

NEVES, Larissa de Oliveira. **José de Anchieta: origens do teatro brasileiro?** Campinas: Unicamp. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

RESUMO

Esse trabalho pretende levantar e discutir alguns pontos de vista de críticos teatrais importantes do século XX sobre a obra de José de Anchieta, buscando levantar a questão sobre sua obra ser ou não a origem do teatro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: José de Anchieta: teatro brasileiro: cultura brasileira.

ABSTRACT

This paper aims to ponder about some positions of important XX century theater critics about José de Anchieta's plays, in order to discuss the matter of his work being or not the origins of Brazilian theater.

KEY-WORDS: José de Anchieta: Brazilian theater: Brazilian culture.

José de Anchieta (1534-1597), padre da Companhia de Jesus e missionário, chegou ao Brasil em 1553, com 19 anos de idade. O objetivo de sua vida na terra recém-descoberta era claro, mas tremendamente difícil: transformar as pessoas que habitavam as verdes terras brasileiras em cristãos. José de Anchieta não se mudou para o Brasil para fazer teatro, ou arte, no entanto, ele o fez. A ideia de que os espetáculos encenados durante o século XVI constituem a origem do teatro brasileiro, porém, está longe de ser aceita por todos que se debruçam sobre essa história.

A pergunta que dá título a esse artigo constitui-se numa polêmica cuja resposta depende do ponto de vista crítico frente ao que constitui de fato o teatro de um país. Décio de Almeida Prado (1993) resume de forma contundente as duas possibilidades de se pensar o teatro de José de Anchieta: “O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar” – inicia o professor o seu ensaio sobre a obra anchietana, explicando então:

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XX. (PRADO, 1993, p. 15)

Apesar de indicar as duas possibilidades de ponto de vista, Prado posiciona-se favorável à segunda, o que já é visível a partir das palavras escolhidas para descrever ambas na citação acima. Para o crítico, o teatro realizado pelos jesuítas não constitui teatro propriamente dito, mas festividades e apresentações, que vão de manifestações “parateatrais” a “cenas engastadas em contextos festivos mais amplos”. Trata-se de um posicionamento centrado em uma visão textocêntrica ocidental em relação ao teatro, uma visão moderna, que se dá apenas com “continuidade de palco”. O desenvolvimento do ensaio, de extrema excelência analítica, corrobora no entanto o modo de ver

o teatro a partir de um eixo de qualidade dramático (não qualquer palco, portanto, mas o palco do teatro moderno), que envolve um padrão estético específico e, portanto, não alcança compreender o teatro jesuítico brasileiro como sendo tão artístico quanto as peças valorizadas pelo estudioso.

A ironia está presente em boa parte de suas análises, em frases como: “A coerência e a homogeneidade não constituíam como se percebe traços distintivos dos espetáculos jesuíticos, se é que desse modo os podemos considerar.”; “interessam muito ao crítico, menos enquanto teatro, mais pela luz que lançam sobre a mente missionária”; “*Na festa de São Lourenço* congrega um elenco de personagens tão disparatadas, tão dilatadas no espaço e no tempo, quanto se possa desejar”; “A unidade dramática é das mais precárias, porém a de ordem pessoal adivinha-se qual seja”; entre outras de teor semelhante.

De fato, o teatro jesuítico, herdeiro do medieval, não prima pela “coerência e homogeneidade” - pelo menos não nos sentidos do drama empregados, e desejados, pelo crítico. Também não se baseia na criação de personagens, que são, sim, “disparatadas em tempo e espaço”. Os comentários de Prado coadunam-se à ideia de Gustave Cohen apresentada por Anatol Rosenfeld (2004, p. 46), de que cada tema do teatro medieval “poderia ter dado um bom drama”, mas Rosenfeld ressalta que “talvez se deva discordar desta crítica, pois é a própria visão cristã que une todos esses episódios no tecido indissolúvel da História Sagrada em que tudo está ligado a tudo e nada escapa ao plano do divino.” Resumindo, Prado busca no teatro jesuítico características que não lhe são inerentes e, não encontrando, obviamente o critica negativamente.

Prado chega a comentar um dos aspectos mais importantes da dramaturgia jesuítica – a relação com o público, mas mesmo a característica de colocar o público em primeiro plano não é vista positivamente: “Buscava-se, como se percebe, um efeito cômico acessível ao público, ainda que à custa da lógica e das regras habituais da dramaturgia” (1993, pp. 28-29). Cabe novamente questionar: a qual tipo de dramaturgia o crítico está se referindo? Com certeza não àquela a qual se filia Anchieta e sim às “regras habituais” de uma dramaturgia moderna, ou, ao menos, uma dramaturgia que seguiria regras outras que não a do teatro medieval ou jesuítico, teatro no qual o texto perde a primazia para a encenação. Nesse trecho, que nos soa bastante irônico, o ensaísta está comentando a variedade de línguas que permeiam as peças, como se esse fato fosse problemático, por afetar a coerência formal.

Sobre tal aspecto, reforça Rosenfeld: “Trata-se de uma arte que é muito mais da imagem do que da palavra e que procura impressionar o povo, colocando os fiéis em estado de admiração devota.” (2004, p. 58) Desse modo a falta de “lógica” da dramaturgia se justifica plenamente, porque não é uma dramaturgia para ser lida, embora o possa ser, mas sim para ser encenada, e encenada dentro de convenções teatrais bastante precisas, aquelas vivenciadas no século XVI. Não devemos, portanto, como bem adverte Rosenfeld a respeito do teatro medieval (muito próximo ao jesuítico, como já frisamos), “projetar concepções atuais dentro de épocas remotas” (2004, p. 49).

No contexto da realidade vivida por José de Anchieta no Brasil em princípios de colonização, a mistura das três línguas faladas e entendidas por aqui, o tupi, o português, e o espanhol (língua materna do escritor, que nasceu nas Ilhas Canárias), de forma às vezes aleatória, às vezes justificada em seus enredos, teria o objetivo primeiro de fazer-se entender pelo seu público. Sendo que, se o público não entendesse os versos, aproveitaria a encenação, por tratar-se de um teatro mais imagético que falado.

O próprio Décio de Almeida Prado, antes de analisar a dramaturgia, busca em documentos históricos descrever como seria aquela cena, realizada ao ar livre, nas clareiras em frente às igrejas, de vilas abertas no meio das florestas tropicais, ou nos pátios dos colégios, como descreve o missivista Fernão Cardim no trecho abaixo:

A Sé, que era um estudante ricamente vestido, lhe fez uma fala do contentamento que tivera com sua vinda; a Cidade lhe entregou as chaves; as outras duas virgens, cujas cabeças cá já tinham, a receberam à porta de nossa Igreja; alguns anjos as acompanharam, porque tudo foi a modo de diálogo. (Apud. PRADO, 1994, p. 18)

Segundo essa descrição, observamos a presença das personagens alegóricas, típicas do teatro medieval, com estudantes representando a Sé e a Cidade. As alegorias foram utilizadas também amplamente pelo dramaturgo português Gil Vicente (1470-1536), cujas peças eram correntemente encenadas em Coimbra durante o período de estudos de Anchieta, quando lá habitava, sendo esse autor português considerado uma das fontes de aprendizado teatral do padre (CARDOSO, 1977, p. 14).

Fernão Cardim aponta que o estudante que representava a Sé estava “ricamente vestido”, como também o deviam estar os outros atores dessa encenação, tanto aquele que interpretava a Cidade, como os que faziam as virgens e os anjos. Dentro das limitações existentes na realidade colonial, o teatro religioso conseguia manter o forte apelo imagético herdado das cenas da Idade Média e de seus continuadores Renascentistas, como Gil Vicente, a fim de encantar seus espectadores e seduzi-los para a lição religiosa que se apresentava. O fato desse teatro ter um objetivo didático não implica a perda de seu caráter artístico, apenas filia-o ao tipo de teatro que ainda era encenado na Europa em fins da Idade Média, um teatro que não segue uma unidade de enredo típica do drama e dentre cujos objetivos, o de ser apreciado por todos não era o menor: “Decorre ainda do fato de o drama medieval se dirigir sobretudo ao povo e sua finalidade ser popular, didática” (ROSENFELD, 2004, p. 46). É esse ponto em específico, o de ser um teatro popular, que detemos para defender a tese de que o teatro jesuítico consiste, sim, nas origens do teatro brasileiro, como apontaremos adiante.

Em relação aos estudos críticos sobre a obra anchietana, Sábado Magaldi – para comentar aqui os nomes dos dois principais críticos teatrais brasileiros do século XX – avalia o legado de Anchieta de maneira bem diferente. Magaldi não só aceita a obra do padre como sendo a primeira manifestação de teatro brasileiro, como entende que suas limitações devem-se mais ao gênero ao qual se inscreve – a dramaturgia medieval – do que à falta

de talento teatral do jesuíta. Comparando as peças de Anchieta com as de Gil Vicente, o crítico afirma:

As limitações de seus autos, obras de circunstância, são menos oriundas de deficiências próprias do que do primarismo quase genérico da literatura medieval. Em cinco séculos de tentativas cênicas, na Idade Média, guardamos poucos textos religiosos significativos (...). O teatro de Gil Vicente, extraordinário pela poesia, riqueza de tipos e multiplicidade de gêneros, pecava por outra lacuna, que mais ou menos se observa em toda a produção medieval: a frágil composição cênica, a rude estrutura dramática (MAGALDI, 1997, pp. 16- 17).

Como se vê, Magaldi também considera a estrutura cênica dos autos anchietanos “rude”, pouco refinada, poderíamos dizer, “frágil”; no entanto, ele busca pensar esse teatro segundo o momento e circunstância em que foi escrito, quando, por todo o contexto, “deveria filiar-se à tradição religiosa medieval” (MAGALDI, 1997, p. 17). Mais que isso, Magaldi enxerga nesse teatro a unidade que lhe é inerente, a “visão unitária do universo religioso”, que explica todas as incongruências temáticas, como “os costumes atuais dos indígenas desfilarem ao lado de imperadores romanos” (Idem, p. 18).

Já as incongruências formais, como o uso de três línguas de forma por vezes aleatórias, por vezes contraditórias, o crítico explica pela necessidade, desse teatro, de pensar o público sempre em primeiro plano. Trata-se de uma dramaturgia diferente daquela a que estamos habituados pensar, pelo seu caráter catequético e pelo modo como se davam as encenações, num clima, sim, de festa popular religiosa, mas sem por isso deixar de ter uma preocupação artística, que não se descola das outras. O texto de Magaldi se estende com comentários sobre algumas peças, buscando reforçar o caráter simbólico de algumas passagens, sem perder de vista a época: “A homenagem ao santo, com a representação, numa festa popular, vincula-se talvez ao hábito medieval de celebrarem as cidades, no palco, os feitos de seus padroeiros, em datas comemorativas” (Idem., p. 20)

Magaldi termina seu artigo afirmando de maneira indiscutível que os autos de Anchieta representam o começo do teatro brasileiro, ainda que sem continuidade: “Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo” (Idem., p. 24). O crítico compara, nesse trecho final, o começo de nosso teatro, sem dúvida com alta carga de ritualidade, com os inícios do teatro grego e medieval – ambos surgidos também de rituais religiosos. No entanto, a nosso ver, a frase do professor que mais marca a importância desse teatro como sendo a origem do teatro brasileiro não é essa afirmação contundente, que encerra seu artigo, e sim uma que quase se perde numa leitura rápida. Ao comentar a mistura de línguas, presente nas peças, Magaldi indica que: “Não é mera retórica julgar que o plurilinguismo teatral tenha contribuído para a fusão das raças.” (Idem., p. 18)

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. No primeiro século de Brasil, as peças de Anchieta misturam os costumes indígenas com os europeus, por meio de um olhar que é, sim, etnocêntrico – como não poderia deixar de ser naquela época – mas que buscava alcançar, e conseguia, o entendimento de toda a população que convivia naqueles anos de primórdios de Brasil. Trata-se, portanto, de um teatro popular, ritualístico, religioso, sim, mas que não deixa de ser teatro, e brasileiro, já que, além da mistura de línguas, temos uma primeira manifestação de mistura de cultura, elaborada por um homem que escolheu ser brasileiro, mesmo que essa escolha tivesse objetivos missionários.

Se não houve uma continuidade registrada em documentos históricos, que fosse documentada para nossos olhos de estudiosos do século XXI, houve, sem dúvida, uma continuidade cultural, visível nas festas e folguedos religiosos que se desenvolveram nos séculos seguintes e continuam vivos no calendário cultural de praticamente todas as cidades brasileiras. Houve continuidade, inclusive, mesmo que de certa forma tardia, em espetáculos teatrais que se voltam para essas festas e folguedos na construção de sua carpintaria dramática e temáticas, implícita ou explicitamente, fazendo de forma outra que a de Anchieta, mas análoga, a apropriação de elementos da cultura popular nacional. E houve no teatro religioso que continuar a existir em datas festivas nacionais, tais como as “paixões de Cristo” ou os “autos de Natal” e, inclusive, em propostas estéticas mais individuais, como um *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Bibliografia:

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, Armando. “Introdução Histórico-Literária”. In. ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.