os textos estão grafados em idioma Tupi (antigo), além de Português, Espanhol e Latim, o que indica mais do que uma tentativa de aproximação com as línguas e as culturas dos indígenas encontrados no litoral e próximos ao litoral da América portuguesa. Assim, para além dos aspectos religiosos e/ ou pedagógicos, o teatro jesuítico da missão representa uma forma de Arte dramática e foi/ é, sobretudo, teatro.

RESUMEN

Reafirmando la importancia de la Compañía de Jesús en la configuración del mundo moderno, el Documento de Conclusión del Curso presenta los resultados de una investigación realizada a partir de 2018 en la Licenciatura en Teatro de la Unifap. Siguiendo los caminos teórico-metodológicos propuestos principalmente por la historiadora Magda María Jaolino Torres, entre otros importantes investigadores del teatro misionero jesuita, buscamos restituir las dimensiones institucionales y artísticas al teatro realizado en la América portuguesa en el siglo XVI. Se sabe que la principal tarea asignada a los jesuitas en tierras americanas, entre los siglos XVI y XVIII, fue catequizar y educar a los indígenas, además de cuidar el mantenimiento de la fe y la educación de los pobladores no indígenas. La investigación se centró en la comprensión / interpretación de fragmentos de texto con destino escénico – los únicos vestigios tangibles, testimonios del teatro que tuvo lugar en el siglo XVI –, atribuidos invariablemente por tradición al padre José de Anchieta. Estos fragmentos se encuentran en el *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI) en Roma, Italia, reunidos bajo el nombre de *Opera Nostrorum Número 24* (código ARSI. Opp. NN. 24). También llamada “la reliquia”, es la unión de producciones textuales en un cuaderno, cuyo principal propósito de “montaje” era contribuir a los procesos de beatificación/ canonización de José de Anchieta, santo aclamado por la Iglesia Católica en 2014. Los casi 90 escritos que pueden identificarse como posiblemente independientes, la mayoría acéfalos, tienen un destino espectacular y expresan posibles teatralidades en el siglo XVI, aunque solo unos pocos pueden considerarse específicamente teatrales. Es un conjunto de poesía; letanías de oración; diálogos que se recitarán en ocasiones, a veces explícitos (como la recepción que los indígenas de Guaraparim dieron al cura provincial Marçal Beliarde); canciones; teatro, con (pocas) indicaciones escénicas y didascalias (títulos). Los textos están escritos en lengua tupí (antigua), así como en portugués, español y latín, lo que indica más que un intento de acercarse a las lenguas y culturas de los pueblos indígenas que se encuentran en la costa y cerca de la costa de la América portuguesa. Así, además de los aspectos religiosos y / o pedagógicos, el teatro jesuita de la misión representa una forma de arte dramático y fue / es, sobre todo, teatro.

SUMÁRIO

Apresentação, 9

Considerações iniciais, 13

1 PARA ALÉM DA PEDAGOGIA E DA RELIGIOSIDADE: ARTE NO TEATRO
JESUÍTICO DA MISSÃO, 18

2 DISCUTINDO AUTORIA NO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO, 25

3 TEATRALIDADES DO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO NO *OPERA NOSTRORUM*
NÚMERO 24, 32

Considerações finais, 38

POST SCRIPTUM, 40

Referências, 41

APRESENTAÇÃO

Reafirmando-se a importância da Companhia de Jesus¹ na conformação do Mundo Moderno, este TCC apresenta os resultados de uma investigação científica desenvolvida ao longo do percurso formativo do acadêmico (2018-2021) no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, na linha de pesquisa História das Artes do Espetáculo. Seguindo trilhas teórico-metodológicas propostas pela historiadora Magda Maria Jaolino Torres (2006), dentre outros pesquisadores do teatro jesuítico, buscou-se restituir dimensões institucionais, além de artísticas, ao teatro feito na América portuguesa (comumente chamada de Brasil Colônia) no século XVI, que, de acordo com Torres, “ultrapassaram em muito uma temática de coloração apenas local ou de interesse biográfico” (TORRES, 2008, p. 189). Com isso, espera-se contribuir para os estudos de História do teatro no Brasil, especialmente em seus primórdios.

Sabe-se que a tarefa principal atribuída aos missionários jesuítas em terras americanas, entre os séculos XVI e XVIII, foi a de converter, catequizar e educar os indígenas, além de cuidar da educação e da manutenção da fé cristã de colonos não indígenas. Ainda assim, mesmo que tenha havido a intenção de uma estrita assimilação de valores e modos de ser e de viver relacionados à cultura cristã europeia, por parte dos nativos, é possível entrever agências indígenas nos fragmentos de textos com destinação cênica – únicos vestígios tangíveis, testemunhos do teatro que se fazia nos Quinhentos –, a maioria invariavelmente atribuída pela tradição ao padre José de Anchieta (1534-1597). O teatro era utilizado como recurso religioso, pedagógico e como parte de um projeto missionário globalizador de conversão e de colonização, o que levou muitos à afirmação de se tratar tão somente de um veículo de “aculturação”² de indígenas, por meio de textos dramaturgicos.

Há, ainda, os que tratam o teatro jesuítico de “quase teatro”, “pré-teatro” ou “prototeatro” (PRADO, 1993; MAGALDI, 2004, dentre outros), uma vez que lhe faltariam os caracteres lúdico e de diversão, não se constituindo, pois, em uma forma de lazer ou mesmo de Arte. A pesquisa pretendeu demonstrar que, ao contrário, as encenações promovidas pelos jesuítas, mesmo que tivessem como objetivos particulares a catequização, a instrução religiosa/

¹ 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. (SEBE, 1982)

² A noção de “aculturação”, formalmente rechaçada pela Antropologia brasileira pelo menos desde a década de 1970, será discutida brevemente ao longo do texto.

pedagógica e a evangelização, teriam permitido a composição de espaços de sociabilidade e de entretenimento, criando “brechas” nas rígidas estruturas coloniais impostas pelos europeus aos habitantes, indígenas e não indígenas, das terras do Novo Mundo.

Seguiu-se, pois, algumas das ideias expressas por Romualdo Rodrigues Palhano (2009, p. 55-56; 62) que, ao traçar a sociogênese e os caminhos do teatro na Paraíba do século XIX e início do XX, posiciona-se na contramão de explicações mais recorrentes a respeito do teatro jesuítico:

Quando Portugal fez do Brasil sua colônia no século XVI, a contribuição dos jesuítas para a catequização dos índios foi de fundamental importância, visto que eles trouxeram uma nova religião (católica) e principalmente uma cultura baseada especificamente na literatura e no teatro. [...]

No Brasil, o teatro dos jesuítas passou a ser usado como instrumento de civilização e de educação religiosa, além de diversão [...]

Até meados do século XVIII, pode-se afirmar que no Brasil, as atividades teatrais até então existentes eram exclusivamente de cunho religioso e ocorria[m] tanto nos conventos e educandários da ordem jesuíta, como nos adros das igrejas em dias de festas [...]

Além de utilizar o teatro como veículo de catequização, os jesuítas escreviam textos e produziam pequenas representações de âmbito religioso. Sendo assim, não podemos negar que também faziam teatro.

A elaboração de um TCC sobre o teatro jesuítico da missão, notadamente sobre obras atribuídas a José de Anchieta, justifica-se especialmente por quatro aspectos: 1) a formação em História (licenciatura, mestrado e doutorado, com estágio de pós-doutorado) do acadêmico proponente, especialista nas temáticas indígena e jesuítica, o que possibilitou uma aproximação maior com a história do teatro brasileiro em seus primórdios; 2) a escassa bibliografia sobre o teatro jesuítico elaborada por estudiosos do Teatro e uma recorrente (e equivocada) ideia de que tal manifestação teria servido apenas à “aculturação” de indígenas; 3) o fato de uma discussão acadêmica sobre autoria de textos com destinação cênica do teatro jesuítico ser necessária, uma vez que autos e diálogos foram atribuídos, por tradição, exclusiva e invariavelmente a José de Anchieta; 4) o acesso aos originais digitalizados dos textos com destinação cênica do século XVI atribuídos a Anchieta, graças aos contatos feitos no Arquivo Romano da Sociedade Jesuítica (ARSI), localizado em Roma, na Itália, junto ao Vaticano.

A escolha da temática investigada se deu no primeiro ano (2018) do Curso de Licenciatura em Teatro da Unifap. O contato inicial com o teatro jesuítico ocorreu nas aulas de História do teatro, ministradas pelo professor Fred Carvalho. A leitura de *História mundial do teatro*, de Margot Berthold (2014) e a realização de um trabalho em grupo sobre o teatro barroco europeu estimularam o desejo de se conhecer melhor o teatro realizado pelos jesuítas nos

séculos XVI, XVII e XVIII. Além disso, durante as aulas de História do teatro brasileiro, com um professor substituto, percebeu-se a recorrência de um discurso que afirma ser o teatro jesuítico de pouca importância, além de possuir aspectos meramente catequéticos e (quando muito) pedagógicos. Tais circunstâncias ensejaram o desejo de se rever tais afirmações, por meio de uma investigação na linha de pesquisa História das Artes do Espetáculo.

Surgiu, assim, a ideia de se construir um texto, a partir de inúmeros dados coletados em documentos e publicações, que desse conta de “iluminar”, ao menos um pouco, o lugar ocupado pelo teatro jesuítico no palco da história do teatro brasileiro. A metodologia utilizada, portanto, foi sobretudo qualitativa, partindo-se da análise da bibliografia especializada a respeito do tema, bem como da documentação original preservada em arquivo italiano. A reunião de todo o material obtido ao longo dos últimos quatro anos possibilitou uma discussão científica sobre a hipótese lançada no projeto de pesquisa: existe Arte no teatro jesuítico da missão, para além de suas dimensões outras.

Entretanto, dúvidas estiveram colocadas desde o início, inclusive se tal teatro poderia ser realmente considerado “brasileiro” (uma vez que ainda não havia, de fato, o Brasil, mas, sim, a América portuguesa). Recorreu-se, então, a um texto da professora Larissa de Oliveira Neves (2014, p. 4-5) em que se lê:

De fato, as peças de Anchieta são brasileiras porque só poderiam existir em nossa terra, pela fusão não só das línguas, como dos costumes, já prefigurando o que viria a acontecer nos séculos seguintes, o desenvolvimento de um povo novo a partir do sincretismo das etnias que passaram a conviver no território americano.

O que Neves deixou de apontar em seu texto, intitulado *José de Anchieta: origens do teatro brasileiro?* (2014), é que a “convivência” nunca foi pacífica, posto que nasceu de situações/circunstâncias de extrema violência física e simbólica, calcada na escravização de indígenas, de africanos e seus descendentes, gerando desigualdades e assimetrias sentidas/ vivenciadas por boa parte da população brasileira até o tempo presente.

Resolvido, aparentemente, o primeiro problema (é teatro brasileiro?), deparou-se com um segundo, não menos complexo: “as peças de Anchieta” teriam sido escritas exclusivamente pelo próprio jesuíta? Nesse sentido, mais uma vez os trabalhos da historiadora Magda M. J. Torres (2006; 2008 e outros) auxiliaram na compreensão que longe de se colocar em xeque a autoria principal do teatro jesuítico na América portuguesa do século XVI, mais fértil seria problematizar o caráter institucional de tal teatro. Em outras palavras, concordando-se com Torres, os textos com destinação cênica que sobreviveram ao tempo dizem mais sobre a

Companhia de Jesus e seus métodos religiosos e pedagógicos do que sobre determinada personagem, no caso o missionário José de Anchieta, a quem se atribui (por razões que se pretende esclarecer ao longo do segundo capítulo) a autoria dos textos. Todas essas questões, aliadas ao desejo de se debater a importância do teatro jesuítico da missão para a história do teatro brasileiro, estimularam a pesquisa e a elaboração do TCC.

Assim, o primeiro capítulo trata de dimensões do teatro jesuítico que estão para além de aspectos religiosos (não exatamente catequéticos) e pedagógicos (dada a sua larga utilização nas “escolas de ler e escrever” ou “casas de bê-á-bá”). O teatro jesuítico da missão é uma expressão de Arte, mais especificamente das Artes da Cena e isso implica perceber nele mais do que um “teatrinho catequético”, levado a cabo por missionários diletantes. Significa, também, rever posicionamentos consagrados na historiografia do teatro brasileiro que imputaram ao chamado “teatro de Anchieta” um caráter secundário e exclusivamente de “aculturação” de indígenas, diminuindo e, até mesmo, menosprezando sua importância.

No segundo capítulo faz-se uma breve discussão (necessária) sobre autoria no teatro jesuítico da missão, uma vez que se convencionou atribuir unicamente a José de Anchieta a composição de todos os fragmentos de textos com destinação cênica do século XVI, recolhidos e conservados no documento chamado *Opera Nostrorum Número 24*. Sem se pretender desmentir o fato de que Anchieta se utilizou do teatro para evangelizar/ catequizar/ converter/ normatizar a vida na Colônia, discute-se o caráter institucional 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.

Finalmente, o terceiro e último capítulo explora 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 América 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 desenvolvida em meio à intensa violência empreendida pelos europeus nos primeiros tempos de colonização das Américas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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 de Magda M. J. Torres)³ 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 das Américas.

Torres (2006, p. 1) assevera que:

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.

Há pelo menos duas obras contemporâneas que apresentam o teatro jesuítico atribuído a José de Anchieta e que se distinguem pelo caráter dado às pesquisas, embora se complementem: *Teatro de Anchieta* (ANCHIETA, 1977), organizada pelo padre jesuíta Armando Cardoso e com a intenção explícita de colaborar no processo que culminou na canonização do missionário como santo da Igreja Católica, e *Teatro* (ANCHIETA, 2006), edição preparada pelo professor Eduardo de Almeida Navarro, estudioso da antiga língua Tupi. Ambas as edições foram utilizadas, cotejadas e comparadas e, além disso, buscou-se por outras obras que porventura estivessem disponíveis e que trouxessem textos com destinação cênica também atribuídos a Anchieta.

Assim, chegou-se à obra *Poesias: Manuscrito do séc. XVI*, em português, castelhano, latim e tupi (ANCHIETA, 1954). Trata-se de um trabalho de transcrição, traduções e notas do documento *Opera Nostrorum Número 24*, realizado por Maria de Lourdes de Paula Martins por

³ 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, na qual estariam inseridas as obras atribuídas a José de Anchieta.

ocasião das celebrações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Martins, em uma edição diplomático-interpretativa e comemorativa, não se ocupou particularmente do teatro jesuítico da missão, mas, sim, do documento que o contém. Desde sua primeira edição, tal obra tem servido como referência principal aos estudiosos do teatro do século XVI na América portuguesa, em que pesem inúmeros problemas de Ecdótica⁴ apontados por Torres (2008).

O levantamento bibliográfico sobre a temática (realizado sobretudo em repositórios e bibliotecas virtuais) revelou, ainda, que nos últimos vinte anos foram produzidos diversos estudos sobre o teatro jesuítico nas áreas de Educação (HERNANDES, 2001; BARROS, 2008; SALES, 2011; FURLAN, 2013, dentre outros), de Teoria e História literárias (PISNITCHENKO, 2004) e de História (TORRES, 2006). Dois recentes artigos científicos sobre o texto dramaturgico *Na festa de São Lourenço*, atribuído a José de Anchieta, mereceram atenção especial por se tratar de análises produzidas por pesquisadores de Teatro (CARVALHO, 2015; NEVES, 2015). Alguns trabalhos mais antigos também serviram à consulta, uma vez que durante muito tempo foram considerados importantes referências a respeito da temática.

Há um texto de Milton João Bacarelli (BRASIL, 1977), publicado pela Funarte, intitulado *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*, premiado em um concurso nacional de monografias promovido pelo Ministério da Educação e Cultura há pouco mais de quarenta anos. Dois outros trabalhos – também produzidos nos anos 1970, um no Rio Grande do Sul (HESSEL; RAEDERS, 1972) e outro em Pernambuco (PONTES, 2011 [1978]) – merecem registro, embora realizem a leitura do teatro jesuítico exclusivamente na perspectiva de “aculturação” de indígenas e da religiosidade catequética. Finalmente, Walter Rela (1988) realizou um instigante trabalho de investigação sobre o teatro jesuítico nos séculos XVI, XVII e XVIII nas Américas portuguesa (Brasil) e espanhola (Argentina e Paraguai), o que permitirá futuramente estabelecer comparações e cotejamentos.

Metodologicamente foi útil incorporar à pesquisa as provocações feitas por Tania Brandão (2006), em texto sobre a metodologia da pesquisa histórica em Artes da Cena. Afinal, “na medida em que se considera o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da História” (BRANDÃO, 2006, p. 116; grifos acrescidos). Assim, tal postura metodológica obrigou ao reconhecimento de que o tempo

⁴ A Ecdótica ou crítica textual é a ciência que busca por meio de minuciosas regras de hermenêutica e de exegese, restituir a forma mais próxima do que seria a redação inicial de um texto, a fim de que se estabeleça a sua edição definitiva. Informação disponível em <http://www.filologia.org.br/snctet/anais/11.htm>. Acesso em 22 maio 2021.

teatral é de natureza peculiar e somente pode ser percebido quando mediado pelo espaço-tempo, constituindo-se, então, uma pesquisa documental. Em outras palavras, documentos não falam por si, mas tão somente a partir de perguntas/ problematizações formuladas adequadamente pelo pesquisador, tendo em vista o contexto histórico.

No caso em tela, trata-se de um trabalho de Teatro, mais especificamente em História do teatro, e não exatamente em História. Tal distinção metodológica se faz necessária, uma vez que se entende o teatro como um discurso que, como qualquer ato comunicativo, utiliza códigos – verbais, gestuais, visuais, auditivos, culturais, estéticos, éticos, políticos etc. – que possibilitam múltiplas percepções de mundo e que se situam em complexas lógicas sociais, passíveis ao olhar do historiador de teatro (BRANDÃO, 2006). Com os procedimentos metodológicos das imbricações entre História e Antropologia (ALMEIDA, 2012), foi possível, então, perceber o teatro como espaço privilegiado para captar, em diferentes momentos históricos – especificamente o teatro jesuítico da missão no século XVI –, as articulações e as negociações de ideias e imagens, tensões entre distintos modelos estéticos/ artísticos que necessariamente se encontraram em uma Arte que é, por definição, coletiva e de abrangência social.

Sobre o “teatro jesuíta”, Margot Berthold (2014, p. 338) o localiza temporalmente no período barroco, afirmando que “O teatro, tão comprovado em seu serviço da religião quanto condenado como um perigo para a fé quando enveredado por trilhas erradas, encontrava patrocinadores decididos nos jesuítas”. Se os “inacianos” não foram os primeiros, de fato, a promover o teatro na América portuguesa, suas obras, especialmente aquelas atribuídas a José de Anchieta, devem ser consideradas como marco inicial e definitivo na história do teatro brasileiro, comparável às obras dos antigos gregos que sobreviveram ao tempo e que hoje são consideradas “clássicos” do teatro universal.

Para tanto, recorre-se a J. Galante de Sousa (1960, p. 85), ao afirmar que:

Seria 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 [...]. 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.

É importante salientar, pois, não haver até o momento vestígios documentais de textos com destinação cênica anteriores à produção jesuítica na América portuguesa do século XVI. Sabe-se, no entanto, que o *Auto de Pregação Universal*, por exemplo, foi encomendado a (e

composto por) José de Anchieta com a finalidade precípua de se impedir abusos cometidos nas representações feitas em templos religiosos no início do período colonial.⁵ Além disso, há registros de queixas que chegaram à Roma, ainda no XVI, a respeito de os jesuítas representarem, mesmo que com licença de seus superiores, diálogos e comédias nas naus que os transportavam às Américas e às Índias. (MARTINS, 1973; MOURA, 2000)

Os documentos relacionados ao teatro jesuítico da missão que sobreviveram ao tempo merecem, pois, uma pesquisa de “leitura antropológica”. Isso significa contextualizar a produção e a circulação dos textos com destinação cênica, que, assim como os conceitos, devem ser “[...] vistos [e analisados] como produtos históricos que continuamente se constroem nas dinâmicas das complexas relações sociais entre grupos e indivíduos em contextos históricos definidos [...]” (ALMEIDA, 2012, p. 151). Os jesuítas foram homens do tempo histórico em que viveram e suas produções escritas refletem pensamentos e sentimentos de determinada época, mais precisamente do período chamado de Contrarreforma, movimento de reação ao avanço do protestantismo no continente europeu a partir da primeira metade do século XVI.

Às leituras de obras como *Vita Christi* e *Imitação de Cristo*, Inácio de Loyola, o fundador da ordem, acrescentaria a curiosidade pelas artes sacras medievais, mais especialmente pelas representações teatrais (KARNAL, 1998). “Nesse interesse pelo cênico, Loyola transformaria a arte teatral em expressão máxima de sua espiritualidade e, conseqüentemente, da Companhia de Jesus, transformada, por sua vez, na *produtora cênica* da Contrarreforma” (FERNANDES, 2010, p. 22; *itálicos no original*). Assim, o ressurgimento do teatro religioso nos séculos XVI e XVII está associado à ação dos jesuítas, tendo se tornado uma das formas mais representativas da espiritualidade missionária.

Ainda que para muitos historiadores a fundação da Companhia de Jesus, em 1534 (reconhecida por bula papal em 1540), não tenha uma relação direta de causa e efeito com a chamada “Reforma protestante”, muitos concordam que os missionários jesuítas cumpriram um importante papel no fortalecimento da Igreja Católica a partir da segunda metade do século XVI, disseminando o catolicismo pelo mundo então conhecido. A criação de seminários/colégios de formação de sacerdotes, os cuidados com a educação e a catequização de indígenas e de não indígenas no Novo Mundo, portanto, foram algumas das estratégias adotadas pela

⁵ 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 dentro de espaços europeus sagrados/ litúrgicos (SOUZA NETTO, 1998/ 1999).

Igreja. Em todas elas, o teatro se fez presente e assumiu importante papel de representação cênica do sagrado, na medida em que a maioria da população era iletrada.

Para além da pedagogia e da religiosidade, porém, o teatro jesuítico da missão é Arte, especialmente Arte dramática. Se o que restou dele foram alguns fragmentos de textos com destinação cênica, é por meio desses vestígios dos dias coloniais que podem ser vislumbradas visualidades cenográficas, trajes de cena, adereços cênicos, caracterizações (pinturas/maquiagens), etc., ou seja, os elementos que expressam aspectos das teatralidades possíveis. Para as gentes analfabetas de “Pindorama” e de alhures o teatro se tornou, portanto, uma cartilha – artística, estética, religiosa e pedagógica – com a qual se aprendeu a “ler” o Novo Mundo que se descortinava diante de todos!

CAPÍTULO 1

PARA ALÉM DA PEDAGOGIA E DA RELIGIOSIDADE: ARTE NO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO

“O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica”
(PRADO, 2020, p. 19)

Os jesuítas, liderados por Manuel da Nóbrega (1517-1570), chegaram ao que hoje é o Brasil a partir de 1549, junto a Tomé de Sousa (1503-1579), primeiro governador-geral enviado pela monarquia portuguesa à Colônia. A principal função de tais missionários ao serem enviados para as Américas pela ordem religiosa católica era evangelizar, catequizar e tornar cristãos a todos os indígenas que habitavam as terras então recém-conquistadas. Além disso, caberia aos “soldados de Cristo” cuidar da manutenção da fé dos colonos não indígenas e zelar pela moral e pelos “bons costumes”.

Com uma pedagogia mesclada pela imposição dos preceitos da Companhia de Jesus e, também, pela improvisação ocasionada pelas circunstâncias, a América portuguesa contou com “escolas de ler e escrever” desde o final da década de 1540, quando aportaram os primeiros jesuítas na Colônia. Para atingir os objetivos de conversão à fé católica e de sua manutenção, os missionários se valeram de práticas que poderiam ser consideradas inovadoras para a época, tais “[...] como a música e o teatro, transgredindo as normas que proibiam festas populares para fins religiosos e ignoraram a obrigatoriedade do uso do latim nos colégios”. (BITTAR; FERREIRA JR., 2017b, p. 59)

Como estratégia fundamental para se atingir os objetivos da ordem religiosa o teatro serviria como representação de lições a serem aprendidas e de dogmas a serem aceitos, lembrando-se que a maioria da população em São Paulo de Piratininga⁶, por exemplo, era analfabeta. Os usos de imagens de santos/ santas, bem como as exposições de relíquias sagradas, além de encenações teatrais, constituíam-se em maneiras criativas de transmissão de conteúdos doutrinários em um contexto de dominação colonial. Pode-se afirmar, portanto, que o teatro jesuítico da missão foi usado como veículo de difusão de valores dos dominadores e de normatização da sociedade, além da conversão de “gentios” ou “negros da terra”.⁷

⁶ São Paulo de Piratininga foi o primeiro nome recebido pela atual São Paulo, capital, cidade fundada por José de Anchieta, em 1554.

⁷ Tais termos, encontrados em vasta documentação colonial, são reportados por John Manuel Monteiro (1994), por exemplo.

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 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 de fé medievais).

Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro* (2004), o denominou “teatro catequético” e dedicou a ele um breve capítulo em seu importante livro-síntese. Outros autores consagrados da história do teatro no Brasil, como Décio de Almeida Prado (1993), colocaram em dúvida, inclusive, se ao teatro jesuítico da missão poderia ser atribuído o nome de “teatro”.⁸ O fato é que:

O teatro de Anchieta tem sido visto de forma geral por especialistas de literatura, teatro, história, religião, como obra de catequese: um “teatrinho” para o catecismo. Mas, seja ele teatrinho-catecismo ou arte dramática, é [...] um acontecimento que se localiza em meio à mata atlântica do Brasil no século XVI (HERNANDES, 2001, p. 1)

Reafirma-se que tal “acontecimento” é expressão de Arte dramática, realizado dentro das possibilidades de um mundo colonial construído por europeus e indígenas a partir de fins do século XV nas Américas. Considerá-lo como “pré-teatro”, “proto-teatro”, “teatrinho-catecismo”, relegando-o a funções não artísticas, significa favorecer a manutenção de um discurso tradicional que vem sendo elaborado ao longo de séculos e que pensa o teatro tão somente a partir de um edifício próprio para encenações. Nesse edifício haveria um palco (preferencialmente italiano), em que atores e atrizes representariam para uma plateia de espectadores passivos. Nada mais falso quando se verifica que o teatro contemporâneo vem demolindo todas essas “certezas” de outrora. O teatro jesuítico é, na verdade, uma das primeiras manifestações das Artes da Cena nas Américas e que possui registro escrito.

Tal registro se encontra em um caderno de pouco mais de 200 páginas, conservado no ARSI e reconhecido pelo nome de *Opera Nostrorum Número 24*. A produção dramática atribuída a José de Anchieta contida nesse caderno teve início, provavelmente, no ano de 1561,

⁸ Décio de Almeida Prado, por exemplo, ao escrever sobre “As raízes do teatro brasileiro”, em obra dedicada à história do teatro no Brasil (FARIA, 2012), faz uso dos mesmos argumentos utilizados em textos anteriormente redigidos por ele próprio.

e o último texto com destinação cênica teria sido escrito e produzido por ele no ano de sua morte, em 1597. Ao jesuíta é atribuída a autoria de mais de dez autos: *Diálogo do provincial Pero Dias Mártir* (1575); *Excerpto do Auto de São Sebastião* (1584); *Na aldeia de Guarapárim* (1585); *Na Festa de São Lourenço* (1587); *Recebimento do Provincial Marçal Beliarte* (1589); *Dia de Assunção em Reritiba* (1590); *Recebimento do Provincial Bartolomeu Simões Pereira* (fins de 1591/ início de 1592); *Auto de Santa Úrsula e Na Vila Vitória ou Auto de São Maurício* (ambos de 1595); *Recebimento do Provincial Marcos da Costa* (1596); *Na Visitação de Santa Isabel* (1597).⁹

Além do *Opera Nostrorum Número 24*, há as narrativas descritivas do jesuíta Fernão Cardim (1549-1625) que veio para as Américas em 1583, como secretário do visitador da Companhia de Jesus, Cristóvão de Gouveia, percorrendo regiões que hoje pertencem aos Estados de Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Cardim escreveu inúmeros textos, reunidos em uma obra conhecida por *Tratados da terra e gente do Brasil* (1925), em que descreveu com riqueza de detalhes algumas das apresentações teatrais vistas por ele durante sua permanência na Colônia. J. Galante de Sousa (1960) o chamou de um “guia prestimoso nesses assuntos” por fornecer imagens cênicas complementares aos textos de Anchieta.

Sobre as encenações, muitas delas assistidas por Cardim, Eduardo de Almeida Navarro afirma que:

As peças eram representadas na frente e no interior das igrejas em certas ocasiões solenes. Havia a participação de muitos personagens, o recurso à dança e à música. Nelas percebe-se uma forte influência de Gil Vicente, o fundador do teatro popular português. Nos anos em que passou em Portugal, Anchieta certamente tomou contato com o teatro de Gil Vicente, que tinha grande acolhida tanto do povo quanto dos nobres.¹⁰

Os mais impressionantes registros das teatralidades jesuíticas feitos por Cardim são os das chamadas festas de recebimento, aquelas em que a aldeia ou a comunidade do colégio se organizava para saudar um visitante ilustre, com procissões, coros cantados, saudações

⁹ Serafim Leite (2004 [1938]) foi o primeiro a tentar uma sistematização dos dados sobre os textos com destinação cênica atribuídos a Anchieta. Muitas das datas apresentadas, porém, são apenas suposições, uma vez que há poucos registros escritos que sobreviveram ao tempo e que possam dar certeza de quando e onde tais textos teriam sido escritos e/ ou encenados. (Cf. ANCHIETA, 2006)

¹⁰ Disponível em <http://tupi.fflch.usp.br/sites/tupi.fflch.usp.br/files/Vida%20e%20obra%20de%20Jos%C3%A9%20de%20Anchieta.pdf>. Acesso em 03 jun. 2021.

dialogadas, fogos de artifício e representações com adereços.¹¹ O mote da festa era a doação de relíquias sagradas, tais como ossos de santos, enviados pelo Vaticano para serem distribuídos e venerados como objetos de culto das igrejas em construção. De acordo com Sérgio de Carvalho (2015), apoiado em observações de Décio de Almeida Prado, as descrições de Cardim sugerem princípios de uma teatralidade aberta, feita de interações entre cena e festa, o que condicionava, de certa forma, a dramaturgia atribuída a Anchieta.

Prado (1993, p. 19-20), inclusive, enumera princípios artísticos encontrados no teatro jesuítico da missão:

Temos aí, esboçados por Fernão Cardim, alguns dos princípios fundamentais da encenação – e, portanto, da dramaturgia – jesuítica: o teatro concebido como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos; o constante deslocamento no espaço (observável também nas festividades indígenas), como suporte de diálogos ocasionais, não necessariamente ligados entre si, que faziam a procissão estacionar por minutos; as figuras simbólicas, quando não sacras (a Sé, a Cidade, o Anjo); o cenário quase sempre natural; os papéis interpretados por alunos de vários níveis, sem exclusão de indígenas; o diabo visto como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente); a comunicação de natureza sensorial, proporcionada pela música e pela dança, com os instrumentos indígenas de sopro e percussão sendo equiparados aos correspondentes europeus (fruta, tambor); e, antes e acima de tudo, o aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combates navais.

Contudo, o mesmo Décio de Almeida Prado tende a uma depreciação formal do teatro jesuítico da missão por meio de comentários em torno da catequese, segundo o autor, o objetivo maior do aproveitamento precário de uma forma teatral já existente naquela época: o auto de fé.

Se tal “função catequética” é questionável em relação ao teatro jesuítico da missão, tampouco se deve associá-lo estritamente ao objetivo de “aculturação”, como desejam, por exemplo, Amarílio Ferreira Júnior e Marisa Bittar (2004). Isso porque, apesar da imposição da língua portuguesa sobre os demais idiomas que coexistiam na diversidade étnico-cultural na América portuguesa do século XVI, o que houve, de fato, foi uma intensa negociação entre “mundos” distintos (físicos e espirituais), entre culturas diversas que se debatiam e se amalgamavam. Imaginar que apenas os indígenas tenham sido transformados pela experiência

¹¹ Leandro Karnal (1998) chama a atenção para o fato de que as relíquias sagradas poderiam ser consideradas também como “adereços cênicos”, uma vez que faziam parte e desempenhavam importantes funções nas teatralidades religiosas propostas e apresentadas pelos jesuítas.

missionária, inclusive das teatralidades, é fechar os olhos para a intensa circularidade de saberes e fazeres e, também, para as agências dos indígenas, que não assistiram passivos às metamorfoses pelas quais foram submetidos e às quais se submeteram, nem sempre de boa vontade, muitas vezes como estratégia de sobrevivência física e espiritual.¹²

Como frisa o historiador e arqueólogo Arno Alvarez Kern:

As pesquisas em andamento permitem-nos perceber a complexidade sócio-cultural existente nestes povoados coloniais. Guerreiros indígenas e missionários jesuítas tiveram encontros e desencontros enquanto discutiam, a partir da tradição cultural das práticas sociais indígenas e da cultura européia cristã, as novas formas que assumiriam as complexas realidades sociais que emergiam. Estas complexas relações ocorreram em uma série de oposições e continuidades, nestas fronteiras culturais entre as sociedades em presença (KERN, 2003, p. 33).

Por outro lado, é inegável a importância do teatro na educação proposta pelos jesuítas, antes mesmo de haver uma normatização da ordem, como o *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, promulgado somente em 1599.¹³ Não passou despercebido aos olhos dos jesuítas, portanto, o gosto dos indígenas pela música e pela dança, o que explica a larga utilização de recursos teatrais/ cênicos nas procissões e em outros eventos de caráter religioso. Foi nas “casas de bê-á-bá” ou “escolas de ler e escrever”, contudo, que a Arte dramática se fez presente na conformação religiosa e pedagógica de indígenas e não indígenas na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII.¹⁴

Desde a chegada dos jesuítas à América Portuguesa, as práticas pedagógicas da Companhia de Jesus focalizaram a relação entre o ensino de humanidades e a instrução de misteres manuais. Tais práticas estiveram entremeadas, para além do ensino de ofícios, pela música, pela dança e pelo teatro e foram “fruto de uma dialética entre imposição e improvisação, [...] A primeira representava o padrão externo que Portugal desejava implantar nas terras brasílicas; a segunda, as práticas criativas que a força do meio gerou.” (BITTAR; FERREIRA JR., 2017a, p. 13). Além disso, o teatro constituía-se em um veículo de transmissão da língua

¹² Maria Regina Celestino de Almeida (2003) trouxe como contribuição ímpar para a História indígena no Brasil a noção de “metamorfoses indígenas”, ao investigar identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro.

¹³ O *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (Plano e Organização de Estudos da Companhia de Jesus), normalmente abreviada como *Ratio Studiorum*, é uma espécie de coletânea, fundamentada em experiências vivenciadas no Colégio Romano, a que foram adicionadas observações pedagógicas de diversos outros colégios, cujo objetivo era instruir rapidamente todo o jesuíta docente sobre a natureza, a extensão e as obrigações de seu ofício. (O'MALLEY, 2004)

¹⁴ Os jesuítas foram expulsos da América portuguesa em 1759, por ordens do Marquês de Pombal. (SEBE, 1982)

portuguesa sobre os demais idiomas que coexistiam na diversidade de etnias e culturas da época.

Pode-se afirmar, assim, que Anchieta (e seus companheiros missionários) “desenvolveu uma didática que utilizava o teatro como instrumento lúdico da aprendizagem” (BITTAR; FERREIRA JR., 2017a, p. 52), ainda que fundamentada em uma forte concepção mnemônica de ensino-aprendizado, ou seja, em uma estrita valorização da memorização como forma principal de aquisição de conhecimentos. Dessa forma, entre a imposição e a improvisação, como bem observou Alfredo Bosi (1992), se fizeram as práticas pedagógicas jesuíticas que tiveram no teatro uma potente atividade lúdica, cujo objetivo primeiro era a desmoralização das mitologias e dos saberes e fazeres indígenas.

Como afirmam Bittar e Ferreira Júnior (2017a, p. 53; *italico no original*):

[...] o teatro foi introduzido concomitantemente à ocupação territorial portuguesa. As encenações aconteciam nas aldeias e colégios. Nas aldeias, representavam-se autos, termo originado do latim “*actus*”, ou seja, representação que durava apenas um ato. Nos colégios, além de autos, havia comédias e tragédias em estilo mais escolástico. Apesar dessa distinção, o objetivo era sempre moral; e os cenários variavam entre a sala grande dos colégios, a praça pública e as aldeias; sendo estas últimas as preferidas dos jesuítas.

Há de se salientar que o teatro foi um dos veículos propagadores da língua portuguesa, embora nele se manifestassem, também, as várias outras línguas faladas cotidianamente na Colônia: Tupi, Castelhana/ Espanhol e Latim, essa última utilizada tardiamente. Assim, as encenações teriam ao mesmo tempo uma ação “encantatória” e didática (BITTAR; FERREIRA JR., 2017a), efetivada sobre um público composto por indígenas e colonos não indígenas, falantes desses idiomas diversos. Para uns, ignorantes da Teologia cristã, e para outros, já iniciados na fé, o teatro teria as mesmas atribuições pedagógicas e moralizantes sem, contudo, deixar de ser Arte.

Ainda que para alguns estudiosos da História do teatro no Brasil não seja possível entrever Arte no teatro jesuítico da missão, é chegado o momento de se rever interpretações consagradas e, portanto, canônicas a respeito dessa forma de se fazer teatro. Talvez seja interessante se pensar menos em teatro e mais em teatralidades¹⁵ na Colônia, pois, como aponta Sérgio de Carvalho, deve-se “[...] pensar a relação do documento com manifestações culturais

¹⁵ Em Patrice Pavis (2017, p. 372) lê-se que “A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) [...]”. As teatralidades, portanto, se referem e se relacionam aos elementos indispensáveis a quaisquer fenômenos teatrais.

e de cena não previstas pelas palavras e [que] poderá ser levado a considerar como ‘teatrais’ um conjunto de manifestações que antes identificaria apenas como parateatrais” (CARVALHO, 2015, p. 8). Em outras palavras, o teatro jesuítico da missão, em que pese a escassez de vestígios materiais, comporta elementos indispensáveis a quaisquer fenômenos teatrais.

Assim, sem negar a importância do teatro nas escolas e a utilização dessa manifestação artística e cultural na pedagogia jesuítica, necessário se faz refletir sobre aspectos artísticos presentes nos textos com destinação cênica (o que se denomina modernamente como “peças teatrais”) no teatro jesuítico da missão. Isso significa compreender que, se por um lado, o “teatro anchietano” – utilizado como instrumento pedagógico – foi uma forma encontrada pelos colonizadores para que indígenas (e colonos não indígenas) entendessem, por meio de instrumentos visuais e sensoriais, o que os missionários desejavam deles (BARROS, 2008), por outro constituiu-se em uma forma de Arte dramática ainda pouco investigada e debatida em história do teatro no Brasil.

Outra questão a ser enfrentada pelos estudiosos do teatro jesuítico da missão é a de autoria. Uma tradição estabelecida ao longo do tempo e pouco problematizada até os dias atuais foi a atribuição a José de Anchieta da exclusividade de composição dos textos dramáticos contidos no *Opera Nostrorum Número 24*. Espera-se demonstrar no próximo capítulo as razões que explicam tal fato e, mais que isso, revelar que o teatro jesuítico da missão não pode ser reduzido a um único autor, posto ter sido componente de um projeto religioso e político da Companhia de Jesus, da qual fazia parte Anchieta, missionário que se tornou, afinal, uma rica personagem situada entre a “história e a glória dos altares” (FLECK, 2010).

CAPÍTULO 2

DISCUTINDO AUTORIA NO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO

A cartilha em que o Brasil aprendeu a ler foi o teatro.
O autor dessa cartilha, Anchieta.
(CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 19)

A epígrafe acima, retirada da obra *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues* (1996), revela a forma como o teatro jesuítico da missão tem sido apresentado pelos estudiosos dedicados à temática: como um teatro realizado por um único dramaturgo, nesse caso, José de Anchieta.¹⁶ Contudo, seria possível estabelecer uma autoria exclusiva referente ao teatro jesuítico da missão? 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, uma vez que esses poderiam ser coletivos e/ ou reescritos continuamente a serviço da doutrinação religiosa/ catequética, da conversão e da pedagogia jesuítica.

Nas palavras de 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, do padre Manuel da Nóbrega. 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 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

¹⁶ 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).

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. Como já referido, Manuel da Nóbrega – chefe da primeira missão jesuítica às Américas – incumbira Anchieta de escrever e encenar autos moralizantes que pudessem inibir festas e danças lascivas que “infestavam” aldeias e vilas na Colônia e causavam horror aos religiosos. Dessa incumbência surgiu a “vocação” dramática de José de Anchieta, o chamado “apóstolo do Brasil”.¹⁷

Assim, aos textos contidos no *Opera Nostrorum Número 24* foi atribuída a autoria exclusiva de Anchieta, embora não seja possível afirmar com absoluta certeza que o jesuíta canarino tenha sido, de fato, o escritor do que atualmente é (re)conhecido como a primeira dramaturgia escrita no Brasil. 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 em 2014 e, portanto, considerado santo. Isso porque a conservação do *Opera Nostrorum Número 24* somente foi possível graças às necessidades criadas pelo processo – informalmente iniciado praticamente no mesmo ano de sua morte – de beatificação do jesuíta, ocorrida somente em 1980.¹⁸

Como afirma assertivamente 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].

¹⁷ 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.”

¹⁸ 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”.

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 (1987). Ambas foram escritas em diferentes momentos históricos, a primeira ainda no final do século XVI e a outra quatro séculos mais tarde. Embora distantes temporalmente, seus autores tiveram motivações semelhantes: “glorificar” a figura de Anchieta, colaborando nos processos de beatificação (no caso de Caxa) e de canonização do missionário jesuíta. Nesse sentido, a obra de Quirino 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 membros da Companhia.¹⁹

José de Anchieta nasceu em 19 de março de 1534, em San Cristóbal de La Laguna, uma cidade situada na ilha de Tenerife, que faz parte das sete principais Ilhas Canárias (Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote, La Palma, La Gomera e El Hierro), arquipélago localizado próximo ao litoral norte africano, na altura de Marrocos, pertencente à atual Espanha desde o final do século XV. O pai de Anchieta chegara às Ilhas pouco tempo antes de seu nascimento, vindo dos países bascos. Aos 14 anos, portanto ainda bastante jovem, mudou-se para Coimbra, em Portugal, a fim de estudar Filosofia no Real Colégio das Artes e Humanidades, sendo admitido como noviço na Companhia de Jesus aos 17 anos. Dois anos depois, em 1553, veio para a América portuguesa como missionário, aportando em Salvador e, em seguida, partindo para a Capitania de São Vicente – local em que celebrou sua primeira missa, além de fundar o Colégio de São Paulo, o embrião da atual cidade de São Paulo, capital do Estado.

Além de estar envolvido no surgimento de São Paulo, Anchieta também foi partícipe da fundação da cidade do Rio de Janeiro, ao redigir uma carta em julho de 1565 dando conta dos acontecimentos ocorridos entre o fim de fevereiro e o início de março daquele ano na baía de Guanabara. Ordenado sacerdote aos 32 anos, dirigiu o Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro por três anos (1570-1573). Em 1577, foi nomeado Provincial da Companhia de Jesus no Brasil, função que exerceu por dez anos, sendo substituído a seu próprio pedido. Mudou-se para Reritiba ou Iiritiba (atual Anchieta, Espírito Santo, povoação fundada por ele em 1569), mas ainda dirigiu o Colégio dos Jesuítas, em Vitória (onde foi sepultado). Em 1595, obteve dispensa definitiva dessas funções e retornou à Reritiba, onde veio a falecer a 09 de junho de 1597.

¹⁹ As informações sobre a vida de Anchieta foram retiradas de diferentes obras, além das mencionadas: Anchieta (1988); Azevedo Filho (1966); Barbosa (2006); Luis (1988); Soares (1954; 1956).

Os contatos de Anchieta com o teatro ocorreram provavelmente em Coimbra, 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 de tempo e em grande quantidade de colégios.

Como afirma Magda M. J. 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, “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 sempre.²⁰ Houve, no entendimento de Magda M. J. 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 pesquisa de Magda M. J. 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

²⁰ 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.

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 de teatralidade institucional, 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)

Quirício Caxa (1965 [1598], p. 50), em sua biografia de Anchieta, narra uma passagem “miraculosa” da vida do missionário, relacionada ao teatro:

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 “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 1.º 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.

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, 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 Pombal²¹, faz-se presente na língua portuguesa atual, especialmente por meio de topônimos e palavras/ expressões de uso cotidiano.

Assim, o “teatro de Anchieta” não se trata de um “teatrinho” meramente catequético ou de “aculturação” e tampouco pode ser considerado o teatro de um único autor (o que é muito diferente de negar-lhe autoria jesuítica). Aponta-se a consistente possibilidade de conceituá-lo como teatro jesuítico da missão, enfatizando-se o seu caráter institucional e, também, 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. – realizadas há mais de quatro séculos.

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 ideias, visões de mundo e sentimentos compartilhados entre os “soldados de Cristo”. Graças a esses vestígios é possível se verificar a presença e a importância do teatro no período colonial, seja para entreter, converter ou ensinar. Um teatro feito nas ruas das vilas e nas aldeias, nos portos e nas praças, onde fosse possível (e permitido pela Igreja).

²¹ 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.

Para finalizar essa breve discussão sobre autoria 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 (em sua esmagadora maioria, homens): todos fizeram parte do “vastíssimo projeto” citado por Prado. Muitos deles participaram – com boa ou má vontade – de 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 dramatúrgicos, o fato é que é uma das primeiras, se não a primeira, manifestações artísticas do período colonial de que se têm notícia e registro.

CAPÍTULO 3

TEATRALIDADES DO TEATRO JESUÍTICO DA MISSÃO NO

OPERA NOSTRORUM NÚMERO 24

“Por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas.”
(MAGALDI, 2004, p. 24)

Um leitor desavisado que estivesse folheando o *Panorama do teatro brasileiro* (2004), do crítico teatral Sábato Magaldi, confirmaria a impressão geral que se tem sobre o teatro jesuítico da missão, ao verificar que o primeiro capítulo da obra se intitula “O teatro como catequese”. Passados quase 60 anos de sua primeira edição, há passagens a serem revistas no *Panorama* em relação ao teatro do período colonial e seus significados para a história das Artes da Cena no Brasil. Contudo, necessário se faz dizer que Magaldi (2004, p. 24), apesar das ressalvas, confere valor histórico indiscutível às encenações promovidas pelos missionários jesuítas, equiparando-as à “marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo”, na antiga Grécia.

Isso porque mesmo que tenha havido a intenção por parte dos missionários jesuítas de uma estreita assimilação de valores e modos de ser e de viver da cultura cristã europeia pelos indígenas, por meio da pedagogia e da catequização ligadas às festividades religiosas, é possível entrever Arte nos fragmentos de textos com destinação cênica do teatro jesuítico do século XVI. Mais do que isso, é aceitável verificar-se agências indígenas nos documentos reunidos em um caderno conhecido como *Opera Nostrorum Número 24* (ou “a relíquia”, como também é chamado), que contém os textos atribuídos a José de Anchieta. E o que, afinal, contém o códice que é tão importante (e ainda tão pouco reconhecido) para a história do teatro?

Magda M. J. Torres (2008) levantou pelo menos 86 escritos no *Opera Nostrorum* que pôde individuar como possivelmente independentes, na maioria acéfalos (isto é, sem assinatura de autoria), e que lhe pareceram ter, de alguma forma, destinação espetacular, embora somente alguns pudessem ser considerados especificamente teatrais ou relacionados a teatralidades. 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.

Na folha (página) 60, por exemplo, há uma rubrica no texto *Na festa de São Lourenço*: “No 2º acto entrão tres Diabos/ querem destruir a aldea [...]”. Os Diabos, figuras que não poderiam faltar em festas promovidas por/ para indígenas (segundo Fernão Cardim), com suas brincadeiras e cambalhotas, remetiam à figura arquetípica do Arlecchino, da *Commedia dell'Arte* italiana, “ele também máscara originalmente diabólica” (CACCIAGLIA, 1986, p. 9). Dessa forma, percebem-se indícios, vestígios, sinais de teatralidades propostas nos textos com destinação cênica contidos no códice, demonstrando certa inquietação artística, para além de preocupações estritamente religiosas/ catequéticas ou pedagógicas.

Uma das descrições de Cardim (1925, p. 346-347) auxilia na compreensão de que o teatro jesuítico da missão – encenado em ruas, praças, alpendres, adros de igrejas etc. – expressava teatralidades possíveis naquele período:

Desembarcando viemos, em procissão até á Misericordia, que está junto da praia, com a reliquia debaixo do pallio; as varas levaram os da câmara, cidadãos principaes, antigos e conquistadores daquela terra. Estava um theatro á porta da Misericordia com uma tolda de uma vela, e a santa relíquia se poz sobre um rico altar em quanto se representou um devoto dialogo do martyrio do santo, com choros e varias figuras muito ricamente vestidas; e foi asseteado um moço atado a um páu: causou este espectáculo muitas lagrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar muito ao vivo o martyrio do santo, nem faltou mulher que não viesse á festa; por onde acabado o dialogo, por a nossa igreja ser pequena lhes preguei no mesmo theatro dos milagres e mercês, que tinham recebido deste glorioso martyr na tomada deste Rio, a qual acabada deu o padre visitador a beijar a relíquia a todo o povo e depois continuámos com a procissão e danças até nossa igreja; era para vêr uma dança de meninos indios, o mais velho seria de oito anos, todos nuzinhos, pintados de certas côres aprazíveis, com seus cascaveis nos pés, e braços, pernas, cinta, e cabeças com várias invenções de diademas de pennas. collares e braceletes.

No trecho acima, escrito ao final do século XVI, verificam-se termos próprios do teatro, ou melhor, de teatralidades observadas por Cardim: “theatro” (citado duas vezes, uma delas como “theatro dos milagres e mercês”); “representou um [...] dialogo”, “figuras muito ricamente vestidas”; “espectaculo”, “representar muito ao vivo”, “acabado o dialogo”. Além disso, a menção à caracterização de pequenos indígenas (“pintados de certas cores aprazíveis”), bem como à utilização de adereços complementares aos trajes de cena (“cascaveis”, “diademas de pennas”, “collares”, “braceletes”) mostra uma preocupação estética que traria beleza e encantamento à encenação. A música e a dança se faziam presentes ao final, em uma interação artística com as cenas religiosas (de martírio, especialmente) propostas.

Para quem imagina, pois, um “teatrinho catequético” sem visualidades cenográficas ou mesmo despido de trajes de cena, salienta-se que descrições como essa auxiliam a repensar o teatro jesuítico da missão à luz de diferentes enfoques voltados para a sua compreensão em termos artísticos/ estéticos. É o que faz, por exemplo, Laura de Campos França, ao propor uma possível reconstrução visual do que teriam sido os trajes de cena de *Na festa de São Lourenço*, “a partir dos indícios encontrados no texto cênico – tais como as asas de Canindé, as pinturas corporais e o uso de plumas de aves”.²² O teatro jesuítico da missão é, portanto, mais do que um conjunto de textos manuscritos.

Sobre o texto dramático, pode-se afirmar que nesse teatro não há, propriamente um narrador, o que de acordo com o entendimento aristotélico caracterizaria o gênero dramático, distinguindo-o do épico:

Assim, de acordo com as definições clássicas, o teatro religioso na América do século XVI pertence ao gênero dramático, pois apresenta uma estrutura dialógica (sempre); há um “*dramatis personae*”, não há narrador de fato e a “trama” flui com autonomia. Tal como o teatro político do século XX (Brecht, por exemplo), o religioso pretende ser pedagógico e contém uma “moral” (KARNAL, 1998, p. 85)

Tome-se, como exemplo, um dos textos dramáticos do códice que sobreviveram integralmente ao tempo: o *Auto de Santa Úrsula*, conhecido também como *Auto das onze mil virgens* ou, ainda, *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens*. O drama divide-se em três partes: 1) O Diabo quer se apoderar da Capitania do Espírito Santo e ordena à Santa Úrsula que retorne a Portugal; 2) Comparece em cena a personificação da cidade de Vitória, que agradece aos céus por receber a proteção das onze mil virgens mártires. Surge São Maurício, que saúda a santa e promete ajudá-la; 3) Ao lado de São Maurício aparece São Vital (ambos mártires da Legião Tebana), defendendo a necessidade de intervenção divina na luta contra os demônios, da catequese e de ensinamentos morais ao povo. O texto, totalmente escrito em Português,²³ se encerra com a indicação de se realizar uma procissão em honra e louvor aos santos e mártires.

Em outro texto contido no *Opera Nostrorum Número 24, Na festa de São Lourenço*, as personagens do drama são muitas: São Lourenço, Temor de Deus, Amor de Deus, Anjo,

²² Disponível em http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102705_Um_possivel_figurino_de_Anchieta.pdf. Acesso em 03 jun, 2021.

²³ Olga Pisnitchenko (2004, p. 109), assevera que o *Auto de Santa Úrsula* está escrito em sua totalidade em Português “pelo fato de a representação acontecer na capital da Capitania”.

imperadores romanos Décio e Valeriano, Guaixará (rei dos demônios), Aimbiré e Saravaia (servidores de Guaixará) e, finalmente, Urubu, Tautarama, Jaguaruçu e Caburé, figuras zoomórficas relacionadas às narrativas mitológicas indígenas, em funções demoníacas. O texto consta de cinco atos, com cerca de 1500 versos em diferentes línguas (Tupi, Espanhol, Português e, pelo menos, um verso em Guarani). Misturando figuras históricas a seres fantásticos, portanto, *Na festa de São Lourenço* inicia com o martírio do santo e se encerra com uma dança de meninos indígenas que exaltam o padroeiro, implorando sua proteção contra tentações pagãs.

Em termos de visualidades cenográficas, Mario Cacciaglia (1986, p. 12) recupera algumas das descrições de encenações provavelmente ocorridas em 1586, na Vila de São Lourenço (atual Niterói):

Para esse fim, o [...] jesuíta [José de Anchieta] criara um verdadeiro teatro [...] ao ar livre. A cena tinha sido armada no adro da igreja, e num lado surgia um pavilhão destinado aos padres da missão, ornamentado com ramos, imagens religiosas e símbolos sagrados; o palco estava cercado de plantas odoríferas e trepadeiras e era fechado por duas cortinas de damasco vermelho. Atrás do palco havia camarins bem simples; o cenário era formado pela própria paisagem e pela fachada do templo. Como as representações eram à noite, tudo era iluminado por tochas de resina.

Por não existirem, ainda, edifícios destinados especialmente às atividades teatrais (como os *corrales de comedias* espanhóis) os jesuítas usavam os salões dos colégios, as praças, as ruas “e, finalmente, nas vilas, o próprio cenário da natureza”. (CACCIAGLIA, 1986, p. 15). Os atores eram amadores (no sentido de não serem profissionais)²⁴ e muitos missionários não escapavam às artes de representar ou, até mesmo, dançar, motivo de censura pública por parte de alguns superiores. O teatro jesuítico da missão era, pois, um teatro de moralidades e “nele inexistiam, rigorosamente, quaisquer alusões ao amor profano, a mulher era completamente excluída e as poucas personagens femininas eram jovens travestidos”. (CACCIAGLIA, 1986, p. 15)

Olga Pisnitchenko (2004) se refere a esse teatro “de moralidades” como uma verdadeira “arte de persuadir”. Assim, personagens indígenas das representações do teatro jesuítico da missão eram ajustadas aos costumes nativos, sempre acentuados de forma positiva ou negativa: alguns costumes, que aos olhos dos missionários demonstrassem riqueza e beleza das culturas

²⁴ É conhecido o nome de, pelo menos, um ator do *Auto de Santa Úrsula*, João de Souza Pereira, testemunha no processo de beatificação de Anchieta que afirmou perante a Igreja ter feito parte da encenação quando menino, em 1577 (ANCHIETA, 1977)

indígenas, eram tratados como algo a ser preservado e desenvolvido, tais como música e dança; outros, ao contrário, considerados “imorais” ou “indecentes”, apareciam como “invenções” demoníacas que precisavam ser extirpadas do meio social. Havia, também, várias características das personagens comuns àquelas utilizadas pelo teatrólogo português Gil Vicente (1465-1536).

Uma figura emblemática no imaginário popular europeu medieval, o Diabo, por exemplo, recebeu diversas representações/ personificações no teatro vicentino. Seguindo os moldes desse imaginário cristão, a figura demoníaca aparece em obras, tais como *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Alma* (VICENTE, 2012), dentre outros. Francisco W. R. Lima (2010) demonstra aspectos residuais das representações do Diabo medieval vicentino no teatro jesuítico da missão: um demônio galhofeiro, irônico e astucioso. Assim, o Diabo recriado artisticamente nos textos atribuídos a Anchieta recebeu, dentre outros, o nome de Anhangá²⁵, firmando-se como um forte opositor a Tupã²⁶ (o criador) e aos dogmas da Igreja Católica.

Personagens mitológicas do colonizador foram introduzidas, portanto, no imaginário nativo por meio de encenações teatrais, com a explícita intenção de se realizar “uma *ação de despejo* contra os personagens míticos da sociedade indígena e pela substituição dos santos e mártires europeus” (FERNANDES, 2010, p. 25; *itálicos no original*). Para tanto, os missionários da Companhia de Jesus se valeram das experiências da ordem religiosa e das formas de educar/ converter/ convencer/ persuadir por meio de imagens/ representações cênicas. O teatro jesuítico da missão não teria alcançado êxito, enfim, se não se dispusesse de um aparato composto por diferentes itens da composição teatral: texto, cenografia, intérpretes, trajes de cena, adereços cênicos etc.

Finalmente, a respeito do que se poderia chamar de “adereços cênicos”, as próprias relíquias compunham a cena teatral que se pretendia realizar, utilizadas em representações que causavam “muitas lágrimas de devoção e alegria a toda a cidade”. A presença de didascálias (rubricas), as indicações de visualidades cenográficas e de trajes de cena nos textos atribuídos a José de Anchieta – ainda que escassas –, demonstram haver Arte em meio a cantigas, ladainhas, versos laudatórios e outras expressões religiosas encontradas na dramaturgia jesuítica. Como bem lembra Paulo Romualdo Hernandes (2008, p. 10-11),

²⁵ Anhangá ou Anhangá é o nome de entidade sobrenatural entre os antigos indígenas Tupi (NAVARRO, 2013).

²⁶ Tupã é o nome de entidade sobrenatural que faz chover ou trovejar entre os antigos indígenas Tupi (NAVARRO, 2013).

o teatro de Anchieta é um acontecimento histórico; seja representação/encenação pedagógica [...], ele tem enredo, argumento, assunto próprio para um público específico, e é, assim, uma forma de representação cênica situada no tempo: para aproximar-se dele é preciso considerá-lo na ordem dos acontecimentos e dos efeitos. Como fazê-lo?

O presente TCC foi uma tentativa de resposta à pergunta formulada por Hernandes, elaborada a partir dos elementos que restaram do “espetáculo do efêmero” que é o teatro, mais especificamente o documento *Opera Nostrorum Número 24*. Evidentemente, há muito a ser desvendado sobre o “teatro de Anchieta” e espera-se dar prosseguimento às pesquisas, combatendo-se preconceitos e verificando-se Arte em uma manifestação estética e cultural que, praticamente, “nasceu” junto com o que hoje é chamado Brasil, um país de muitos contrastes e de flagrantes desigualdades sociais desde sua gênese. Por tudo o que foi escrito até aqui, ousa-se afirmar que o teatro jesuítico da missão constitui a forma pioneira de se fazer teatro na América portuguesa do século XVI e merece ser estudada, compreendida e valorizada como tal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de os textos com destinação cênica atribuídos a Anchieta terem sido parcialmente escritos em idioma Tupi (antigo) – além de Português, Espanhol 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”. Afinal, como traduzir/ entender esse Outro tão diferente e, ao mesmo tempo, tão semelhante?

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 “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 Cardim 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 José de Anchieta. O teatro jesuítico da missão é, 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).

A formação em História, de alguém que se dedica à história do teatro, permite a elaboração de uma narrativa mais holística e plural, contextualizada a partir do universo sociocultural em que os documentos foram produzidos. Isso evita anacronismos e conjecturas esvaziados de sentidos e significados em relação ao passado. Ao olhar para esse passado,

tentando-se reconstruí-lo, deve-se tomar o cuidado, porém, com os discursos produzidos por gentes que viveram e absorveram (ou não) a atmosfera de seu próprio tempo, lembrando-se sempre dos limites e das possibilidades condicionados pelas fontes disponíveis. Olhar, assim, para o teatro jesuítico da missão é realizar um exercício de “prospecção” que pode conduzir o pesquisador a uma “jazida” de incontáveis tesouros.

As encenações promovidas pelos missionários jesuítas – ainda que tivessem como objetivos particulares a instrução religiosa/ pedagógica e a evangelização – teriam permitido a constituição de espaços de sociabilidade 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.

Assim, onde muitos estudiosos enxergaram somente “aculturação” e catequese – ou ainda pedagogia – foi 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 (na feliz expressão cunhada por Maria Regina Celestino de Almeida) conforme, também, suas vontades e necessidades. A aceitação de princípios da doutrina cristã passou, portanto, por “traduções” e negociações, acordos em que nem sempre quem “mandava” eram os colonizadores não indígenas.

Há, portanto, que se enfrentar os que trataram o teatro jesuítico da missão como “quase teatro”, “pré-teatro”, “prototeatro” ou “teatrinho catequético”, e espera-se ter demonstrado que esse teatro é, sobretudo, teatro, ou melhor, expressão de teatralidades. Finalmente, por que estudar um teatro ao qual muitos estudiosos atribuíram características de “não teatro”? A exemplo do professor Sérgio de Carvalho (2017, p. 194), da USP, “O interesse que me conduz ao teatro da colônia, portanto, é o mesmo que move meus estudos da arte atual: procurar entender como esse país se tornou tão violentamente desigual – também no que se refere ao direito à cultura – e de algum modo lutar contra isso”. Lutando contra tal estado de coisas, pretende-se continuar as pesquisas sobre o teatro jesuítico da missão, buscando revelar a um país sem memória, como o Brasil, onde, quando e como tudo “isso” começou...

POST SCRIPTUM

Peço licença para fazer um breve registro escrito em primeira pessoa. Meu TCC foi redigido em meio à pandemia do novo Coronavírus, causador da terrível doença chamada COVID-19, que assola o planeta pelo menos desde o início de 2020. Entre o final de janeiro e o começo de fevereiro de 2021 estive hospitalizado, em estado grave, pois fui acometido pela enfermidade. Naqueles dias, entre muitos remédios, injeções doloridas e dores insuportáveis para respirar, imaginei-senti que não estivesse vivo para o momento da defesa do trabalho. Felizmente, após quase dez dias de internação e um longo e difícil processo de recuperação, retomei a escrita da forma que me foi possível.

Nesse meio tempo em que o teatro tem se reinventado, encontrando formas outras de se realizar, sem deixar de ser teatro, fiquei pensando que meu trabalho é, também, sobre isso: as múltiplas maneiras de se fazer Artes da Cena, mesmo sob condições adversas, em diferentes tempos e espaços. Aqui não há uma defesa intransigente dos missionários jesuítas do século XVI e de seus métodos de conversão/ doutrinação. O que tentei fazer foi mostrar que no palco da história do teatro brasileiro o teatro jesuítico da missão merece um papel mais digno do que o de mero coadjuvante, “teatrinho catequético” de “aculturação”. Afinal, antes de me tornar licenciado em teatro, sou um historiador que não se contenta com explicações fáceis e, muitas vezes, anacrônicas sobre o passado.

Admiro os jesuítas por terem abandonado o relativo conforto em que viviam na Europa e por terem se embrenhado em lugares distantes e inóspitos, a fim de levar a Religião e a cruz (e, com elas, a espada e a fome) aos povos do mundo então conhecido, em um movimento que pode ser considerado como “globalização” da fé cristã católica. Quantos de nós já não levamos o lápis/ o computador e a Ciência, imaginando que poderíamos “salvar” nossos aprendizes (algo em que eu firmemente acredito desde que me tornei professor)? Em pensar que os acadêmicos Galibi-Kali'nã, Galibi Marworno, Karipuna, Palikur e Wajãpi, da Licenciatura Intercultural Indígena da Unifap/ Campus Binacional do Oiapoque, para quem lecionei entre 2013 e 2015, me diziam que eu parecia “com um jesuíta, só que do século XXI”!

Guarulhos, SP, antiga aldeia de indígenas Maromomi, outono de 2021.

*Giovani José da Silva, o Zé da Silva (nome artístico),
sobrevivente de COVID-19*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. História e antropologia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 151-168.
- 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. 301 p.
- ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ USP, 1988. 562 p. (Coleção Reconquista do Brasil, 148).
- ANCHIETA, José de Anchieta. *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. 833 p.
- ANCHIETA, José de. *Teatro*. Trad. de Eduardo Navarro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 219 p.
- ANCHIETA, Joseph de. *Teatro de Anchieta*. Trad. de Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977. 372 p. (Obras completas, 3.º Volume).
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1966. 307 p.
- 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. 461 p. (Analecta Gregoriana).
- BARROS, Kauiza de Araujo. *O teatro anchietano: um instrumento da pedagogia jesuítica*. 91 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação), Unimep, Piracicaba, 2008.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 6. ed. Trad. Maria Paula V. Zurawski; J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014. 578 p.
- BITTAR; Marisa; FERREIRA JR., Amarílio. Adaptações e improvisações: a pedagogia jesuítica nos primeiros tempos do Brasil colonial. *Rev. Teoria e Prática da Educação*, v. 20, n. 1, p. 49-61, jan./ abr. 2017a.
- BITTAR; Marisa; FERREIRA JR., Amarílio. A pedagogia brasílica nos primeiros tempos da colonização: escolas de ler e escrever, teatro, música e ensino de artes mecânicas. *Revista IRICE*, n. 32, p. 13-38, 2017b.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 412 p.

BRANDÃO, Tânia. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. (Orgs.). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ ABRACE, 2006. p. 105-119.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *I Concurso Nacional de Monografias – 1976*. 3.º Lugar e prêmio de publicação. Brasília: MEC/ Departamento de Documentação e Divulgação, 1977. 132 p.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (Quatro séculos de teatro no Brasil). Trad. Carlos Queiroz. São Paulo: USP, 1986. 275 p.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Eduerj/ Funarte, 1996. 535 p.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia., 1925. 434 p.

CARVALHO, Sérgio de. A teatralidade fora de lugar: a cena Tupinambá no triunfo de Rouen. *Revista sala preta*, vol. 17, n. 2, p. 192-235, 2017.

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, Quirício. *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).

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/ Sesc/ SP, 2012. 502 p.

FERNANDES, Luciana de Santana. *Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e Alencar: a questão do casamento*. 99 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras), UFPB, João Pessoa, 2010.

FERREIRA JR., Amarílio; BITTAR, Marisa. Pluralidade lingüística, escola de bê-á-bá e teatro jesuítico no Brasil do século XVI. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 25, n. 86, p. 171-195, abr. 2004.

FLECK, Eliane Cristina Deckman. José de Anchieta: um missionário entre a história e a glória dos altares. *Projeto História*, n. 41, p. 155-194, 2010.

FURLAN, Vinicius. *Educação e catequese no teatro anchietano*. 114 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação), UEM, Maringá, 2013.

HERNANDES, Paulo Romualdo. *O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil Colônia*. 153 f. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação), Unicamp, Campinas, 2001.

HERNANDES, Paulo Romualdo. *O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil Colônia*. Campinas: Alínea, 2008. 128 p.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Edições Urgs, 1972. 109 p.

KARNAL, Leandro. *Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998. 253 p.

KERN, A. A. Fronteiras e missões coloniais: continuidades e oposições culturais. *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, UFMT, v. 4, n. 1, p. 33-48, jan./ jun. 2003.

LEITE, Serafim. Introdução do teatro no Brasil In: LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo II. São Paulo: Loyola, 2004 [1938]. p. 407-412.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues Lima. *A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*. 288 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2010.

LUIS, Francisco González (Ed.). *José de Anchieta: vida y obra*. La Laguna, Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1988. 482 p.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. 326 p.

MARTINS, Mário. *Teatro quinhentista nas naus da Índia*. Lisboa: Brotéria, 1973. 71 p.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 300 p.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História/ Liceu Literário Português, 2000. 157 p.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de Tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013. 620 p.

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.

NEVES, Larissa de Oliveira. José de Anchieta: origens do teatro brasileiro? *Anais ABRACE*, v. 15, n. 1, p. 1-5, 2014.

NÓBREGA, Manuel da. *Dialago sobre a conversão do gentio*. Interlocutores Gonçal' Alvares e Matheus Nogueira. São Paulo: MetaLibri, 2006. 19 p.

O'MALLEY, John W. *Os primeiros jesuítas*. Tradução de Domingos Armando Donida. São Leopoldo/ Bauru: Unisinos/ Edusc, 2004. 582 p.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. *Entre terra e mar: sociogênese e caminhos do teatro na Paraíba – 1822-1905*. João Pessoa: Sal da Terra, 2009. 211 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. (Dir.) J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017. 483 p.

PISNITCHENKO, Olga. *A arte de persuadir nos autos religiosos de José de Anchieta*. 150 f. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História literária), Unicamp, Campinas, 2004.

PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Recife: UFPE, 2011 [1978]. 144 p. (Coleção Nordestina, 73).

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2020. 172 p.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 346 p.

RELA, Walter. *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina*. Siglos XVI-XVIII. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1988. 221 p.

RIBEIRO, Joaquim. *Estética da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: J. Ozon, 1964. 536 p.

SALES, Andrea de Lima Ribeiro. *O teatro jesuíta como instrumento pedagógico na escola para índios dos séculos XVI e XVII*. 83 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação), UFRRJ, Seropédica, 2011.

SEBE, José Carlos. *Os jesuítas*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 87 p. (Coleção Tudo é História, 57)

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte. *A arte de evangelizar no teatro anchietano: memória, conversão e doutrina*. 190 f. 2018. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB, Vitória da Conquista, 2018.

SOARES, José Carlos Macedo. *El teatro jesuítico en el Brasil*. Trad. Walter Rela. Rio de Janeiro: MEC/ Serviço Nacional de Teatro, 1956. 38 p.

SOARES, José Carlos Macedo. *O Teatro jesuítico* (Aula do Curso de Teatro da Academia Brasileira de Letras). São Paulo: Tipografia Edanee, 1954. 21 p.

SOUSA, J. 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. 447 p.

SOUZA NETTO, Francisco Benjamin. 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), UnB, Brasília, 2006.

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.

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.

VICENTE, Gil. *Autos*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. 511 p.

VIOTTI, Hélio Abranches. *José de Anchieta*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1987. 167 p.