

# ORIGENS REMOTAS DE UMA PROTOCRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

## REMOTE ORIGINS OF A BRAZILIAN THEATER PROTO-CRITICISM

**Rodrigo Morais Leite**  
**ETUFBA**

### Resumo

O trabalho aqui apresentado se insere dentro de uma pesquisa maior, empreendida para a conclusão de um pós-doutorado, que pretende historiar parte da crítica teatral brasileira, de seus primórdios no século XVI à sua consolidação como uma atividade intelectual autônoma, algo que se sucedeu no decorrer do século XIX. Inicialmente atrelada a relatos de cunho histórico e à crônica de viagem, somente com o advento da imprensa ela se emanciparia de vez, adquirindo alguns aspectos que hoje a singularizam. O artigo que segue corresponde à primeira parcela da pesquisa, reservada à análise de uma espécie de protocrítica do teatro brasileiro, que vicejou no Brasil colonial pelas mãos de cronistas estrangeiros e nativos, perfazendo uma trajetória em que se percebe uma tênue, mas ainda assim relevante, linha de desenvolvimento.

### Palavras-chave:

História do Teatro Brasileiro; Crítica Teatral Brasileira; Fernão Cardim; Diogo de Toledo Lara e Ordonhes; Viajantes Estrangeiros.

Embora seja autor de uma obra pequena, muito circunstanciada às suas funções dentro da Companhia de Jesus, o padre português Fernão Cardim tornou-se, ao longo do tempo, fonte incontornável de pesquisa para uma série de disciplinas, que vão da etnologia à história, da literatura ao teatro. Apesar de não serem abundantes os dados sobre sua biografia, sabe-se que ele nasceu entre 1548-49 na região de Évora, que aos 18 anos entrou para a Companhia e que, em 1583, esteve no Brasil pela primeira vez, na condição de secretário do padre-visitador Cristóvão de Gouvêa - responsável em averiguar

### Abstract

*The paper presented here is part of a larger research study, conducted for the conclusion of a postdoctoral degree, that proposes to tell part of the history of Brazilian theater criticism from its beginnings in the 16th century to its consolidation as an independent intellectual activity, which happened over the course of the 19th century. Initially associated with historical reports and travel chronicles, it was only with the advent of the press that it would emancipate itself once and for all and acquire some elements that make it unique today. The article that follows corresponds to the first part of this research, reserved for the analysis of a type of proto-criticism of Brazilian theater that flourished in colonial Brazil through the hands of foreign and native chroniclers, comprising a journey in which a tenuous, yet relevant, line of development is noticeable.*

### Keywords:

*Brazilian Theater History. Brazilian Theater Criticism. Fernão Cardim. Diogo de Toledo Lara e Ordonhes. Foreign Travelers.*

as condições dos aldeamentos jesuítas de alémmar e relatá-las às autoridades reinóis.

Após o término da missão conferida a Gouvêa, que retornou para Portugal em 1589, Cardim permaneceu na colônia, assumindo a partir de então inúmeros cargos de importância no âmbito da Companhia de Jesus, como os de reitor nos Colégios de Salvador e do Rio de Janeiro<sup>1</sup>, além de provincial e vice-provincial, os dois mais importantes no quadro hierárquico do jesuitismo no Brasil. Sua morte sucedeu-se em 1625 na aldeia de Abrantes, Bahia, onde se refugiara em

razão de Salvador, naquele momento, encontrar-se tomada pelos holandeses<sup>2</sup>.

Numa cadeia cronológica a interligar os mais notórios jesuítas do período colonial brasileiro, que vai de José de Anchieta a Antônio Vieira, Fernão Cardim seria o elo entre um e outro. A Anchieta coube, em 1583, recepcionar Cardim, assim como, em 1618, foi a vez deste recepcionar Vieira, ainda criança, no Colégio do Terreiro de Jesus, em Salvador, onde o futuro escritor de *Sermões* iniciara os primeiros estudos. Se, a essa tríade, fosse acrescentado o nome do padre André João Antonil, autor de *Cultura e Opulência no Brasil por suas Drogas e Minas (1711)*, completaria-se, provavelmente, o grupo dos inicianos fundamentais na formação de uma certa "cultura brasileira" - por mais deletéria que tenha sido a ação missionária de que fizeram parte.

Tal como sucedeu a outros cronistas do século XVI, dentre os quais José de Anchieta e Gabriel Soares de Sousa<sup>3</sup>, os escritos deixados por Fernão Cardim tiveram de passar por inúmeras provas de sobrevivência física e de atribuição autoral. No caso desses três nomes, somente entre o final do século XIX e a primeira metade do XX tornou-se possível, por meio de sucessivas edições comentadas, avaliar o real alcance de suas respectivas contribuições no campo da história e da literatura.

Em relação à obra de Cardim, quando alguém hoje se reporta a ela, se tem em conta, basicamente, três textos, produzidos em sua primeira passagem por aqui, entre os anos de 1583 e 1598. São eles: "Do Clima e Terra do Brasil", "Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil" e "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil". Os dois primeiros teriam sido escritos por volta de 1584, com a possível intenção de comporem uma obra maior; já o último vem a ser, exatamente, o relato das viagens de Cardim pelo litoral brasileiro acompanhando a comitiva de Cristóvão de Gouvêa. Tal relato se divide em duas cartas enviadas para o provincial da Companhia de Jesus em Portugal, uma datada de 1585 e a outra de 1590.

"Do Clima e Terra do Brasil" e "Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil" são ensaios que, inicialmente, apareceram publicados em língua

inglesa, num volume de 1625 patrocinado por um colecionador britânico chamado Samuel Purchas, aficionado por histórias de viagens. Nesse volume, atribui-se a autoria da obra ao irmão<sup>4</sup> Manuel Tristão, enfermeiro do Colégio dos jesuítas da Bahia. De todo modo, por que tais escritos, redigidos em português, vieram à tona por intermédio de uma edição estrangeira e, ainda por cima, traduzida para outro idioma? Isso aconteceu porque, anos antes, em 1601, quando Fernão Cardim retornava ao Brasil, após uma temporada morando em Roma<sup>5</sup>, o navio em que estava ter sido sequestrado por Francis Cook, corsário inglês que o despojou dos rascunhos que trazia consigo. Ao vendê-los, por vinte xelins, para um sujeito chamado Hacket, este providenciou a tradução e a posterior edição dos mesmos junto a Purchas.

Em razão desse ataque pirata, Cardim, além de ter seus escritos tomados de si, foi levado à Inglaterra como prisioneiro, onde permaneceria, em tal condição, durante cerca de três anos. Apenas em 1604, depois de ser resgatado, o padre português pôde finalmente retornar ao Brasil. Ao longo de muitos anos, por mais que se duvidasse da autoria atribuída a Manuel Tristão em relação aos tratados editados por Purchas, não se sabia ao certo quem seria o verdadeiro responsável por aqueles ricos relatos tropicais. Se hoje não restam dúvidas de que eles saíram da pena de Cardim, isso se deve ao historiador cearense Capistrano de Abreu<sup>6</sup>.

Este, ao comparar a edição de Purchas com "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil", primeiro texto de Cardim devidamente reconhecido, verificou a existência de muitas passagens assemelhadas, visando obter provas intrínsecas que comprovassem a autoria do missionário eborense<sup>7</sup>. No tocante às provas extrínsecas, Abreu ateve-se basicamente a duas. Uma seria a informação do próprio Purchas segundo a qual aquele tratado por ele publicado havia sido originariamente tomado por Francis Cook, em 1601, de um jesuíta em viagem ao Brasil. Sabendo-se, por outras fontes, que naquele ano Cardim fora sequestrado pelo mesmo corsário inglês, mais um forte indício se somava na defesa de sua autoria. Além desse, acrescenta-se que na página 195 da edição Purchas é informado o ano da redação do tratado (1584), que coincide

com a época na qual Cardim se encontrava no Brasil a serviço de Cristóvão de Gouvêa.

Uma vez reconhecido o escriba daquela missão como o verdadeiro autor de *Treatise of Brasil Written by a Portugall which Had Long Lived There*<sup>8</sup>, iniciou-se o trabalho para que ele pudesse ser reeditado, agora em português. Em um primeiro momento, por não se conhecer o paradeiro dos manuscritos originais, pensou-se em simplesmente (re)traduzir o opúsculo de Purchas, de modo que ele recobrasse sua língua primitiva. Para a felicidade da historiografia nacional, semelhante procedimento não se fez necessário, uma vez que tais manuscritos foram encontrados, guardados no mesmo local onde Cardim começara sua carreira eclesiástica: o Colégio de Évora<sup>9</sup>.

Graças a uma cópia cedida por Candido Mendes de Almeida, feita a partir do códice eborense, realizou-se as primeiras edições vernáculas dos dois tratados, uma saindo em 1881 (“Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil”) e a outra em 1885 (“Do Clima e Terra do Brasil”). Já em relação ao terceiro (“Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”), sua publicação, conforme informado alhures, precedeu aquelas em alguns anos, servindo de modelo comparativo para que Capistrano de Abreu comprovasse a autoria comum dos três.

Assim como no caso de Gabriel Soares de Sousa, também se deve ao historiador paulista Francisco Adolfo de Varnhagem a introdução de Fernão Cardim nas hostes de nossa historiografia. Foi ele quem, em 1847, publicou pela primeira vez “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”, num livreto editado em Portugal com o título de *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica*<sup>10</sup>. As duas cartas que compõem a narrativa, declaradamente escritas por Cardim, foram descobertas por Varnhagem em Lisboa, por intermédio de cópias manuscritas feitas a partir dos originais guardados na biblioteca do Colégio de Évora.

Ao estudo da crítica teatral brasileira, tais relatos de viagem possuem um interesse ímpar, na medida em que neles se encontram algumas descrições muito relevantes acerca dos espetáculos produzidos pelos jesuítas em louvor do padre-visitador. Para se ter uma ideia da importância dessas descrições deixadas por Cardim, ao menos

em termos quantitativos, basta informar que, dos vinte e tantos espetáculos realizados no século XVI e devidamente catalogados pela historiografia nacional<sup>11</sup>, sete estão contidos em “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”.

Com efeito, ele se tornou fonte obrigatória para qualquer trabalho que pretenda dissertar sobre o teatro brasileiro quinhentista. Não por acaso, tomando como referência os principais compêndios até hoje escritos a respeito da história do teatro brasileiro, todos, sem exceção, se reportam às cartas do jesuíta português em seus primeiros capítulos, sejam os mais remotos, como os de Henrique Marinho (1904) ou Múcio da Paixão (1917)<sup>12</sup>, sejam os mais recentes, como o de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996).

Contudo, tal como sucedeu com os outros tratados de Cardim, esse também passou por seus percalços editoriais, cujas consequências podem ser observadas na trajetória da nossa historiografia teatral, ainda que de maneira oblíqua. Conforme se noticiou, a primeira edição saiu em 1847 graças à diligência de Varnhagem. O problema, segundo Rodolfo Garcia, é que o historiador paulista, para materializar sua publicação pioneira, valeu-se de uma cópia assaz contestável, por conter inúmeras lacunas e erros substanciais. Garcia, notifique-se, vem a ser o autor da “Introdução Geral” do volume *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, a edição “definitiva” da obra de Cardim, lançada em 1925.

Idealizado por Afrânio Peixoto e J. Leite, *Tratados da Terra e Gente do Brasil* congrega, numa mesma publicação, todos os escritos em debate, com a vantagem de que, em relação a “Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil”, utilizou-se uma cópia diferente à qual Varnhagem teve acesso, cedida pelo historiador Paulo Prado. Até então, todas as edições que se seguiram à original, por se basearem na mesma reprodução manuscrita, apresentavam os mesmos problemas.

Não caberia aqui arrolar os diversos lapsos e omissões presentes em tais publicações, algo inútil no que concerne aos objetivos deste trabalho. Atendo-se apenas ao que interessa, ou seja, às descrições de eventos teatrais, todas concentradas na primeira das cartas a integrar os relatos de Cardim, uma passagem chama a

atenção, referente à representação de um auto pastoril<sup>13</sup> presenciada pelo escrivão na Bahia, em julho de 1583. Nesse trecho, o missionário faz referência a um índio chamado Ambrósio Pires, apontado como um talentoso intérprete de anhangás<sup>14</sup>:

Chegando o padre à terra começaram os frautistas tocar suas frautas com muita festa, o que também fizeram enquanto jantamos debaixo de um arvoredor de aroeiras mui altas. Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam várias cantigas devotas enquanto comemos, que causavam devoção, no meio daqueles matos, principalmente uma pastoril feita de novo para o recebimento do padre visitador, seu novo pastor. Chegamos à aldeia à tarde; antes dela um bom quarto de légua, começaram as festas que os índios tinham aparelhadas, as quais fizeram em uma rua de altíssimos e frescos arvoredos, dos quais saíam uns cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. Os cunumis, scilicet meninos, com muitos molhos de frechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nuzinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em português, "louvado seja Jesus Cristo". Outros saíram com uma dança d'escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamborim e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara. Nem faltou um Anhangá, scilicet diabo, que saiu do mato: este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa da sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada (CARDIM, 1925, p. 215).

Não há um só compêndio de história do teatro brasileiro que não tenha transcrito, com maior ou menor ênfase, tais palavras de Cardim. Todavia, em três desses trabalhos historiográficos, a saber, os de Henrique Marinho (1904), Múcio da Paixão (1917) e Carlos Sússekind de Mendonça (1926), o nome desse que seria o primeiro ator brasileiro nomeadamente reconhecido como tal aparece com outra designação: Ambrósio Rodrigues. Já o padre que o teria levado a Lisboa, provavelmente para exibi-lo nas cortes de lá, também aparece grafado de modo diferente: Rodrigo de Faria.

As correções, conforme explicado, são o resultado da reedição baseada nos manuscritos disponibilizados por Paulo Prado. Se não fosse

por ela, é provável que até hoje o nome desse remoto comediante permanecesse erroneamente conhecido. E esse é apenas um dentre os sete espetáculos mencionados em "Informação da Missão do Padre Cristóvão de Gouvêa às Partes do Brasil". Apesar de muito citado, o auto pastoril mencionado acima não foi o primeiro evento teatral com que Cardim se deparou por aqui: pouco antes, na mesma capitania, ele presenciara uma representação do *Auto das Onze Mil Virgens*<sup>15</sup>. Tal obra, de acordo com Armando Cardoso (1977), importante pesquisador do teatro jesuítico, seria uma adaptação local de uma peça produzida por José de Anchieta originalmente em 1577, quando, em São Vicente, recebeu-se uma relíquia relacionada com a história de uma dessas mártires. *Auto de Santa Úrsula* é o outro nome pelo qual ela é conhecida.

Ao que tudo indica, esse culto, hoje esquecido, era bem popular na época, a ponto de confrarias terem sido criadas em torno dele. Cardim, em suas jornadas pelo litoral brasileiro, ainda se depararia com mais uma representação do *Auto das Onze Mil Virgens*, realizada, novamente na Bahia, em outubro de 1584.

Embora a maior parte dos relatos acerca dos espetáculos seja breve, às vezes sumária, por meio deles é possível perceber alguns dos principais traços presentes no teatro dos jesuítas, conforme observa Décio de Almeida Prado em seu estudo dedicado ao tema:

[...] 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 dos 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 dos 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 (frauta, 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, combate navais (PRADO, 1993, p. 20).

Como um típico jesuíta do século XVI, Fernão Cardim se mostrava alinhado, em termos ideológicos, ao corolário estabelecido por Manuel da Nóbrega no célebre *Diálogo sobre a Conversão do Gentio* (1556-7), espécie de drama intelectual sobre o trabalho de persuasão moral e espiritual dos indígenas. A introdução da fé cristã pela chamada “sujeição moderada” (expressão eufemística utilizada por Nóbrega) transformou-se, a partir de então, no fundamento do sistema de catequização - do qual Cardim, evidentemente, fazia parte. Contudo, nesse aspecto, há uma diferença sutil, mas nem por isso desprezível, entre o padre português e o seu colega de batina canarino, isto é, José de Anchieta: enquanto o primeiro, em suas cartas, se mostrava adepto de uma visão mais, dir-se-ia, humanista do cristianismo, própria de seu caráter ecumênico, o segundo, em seus autos, revelava uma outra faceta dessa mesma fé, mais voltada para os seus elementos propriamente coercitivos.

Recorrendo novamente ao ensaio “O Teatro Jesuítico”, de Décio de Almeida Prado, nota-se que, para o historiador paulista,

[...] onde Cardim opta pelo otimismo, por essa afabilidade de pensamento e de escrita que é a constante de suas cartas, Anchieta, nas peças, apresenta-se impregnado pela vertente pessimista do cristianismo - a do pecado original, do homem enquanto lodo -, embora sem omitir, nem poderia fazê-lo, a redenção tornada possível pelo sacrifício de Jesus. É difícil dizer se se trata de uma marca pessoal, de um certo ceticismo gerado por três décadas de sofrida experiência missionária ou se tudo não passa de recursos retóricos (o que não significa insinceros), próprios de textos que, devendo funcionar como sermões dramáticos, não aceitavam qualquer desfalecimento da vontade perante o Mal (PRADO, 1993, p. 22).

Sem discordar de Prado, porém acrescentando ao seu ponto de vista um dado novo, se pode afirmar que essa vertente mais pessimista do cristianismo, tão presente nos autos de Anchieta, não comparece nas poesias. Sua lírica, mais inclinada ao pensamento humanista do renascimento do que à mentalidade cristã medieval, representaria, de acordo com Alfredo Bosi, uma outra faceta ideológica da obra anchietana. Isenta do compromisso pedagógico e catequético que movia a composição dos autos, ela se mostraria mais livre e moderna, de modo a conferir, no interior da produção literária de Anchieta, uma divisão

(dialeticamente) paradoxal. No ensaio “Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado”, inserido no volume *Dialética da Colonização*, assim Bosi resume semelhante dicotomia:

O caso de Anchieta parece exemplar porque se trata de nosso primeiro intelectual militante. O fato de ter vivido inspirado pela sua inegável boa-fé de apóstolo apenas torna ainda mais dramática a constatação desta quase fatalidade que divide o letrado colonizador em um código para uso próprio (ou de seus pares) e um código para uso do povo. Lá o símbolo e a efusão da subjetividade; aqui, o didatismo alegórico rígido, autoritário. Lá a mística da *devotio moderna*; aqui a moral do terror das missões (BOSI, 1992, p. 93).

Voltando aos relatos de Fernão Cardim, se, do ponto de vista ideológico, eles denotam uma visão de mundo mais humanista do que medievalista, do ponto de vista estético eles jamais ultrapassam os limites da mera descrição. Não se vislumbra, em nenhuma das passagens, qualquer preocupação do cronista em proceder a uma análise dos espetáculos<sup>16</sup> que vê, tendo em vista emitir, a partir de algum parâmetro reconhecível, um juízo de valor. A tônica, conforme requeria o objetivo expresso das cartas, é a do testemunho mais ou menos impessoal. Quando Cardim se propõe a utilizar um adjetivo, este refere-se mais ao acontecimento como um todo, no sentido de demonstrar o quão honrada se sentia cada comunidade visitada em participar daquele evento de boas-vindas ao padre Cristóvão de Gouvêa - todas constituídas, basicamente, de nativos recém-cristianizados.

O cargo que lhe foi designado pela Companhia de Jesus facultou a Cardim assistir, ainda que por acaso, a uma série de representações teatrais, fazendo com que ele, no exercício de suas funções, necessitasse registrá-las para o conhecimento de seus superiores. Nesse sentido, suas descrições se aproximariam mais da crônica de viagem (o que de fato são) do que propriamente da crítica teatral, mesmo que incipiente. Sua inclusão neste trabalho se justifica, antes de tudo, pelo volume de informações que deixou a respeito de uma parcela de nosso passado cênico, consideravelmente maior do que qualquer outro viajante estrangeiro a passar por aqui em períodos posteriores.

Na inexistência de imprensa, ou pelo menos de imprensa jornalística, o veículo por excelência da

crítica, tais relatos de viajantes representariam uma espécie de protocrítica no âmbito do teatro nacional. No estudo das etapas mais longínquas da história teatral brasileira, enquanto fonte primária, não há outro caminho senão recorrer a eles, visto que praticamente toda a produção dramatúrgica do período colonial se perdeu. Na comparação com outras artes, como a literatura ou a música, as impressões registradas por Cardim e outros cronistas que se sucederam no tempo representariam, em termos de crítica teatral, ao que as academias setecentistas significaram na configuração de uma procrítica literária ou os manuais e tratados coloniais de música na configuração de uma protocrítica musical.

Em relação à literatura, a tese segundo a qual o germe de nossa crítica literária se encontraria em certas agremiações surgidas no século XVIII, como a Academia Brasílica dos Esquecidos (1724-25), a Academia dos Seletos (1751) ou a Academia Brasílica dos Renascidos (1759-60), pertence a estudiosos como José Veríssimo (1963) e Wilson Martins (2002). Embora tais agrupamentos funcionassem, na prática, como entidades ao mesmo tempo produtoras e receptoras de literatura, para Martins, autor de *A Crítica Literária no Brasil*, sua importância no âmbito das letras nacionais pertenceria mais à história da crítica do que da criação de primeira mão.

Já em relação à música, segundo o pesquisador Luís Antônio Giron, no trabalho intitulado *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte* (2004), numa época desprovida de imprensa, instituição responsável em mediar o debate de ideias na esfera pública, questões a respeito de estética musical transitavam somente em círculos restritos, como escolas ou claustros religiosos. Direcionados ao (pequeno) público frequentador desses locais, os compêndios musicais escritos por mestres-de-capela como Caetano de Melo de Jesus, Luís Álvares Pinto e André da Silva Gomes<sup>17</sup>, autores, respectivamente, de *Discurso Apologético* (1734-60), *Arte de Solfejar* (1761) e a *Arte Explicada do Contraponto* (1797), já apresentariam, segundo Giron, um prenúncio de crítica musical.

Tomando como referência os principais tratados de história do teatro brasileiro, quase todos produzidos durante o século XX, verifica-se, ao

longo dos anos, que a documentação acerca do teatro colonial foi crescendo, por meio de novas descobertas em arquivos públicos ou, principalmente, da edição dos conhecidos “diários de viagem”, fontes fundamentais de informação no que concerne a toda nossa história civil. Em tal seara, além de Fernão Cardim, outros viajantes também se dispuseram, nos séculos seguintes, a deixar suas impressões a respeito do que se passava nesta longínqua colônia portuguesa. Dentre eles, destacam-se certos nomes, a maioria dos quais, não se sabe bem por que, de origem francesa: o navegador Louis Antoine de Bougainville, o comerciante *Le Gentil de La Barbinais*<sup>18</sup>, o naturalista Auguste de Saint-Hilaire e o geólogo Victor Jacquemont. Todos esses visitantes, que viveram entre os séculos XVII, XVIII e XIX, presenciaram, eventualmente, alguma manifestação cênica nas temporadas em que estiveram no Brasil, deixando-as registradas, na maioria das vezes, em passagens esparsas, nas quais o teatro adentra apenas como mais uma das muitas “curiosidades tropicais”.

Dos nomes mencionados acima, o de Bougainville parece ter se tornado, com o tempo, o mais relevante, visto que ele aparece em praticamente todos os compêndios de história do teatro brasileiro, começando pelo de Múcio da Paixão (*O Teatro no Brasil*). Em um trecho de seu “diário de bordo”, publicado em 1771 com o longo título de *Voyage Autor du Monde par la Frégate du Roy la Boudesse et la Frûte l'Etoile en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Bougainville tece as seguintes palavras sobre um espetáculo assistido por ele no Rio de Janeiro em 1767:

As atenções do vice-rei para conosco continuaram por vários dias; até jantares nos anunciou ele, os quais pretendia oferecer à beira-mar sob caramanchões de jasmims e laranjeiras. No teatro mandou ele preparar-nos um camarote. E assim, numa sala bastante bonita, pudemos assistir às obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos, e ouvir trechos divinos dos grandes mestres, executados por uma orquestra medíocre, regida por um padre corcunda em hábitos eclesiásticos (apud HESSEL; RAEDERS, 1974, p. 74).

Suas impressões se referem à Casa de Ópera<sup>19</sup> dirigida no Rio de Janeiro pelo padre Ventura (Boaventura Dias Lopes), o regente mencionado de passagem. Dois anos depois dessa visita

do navegador francês a um dos mais antigos edifícios teatrais erguidos no Brasil, um incêndio o destruiria completamente. Por mais circunstanciais que sejam as observações de Bougainville, para o debate aqui proposto importa notar que elas trazem informações valiosas a respeito do repertório adotado nessas Casas, ao estrato social de que se compunham seus elencos e, já adentrando no campo do juízo de valor, à qualidade das montagens ali desenvolvidas.

Neste aspecto específico, conforme se informou alhures, percebe-se uma nítida diferença em relação aos testemunhos de Cardim, desprovidos de tal preocupação, por assim dizer, estética. Se o jesuíta português merece constar em um estudo sobre a crítica teatral brasileira, isso se dá em razão, especialmente, do número de espetáculos por ele descritos, algo que não se encontra em nenhum outro relato de viagem. O elemento judicativo, supostamente uma das partes integrantes da crítica, desponta na história aqui delineada somente quando o teatro colonial perdeu o seu aspecto didático, catequético, próprio do aparato jesuítico, para adquirir feições mais acentuadamente profanas. Em outros termos, quando se deixou de lado um *teatro utilitário* em prol de uma arte mais voltada aos prazeres da vida mundana.

É claro que a divisão acima delineada não deixa de ser esquemática, na medida em que a existência de um teatro profano na colônia pode ser rastreada antes e durante o auge das ações teatrais jesuíticas (décadas de 1580 e 1590), época na qual Anchieta escreveu a maioria de seus autos. Contudo, uma vez encerrado esse ciclo, devido à morte do dramaturgo (1597) e às determinações da Ratio Studiorum<sup>20</sup>, prevaleceria a partir de então um teatro mais secularizado, ainda que atrelado às festividades religiosas, como era praxe no período colonial.

Outro viajante francês que mereceria uma transcrição literal é o naturalista Auguste de Saint-Hilaire, autor, entre outros livros, de *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1938)<sup>21</sup>. Chegando ao Brasil mais ou menos 50 anos depois de Bougainville, onde visitou várias províncias, ao passar pela então capital de Minas Gerais, Vila Rica, Saint-Hilaire deixou assinaladas algumas impressões sobre a Casa de Ópera local e o espetáculo ali assistido:

Existe, na verdade, uma casa de espetáculos em Vila Rica; como, porém, vamos ver, bem pouco compensa a falta de tantas comodidades. Após subir-se uma rua excessivamente íngreme, chega-se a uma casa de aparência mesquinha; é lá que se fazem as representações. A sala é bastante bonita, porém pequena, e muito estreita. Tem quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaustradas rendadas que não produzem mau efeito. Só os homens ficam na plateia, e ali se sentam em bancos. Até agora não se tentou iluminar a sala de outra maneira que não a de colocar velas entre os camarotes. A cortina representa as quatro partes do mundo pintadas de modo mais grosseiro; entre, porém, as decorações, que são variadas, há algumas suportáveis. Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos. Não têm a menor ideia de indumentária; e, por exemplo, em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca e heroínas à francesa. Quando esses atores gesticulam, o que raramente sucede, poder-se-ia pensar que são movidos por molas, e o ponto, que lê as peças enquanto elas a declamam, fala tão alto, que frequentemente sua voz mascara completamente a dos intérpretes (apud HESSEL; RAEDERS, 1974, p. 57-8).

Como se pode observar, as restrições tecidas por Saint-Hilaire são maiores e mais contundentes do que as de Bougainville, atingindo o figurino, acusado de anacrônico<sup>22</sup>, a representação, acusada de artificial, e até, quem diria, a fala do ponto, acusada de inconveniente. Tal como havia notado seu compatriota de antanho, Saint-Hilaire reforça a noção segundo a qual, antes da chegada da companhia de Mariana Torres<sup>23</sup>, em 1813, a grande maioria dos elencos existentes no Brasil era basicamente formada de atrizes e atores negros ou mestiços.

Saindo da esfera francesa, outros viajantes estrangeiros poderiam ser lembrados, como, por exemplo, os botânicos alemães Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, autores de *Através da Bahia* (1916) e *Viagem pelo Brasil* (1938)<sup>24</sup>. Ao passarem por São Paulo, em 1816, assim os dois se referiram a uma representação assistida na antiga Casa de Ópera paulistana:

Assistimos, no teatro construído em estilo moderno, à representação da opereta francesa *Le Déserteur*, traduzida para o português. A execução evocava o tempo em que a carruagem de Téspis andou nas ruas de Atenas pela primeira vez. O conjunto de atores, pretos ou de cor, pertencia à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá *levis notae macula*. O ator principal, um barbeiro, emocionou profundamente os seus concidadãos.

O fato de ser a música, igualmente, ainda confusa, e à busca dos seus elementos primitivos, não nos estranhava, pois, além do violão, predileto para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento é estudado (apud PRADO, 1993, p. 76).

Muitos outros viajantes estrangeiros ainda poderiam ser evocados, como Maria Graham ou M. de La Flotte<sup>25</sup>. Embora os testemunhos “nacionais” sejam muito raros, aos poucos, à medida em que eram descobertos, eles foram se incorporando à historiografia teatral brasileira. Um exemplo de relato em língua portuguesa seria a *Relação*<sup>26</sup> escrita em 1761 por Francisco Calmon. Ali, esse antigo sócio da Academia dos Renascidos deixou consignadas algumas festividades ocorridas na Bahia, nas quais tiveram lugar duas representações teatrais: a comédia *Porfiar Amando* (sem menção de autoria) e a ópera *O Anfitrião* (provavelmente de Antônio José da Silva).

Outro exemplo encontra-se no opúsculo intitulado *Triunfo Eucarístico*, de autoria do padre português Simão Ferreira Machado. O assunto nele contido diz respeito aos festejos que acompanharam a translação do Sacramento Eucarístico na cidade de Vila Rica, em 1733. Na ocasião, conforme consta no documento, foram encenadas três peças do Século de Ouro espanhol (*El Secreto a Vozes*, de Calderón de La Barca; *El Amo Criado*, de Rojas Zorrilla; e *El Príncipe Prodigioso*, de autor desconhecido). O tablado onde ocorreram as apresentações foi construído ao lado de uma igreja. Nas palavras entusiasmadas do padre, lá foram vistos “insignes representantes” (isto é, atores) encarnando “gravíssimas figuras” (isto é, personagens).

Procedendo a um exame dessas crônicas históricas, fontes fundamentais para o estudo de nosso passado cênico mais remoto, Décio de Almeida Prado, no ensaio intitulado “Entreato Hispânico e Itálico”, dedicado ao teatro brasileiro dos séculos XVII e XVIII, observa uma clara diferença entre os relatos escritos por viajantes estrangeiros e aqueles de autoria nacional - o que, em se tratando desse período histórico, inclui os reinóis, ou seja, os portugueses que aqui se estabeleceram. De acordo com ele,

a acidez das críticas estrangeiras contrasta terrivelmente com as apreciações nacionais contemporâneas, nos raros casos em que elas existem, e mais ainda com o que escreveram cronistas e historiadores brasileiros de épocas seguintes, sempre prontos a suprir com fértil

imaginação a ausência de documentos<sup>27</sup>. Mas não se trata só de ufanismo. Há igualmente uma diversidade de critérios. Os de fora encaravam o teatro como fenômeno estético, comparativamente, valendo-se de padrões europeus. E tinham razão. Os de casa, sentindo na carne as nossas insuficiências, saudavam qualquer realização cênica como um triunfo inesperado e honroso da civilização sobre a barbárie. Não era necessário que fosse bom: bastava que fosse teatro para despertar o entusiasmo patriótico. E também tinham razão (PRADO, 1993, p. 79).

Para aquilatar semelhante juízo, Prado se vale, além das fontes já mencionadas, do importantíssimo documento legado pelo magistrado paulista Diogo de Toledo Lara e Ordonhes, nomeado *Crítica das Festas e Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790*. Trata-se, salvo engano, do mais relevante testemunho conhecido acerca do teatro brasileiro setecentista, devido ao direcionamento das considerações, quase todas se referindo exclusivamente ao teatro visto pelo cronista, e ao número de espetáculos comentados, próximo de dez, portanto maior do que o encontrado nas cartas de Fernão Cardim.

Analisadas em retrospecto, as observações de Ordonhes, ainda que simplórias, são o que se tem, no período colonial, de mais próximo àquilo hoje designado de crítica teatral, atividade que só passou a existir no Brasil, de fato, a partir da década de 1820. É quando, além da Imprensa Régia, instalada no Rio de Janeiro desde a chegada da família real portuguesa, começaram a surgir, no rastro da Independência, os primeiros periódicos jornalísticos propriamente ditos. Descoberta somente no final do século XIX pelo historiador Antônio de Toledo Piza, que a encontrou entre os pertences do irmão de Ordonhes, o Ten. General José Arouche de Toledo Rendon, a *Crítica das Festas* saiu publicada pela primeira vez na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. IV, correspondente aos anos de 1898-1899.

Curiosamente, embora acessível desde então, ela passou despercebida nos primeiros tratados a dissertarem, de maneira ampla, sobre a história do teatro nacional: *O Teatro Brasileiro* (1904), de Henrique Marinho; *O Teatro no Brasil* (1917), de Múcio da Paixão; e *História do Teatro Brasileiro* (1926), de Carlos Süssekind de Mendonça. Nenhum deles menciona sequer de passagem os relatos de Ordonhes. No tocante a certos ensaios



historiográficos mais voltados para a síntese do que para a análise, como o de Max Fleiuss (“O Teatro no Brasil. Sua Evolução”<sup>28</sup>, de 1922), a mesma exclusão se verifica. O primeiro historiador brasileiro a introduzir Ordonhes como referência fundamental nos quadros de nossa historiografia teatral foi Lafayette Silva, que em *História do Teatro Brasileiro*, de 1938, menciona o relato do magistrado na parte intitulada “O Teatro nos Estados”, destinada à produção teatral realizada fora do Rio de Janeiro.

Mas foi somente em 1960, devido à diligência do dramaturgo e teatrólogo Viriato Corrêa, que naquele ano publicou um artigo na revista *Dionysos* chamado “O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil”, que o nome de Ordonhes tornou-se de fato conhecido, aparecendo, dali por diante, nos principais compêndios de teatro brasileiro que se seguiram, como *O Teatro no Brasil* (1960), de J. Galante de Sousa; *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi; *O Teatro no Brasil: da Colônia à Regência* (1974), de Lothar Hessel e Georges Raeders; e *Pequena História do Teatro no Brasil* (1986), de Mario Cacciaglia. No primeiro deles, seguindo a mesma trilha de Viriato Corrêa, sintetizada no título de seu artigo, Galante de Sousa se pronuncia assim a respeito de *Crítica das Festas* e seu autor:

Da inexistência da imprensa periódica, a dificuldade de reconstituição perfeita das nossas atividades teatrais na época de que estamos tratando [século XVIII]. Não fôra as informações colhidas esparsamente nos cronistas coevos, e muito pouco poderíamos dizer sobre o assunto. Desnecessário será adiantar que, em matéria de crítica teatral, o vazio é ainda maior. Neste particular, porém, vale a pena destacar uma *Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790*, realizadas em Cuiabá, em comemoração do aniversário do ouvidor Diogo de Toledo Lara Ordonhes. Essa lista foi organizada segundo umas notas trazidas daquela cidade pelo referido ouvidor e encontradas entre os papéis do tenente-general José Arouche de Toledo Rondon. Acompanham-na diversas notas críticas acerca de alguns dos espetáculos teatrais realizados então. Diz o editor, A. de Toledo Piza, que não pertencem à pena do ouvidor. Do seu conteúdo, porém, parece poder-se deduzir que são realmente da autoria do homenageado. [...]. É a primeira crítica teatral de que temos notícia, para não falar nas observações de Fernão Cardim (SOUSA, 1960, p. 136-7).

Como se pode observar, desde a época em que o texto foi descoberto, pairou uma certa dúvida

sobre a autoria dos apontamentos, visto que eles supostamente não teriam sido escritos por Diogo Ordonhes de próprio punho, mas, sim, por um secretário dele. Somente em 1990, ano de lançamento do livro *Diogo de Toledo Lara Ordonhez - Salvamento de Sua Memória e Obra*, de Paulo Pitaluga, foi possível dissipá-la de vez. Comparando a caligrafia presente em *Crítica das Festas* com a correspondência de Ordonhes encontrada no Arquivo do Estado do Mato Grosso, o pesquisador mato-grossense constatou a identidade de ambas. Até então, embora a autoria de Ordonhes fosse considerada muito provável, em virtude de algumas expressões de caráter pessoal contidas no documento, ela não era uma certeza.

E quem foi, afinal, esse homem que, segundo uma gama considerável de pesquisadores, mereceria a alcunha de “primeiro crítico teatral brasileiro”? De acordo com Carlos Gomes de Carvalho, no trabalho intitulado *A Primeira Crítica Teatral no Brasil* (2004), Diogo de Toledo Lara Ordonhes, terceiro filho de uma tradicional família paulista, nasceu em São Paulo em 16 de dezembro de 1752. Seguindo os passos dos irmãos mais velhos, bacharelou-se advogado, em 1780, pela Universidade de Coimbra. Ou seja: assim como grande parte da elite colonial brasileira de origem urbana, ele era mais um dos famosos “coimbrões”, segundo a designação algo pejorativa da época.

Nomeado, em 1784, juiz de fora na Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, por lá Ordonhes permaneceria até 1792, quando retornou à sua terra-natal. Em Cuiabá, além da magistratura, ele exerceu outros cargos importantes dentro do organograma administrativo regional, como o de presidente da Câmara, o mais elevado da época, e ouvidor-geral. Após cumprir uma temporada de sete anos morando em Lisboa, atravessou novamente o Atlântico para assumir, em 1805, o posto de desembargador do Tribunal de Relação do Rio de Janeiro. Nesta cidade, que desde 1763 tornara-se a sede do vice-reinado português, Diogo Ordonhes faleceu, no ano de 1826.

Conforme consta no título conferido pelo magistrado aos seus escritos, a ocasião que lhes deu ensejo aconteceu em 1790. Mais precisamente entre os dias 9 de agosto e 11 de

setembro, o período no qual, para homenageá-lo, organizou-se em Cuiabá um verdadeiro festival de teatro, com direito a atrações dos mais variados gêneros (tragédias, comédias, danças, recitativos, entremezes e até uma ópera), distribuídas ao longo de aproximadamente um mês. O motivo da homenagem seria devido aos ótimos serviços prestados por Ordonhes àquela comunidade, praticamente toda ela arregimentada em torno do extrativismo aurífero característico do século XVIII. Talvez em razão de programar uma retirada para Vila Bela da Santíssima Trindade, antiga capital da capitania de Mato Grosso<sup>29</sup>, onde deveria cumprir alguma função burocrática, o fato é que, de forma aparentemente espontânea, a ele foi dedicada toda uma festividade civil, algo muito difícil de se imaginar a não ser em situações muito especiais, atreladas a questões políticas e/ou religiosas.

Na ótica de Carlos Gomes de Carvalho, afiançada por outros historiadores, um testemunho como o de Ordonhes não apareceu em Mato Grosso por acaso: desde as épocas mais remotas de povoamento branco da região, é possível rastrear um número muito significativo de representações teatrais, a mais antiga datando de 1729. Segundo o levantamento feito por Carlos Francisco Moura em *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII* (1976), daquele ano até o final dos setecentos foram documentadas a encenação de, pelo menos, 80 peças, número mais do que expressivo em se tratando de uma época na qual o teatro no Brasil ainda mal se sedentarizara, algo que só se daria com o aparecimento das primeiras Casas de Ópera.

As razões que explicariam tamanha propensão filodramática relacionam-se ao desenvolvimento próprio das sociedades surgidas no chamado “ciclo do ouro”, casos de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Nessas regiões mais afastadas do litoral prosperou uma cultura essencialmente urbana, caracterizada por uma divisão menos rígida entre as diversas camadas sociais que a compunham. Formada por indivíduos dotados de uma visão mais liberal de mundo, melhor aparelhados culturalmente na comparação com os habitantes das antigas capitanias, aos poucos foram se criando as condições ideais para que o teatro, arte essencialmente comunitária, pudesse prosperar.

Lendo-se as anotações de Ordonhes, chama muito a atenção, inicialmente, o repertório de que se compunham as representações, não só pela variedade de gêneros, conforme apontado, mas, sobretudo, pela amplitude geográfica: entre as peças mencionadas pelo então ouvidor-geral de Cuiabá, encontram-se obras de origem italiana, francesa, espanhola, portuguesa e até mesmo um original de autor brasileiro<sup>30</sup>, tais como *Irene Perseguida e Triunfante*, *Zenóbia no Oriente e Ésio em Roma* (Metastasio), *Conde de Alarcos* (Antonio Mira de Amescua), *Zaíra* (Voltaire), *Saloio Cidadão* (provável adaptação de *O Burguês Fidalgo*, de Molière), *Sgnarello* (adaptação de *O Casamento Forçado*, de Molière) e outras.

As autorias informadas acima, cabe ressaltar, não são obra da pena de Ordonhes. A responsabilidade por essa difícil tarefa de identificação, não isenta de possíveis falhas exatamente em virtude dessa dificuldade, é do historiador Carlos Francisco Moura. Seguindo os passos do mesmo estudioso, descobre-se que essa diversidade do repertório apresentado nas festividades de 1790 seria fruto de uma prática editorial comum em Portugal à época, conhecida como “teatro de cordel”.

A palavra cordel possui aqui a mesma acepção que se encontra na expressão “literatura de cordel”, tão popularmente conhecida, referindo-se à corda ou barbante onde pequenos livros são expostos com o propósito de vendê-los. A única diferença é que, em lugar de uma história original contada em versos, que caracteriza a literatura cordelista, no “teatro de cordel” os livrinhos continham impressas uma peça teatral. Ela poderia ser de origem nacional (isto é, portuguesa) ou estrangeira. Neste caso, além de traduzida, ela costumava sofrer alterações consideráveis para se adaptar ao gosto teatral lusitano, tarefas cumpridas anonimamente, naqueles longínquos anos, por homens como, por exemplo, Nicolau Luís, ex-diretor do Teatro do Bairro Alto de Lisboa.

A ele são creditadas algumas dessas traduções/adaptações, dentre as quais umas cinco ou seis das peças encenadas em Cuiabá e assistidas por Diogo Ordonhes. Embora não primassem pela idoneidade editorial, conforme observa Décio de Almeida Prado em seu estudo sobre o teatro setecentista brasileiro, graças a esses “folhetos”

muitos dramaturgos significativos (ou não) foram introduzidos no teatro português, seja pela leitura, seja pelas encenações que ensejaram. Ao atravessar o Atlântico, esse “teatro de cordel” originária montagens teatrais não somente na extremidade oposta do oceano, como seria presumível, mas também, curiosamente, no decorrer da travessia, conforme Carlos Francisco Moura relata em outro livro de sua autoria, ainda não mencionado, chamado *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas* (2000).

No campo da cena, se pode afirmar, reiterando o ponto de vista antes expresso por Décio de Almeida Prado, prevalece em *Crítica das Festas* o mesmo tom ameno e elogioso inerente aos testemunhos “endógenos” por ele apontados. Ao comentar os encômios dirigidos pelo magistrado paulista aos elencos locais, Carlos Gomes de Carvalho, em *A Primeira Crítica Teatral no Brasil*, sem necessariamente se contrapor a Prado, levanta um aspecto diferente relacionado à mesma questão:

Outro ponto que nos chama a atenção é quanto à qualidade artística dos atores. Para alguns deles o nosso crítico não poupa elogios. Mesmo levando em consideração que as peças todas eram apresentadas em sua homenagem, o que implica em ser generoso nas apreciações, não se pode também deixar de se ter em vista, por outro lado, que, como as críticas não foram escritas para publicação imediata, elas permitiriam um tanto de sinceridade (CARVALHO, 2004, p. 83).

Por intermédio de observações como esta, antevê-se a intenção do autor em corroborar os juízos estéticos de Ordonhes, conferindo-lhes, assim, maior credibilidade. Isso seria importante, de acordo com o escopo de sua pesquisa, para a defesa de duas teses que lhe são caras, pois interligadas: evidenciar a proeminência do teatro mato-grossense no contexto do Brasil colonial; e, além disso, o pioneirismo do magistrado paulista no campo da crítica teatral brasileira. Em prol delas, Carvalho se vale de certos argumentos como, por exemplo, a “democratização” entrevista nos tablados cuiabanos de então, ocupados por elencos socialmente variados, que iam de respeitadas servidões da Coroa portuguesa a escravos.

Outro arrazoado seu diz respeito à dramaturgia que prefigurou os espetáculos assistidos em Cuiabá. Fiando-se nos comentários emitidos por Ordonhes acerca das peças, Carlos Gomes de Carvalho

busca, em certa medida, decantar o conhecimento revelado pelo escriba nessa seara, com o propósito de justificar sua primazia no panorama de nossa crítica teatral. De fato, tomando-se como referência os relatos de Fernão Cardim, além dos viajantes estrangeiros mencionados outrora, não há dúvida de que o testemunho legado por Ordonhes representa um passo a mais na direção de um discurso crítico-teatral, não só pela quantidade de espetáculos vistos como, também, pela natureza das apreciações, melhor matizada que a de seus “predecessores” e mais concentrada em aspectos estéticos. Contudo, em sua acepção moderna, não se pode falar, com Ordonhes, em uma crítica teatral propriamente dita, visto que essa só passou a existir, efetivamente, com o advento da imprensa. Mais do que um gênero literário, a crítica nasceu antes de tudo como um gênero jornalístico, para não dizer folhetinesco. Somente nesse momento ela se diferencia, ou pelo menos começa a se diferenciar, da crônica histórica, algo até então (quase) indissociável, conforme os relatos até aqui analisados o comprovam.

Escrita na forma de um pequeno diário, cuja leitura não requer mais do que poucos minutos, embora *Crítica das Festas* contenha algumas passagens que esboçam algo como uma crítica teatral, mais concentradas na parte final, elas não passam disso: um esboço. Semelhante assertiva não revoga a importância conferida ao documento – pois, assim, ele nem se incluiria neste estudo – apenas desloca o seu papel histórico para uma outra posição: ao invés de um prógono, Ordonhes seria, em verdade, um epígono, isto é, o “desfecho” de uma longa cadeia, toda ela desenvolvida no período colonial, na qual uma crítica teatral em germe surge imiscuída à crônica histórica.

À guisa de aferição, não se pode deixar de mencionar alguns dos trechos mais significativos de *Crítica das Festas*, lembrando que esse documento se encontra publicado, na íntegra, como apêndice do livro de Carlos Gomes de Carvalho, de onde foram retiradas todas as transcrições que seguem adiante. Em um domingo, dia 29 de agosto, quando já decorridos 20 dias de festividades, após assistir à tragédia *Zaíra*, de Voltaire, Ordonhes assim se pronuncia:

Representou-se a tragédia de “Zaíra”, acompanhada com o mais jocoso entremez [*O Tutor Enamorado*] que jamais vi representado. Esta

noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e comover muito os afetos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do tradutor; os heróis escolhidos, pois representou o papel de Osman o incomparável João Francisco e o de Zaíra Silvério José da Silva; o asseio e adorno das damas; a propriedade, asseio e riqueza dos vestidos dos otomanos, distinguindo-se sobre todos os de Osman, a quem até encarnaram cara a cara, braços e pernas; o asseio do que vestia à francesa; a abundância de árias e recitados, cantados com feliz execução pelo mesmo João Francisco, e alguns duetos por outros, com letra própria da tragédia (ainda que é imprópria nesta a cantoria); as belas sonatas que frequentemente executou a orquestra, que teve de mais a mais a singularidade nunca vista, ao menos no meu tempo, em Cuiabá de possuir uma trompa, a boa iluminação, a bem executada ação das duas mortes e, finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda plateia cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco de Velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a esta função (CARVALHO, 2004, p. 114-5).

Outro excerto mais substancial em termos descritivos, no qual Diogo Ordonhes tece observações sobre uma comédia portuguesa de título não informado, encontra-se no dia 8 de setembro, uma quarta-feira:

A bela versificação, a facilidade e energia das suas expressões, os continuados conceitos e sentenças em que abunda, os sentimentos nobres e sublimes que caracterizavam os seus personagens, o bem encaminhado do enredo, tudo faz que ela seja boa e fez que a função ficasse mais lustrosa. Os atores, quer galãs, quer damas, apresentaram-se com o maior asseio, riqueza, luzimento e bom gosto que se podem imaginar. Eles sabiam bem os seus papéis, foram bem ensaiados e não tiveram um só defeito palpável, nem na representação, nem em tudo o mais (CARVALHO, 2004, p. 118).

Atentando-se a passagens como essas, quando comparadas a outras anteriormente transcritas, nota-se um olhar mais expandido por parte do observador. No campo da dramaturgia, em seu raio de visão adentram elementos como a qualidade da tradução, da versificação ou, no caso específico de *Zaíra*, até mesmo da inadequação de se incluir números musicais em uma tragédia neoclássica. Extrapolando a seara dramaturgic, aqui ou acolá se vê um ou outro comentário sobre os figurinos, as caracterizações conferidas às personagens ou o desempenho do elenco como um todo. No entanto, tais observações, quando surgem, é sempre na forma de umajuizamento primário, dual, do tipo certo-errado,

belo-feio, bom-ruim etc. Nesse aspecto, por mais que procure ressaltar as qualidades entrevistas nos espetáculos, ao contrário do que acontecia com os viajantes estrangeiros, não se percebe um avanço tão relevante assim em termos de aprofundamento analítico.

Semelhante escassez exegética impede a consecução de um exame estético-ideológico mais acurado. Para quem nasceu em 1752 e se bacharelou em 1780, frequentando círculos literários do lado de cá e do lado de lá do Atlântico, é de se supor que Ordonhes tenha sido um partidário do arcadismo na literatura e do neoclassicismo no teatro, visto que, em sua época, eram essas as correntes estéticas predominantes no universo lusófono, a primeira de origem italiana e a segunda francesa. Mas isso é uma mera dedução, pois em seus escritos não se encontra nenhuma passagem mais densa que pudesse confirmá-la ou, pelo contrário, refutá-la.

De todas as apreciações contidas em *Crítica das Festas*, é provável que a mais interessante, de um ponto de vista estético e social, seja a que se acha no dia 26 de agosto, onde se lê:

Esta noite saiu a público comédia de “Tamerlão na Pérsia”, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm: esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Eles talvez sejam inimitáveis neste teatro nos papéis de caráter violento e ativo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muito recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho e como só faziam por curiosidade causaram muito gosto. Apresentaram-se bem asseados e as damas de roupas inteiras.

Quem lidou com eles e os ensaiou foi Francisco Dias Paes. Fez-lhes as despesas do teatro, luzes e música o major Gabriel e todos eles me vieram oferecer a sua comédia. [...].

A comédia findou com um epílogo recitado por todas as figuras. Em conclusão, até a orquestra, que foi fora do teatro, foi a mais numerosa que até então ali apareceu, e logo não faltou quem oferecesse fazer as despesas para haver segunda representação por isso mesmo que todos os atores são uns pobrezinhos, que já tinham feito muito e despendido com as roupas e outras coisas (CARVALHO, 2004, p. 112-4).

Este trecho poderia ser interpretado, inicialmente, de duas maneiras diferentes. Levando-se em conta a participação de pessoas brancas em alguns espetáculos, fato que constituía uma exceção naqueles tempos, e de pessoas negras em outros, algo mais corriqueiro, ter-se-ia no Brasil, pela primeira vez, um palco social e racialmente democrático, pois acessível a todas as classes e raças. Trata-se, sem dúvida, de uma interpretação válida, lembrando que o homem branco de então, ao subir no tablado, se rebaixava socialmente, em virtude de uma série de preconceitos ancestrais que depreciavam o teatro em geral e a profissão de ator em particular. Se, durante as festividades em Cuiabá, tal impedimento se viu temporariamente suspenso, independente do motivo, isso não deixa de ser um avanço democrático, no sentido de todas as camadas sociais poderem desfrutar, sem culpa, do prazer proporcionado pelo jogo teatral.

Contudo, a partir de algumas passagens, que incluem a transcrita acima, é possível induzir que essa democratização jamais teria sido plena, tendo em vista a separação entre elencos de cor branca e de cor preta. Os espetáculos se compunham somente de atores brancos ou somente de atores negros<sup>31</sup>, não havendo, portanto, qualquer possibilidade de os primeiros contracenarem com os últimos e vice-versa.

Apesar de Ordonhes destacar o trabalho realizado por Victoriano da Costa Miranda, tecendo elogios preciosos ao seu desempenho no papel de Bajazet, estes se dão envoltos no mais asseverado racismo, na medida em que o talento desse escravo alforriado é evocado no intuito de mitigar, por assim dizer, “[...] a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar” (CARVALHO, 2004, p. 113). Pelo que se pode apreender das palavras proferidas por Ordonhes, foram os negros - por meio, talvez, de suas irmandades - que arcaram com as despesas da montagem de *Tamerlão na Pérsia*. Para recompensá-los, pois que todos “[...] são uns pobrezinhos [...]” (CARVALHO, 2004, p. 114), ofereceu-se dinheiro para uma segunda apresentação, com vistas a viabilizá-la. Dificilmente, é possível imaginar, se faria uma oferta dessas a um elenco composto de homens brancos. Seu caráter pecuniário, na acepção mais baixa do termo, poderia ser considerado algo ofensivo, por ir de encontro

a uma certa suscetibilidade atrelada à noção de fidalguia, muito presente na mentalidade da época - mesmo em comunidades urbanas. Os atores negros, subjugados e humilhados pelo estatuto da escravidão, provavelmente estariam dispensados desse tipo de prurido moral.

## NOTAS

01. Além desses, a Companhia de Jesus mantinha outros quatro Colégios na América Portuguesa, instalados nas capitânicas de Pernambuco, Espírito Santo e São Vicente.

02. Chegados em 1624, os holandeses se mantiveram em Salvador durante mais ou menos um ano. Mesmo assim, jamais conseguiram ultrapassar os limites da cidade. A resistência, organizada nas fazendas próximas à capital, impediu o avanço das tropas inimigas. Em maio de 1625, com a ajuda de reforços vindos da Europa, os holandeses se renderam e foram expulsos da Bahia. Cinco anos depois, eles voltariam à carga, agora, contudo, em Pernambuco, de onde expandiram seus domínios e permaneceram por mais de duas décadas.

03. Autor de *Tratado Descritivo do Brasil* em 1587, obra historiográfica que, até a edição de 1851, organizada por Francisco Adolfo de Varnhagem, circulava em cópias lacunares e apócrifas. Português de nascimento, Gabriel Soares de Sousa tornou-se no Brasil um próspero senhor de engenho, falecendo na capitania da Bahia em 1591.

04. Frade ou religioso que, não obstante ter emitido votos, ainda não recebera as ordens sacras.

05. Cardim fora eleito, em 1598, para o cargo de procurador da Província do Brasil em Roma.

06. As informações aqui arroladas foram coletadas em duas fontes diferentes. Uma parte se encontra na Introdução e nas Notas elaboradas por Rodolfo Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu para a edição pioneira de *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (1925), reproduzidas nas edições posteriores. Uma outra parte se encontra na Introdução redigida por Ana Maria de Azevedo para a edição de 2009, lançada pela editora Hedra, desse mesmo volume, porém em formato de livro de bolso. 07. Natural da cidade de Évora.

08. Título completo conferido por Samuel Purchas à edição de 1625.

09. Na época em que foi convocado pela Companhia de Jesus para acompanhar o padre Cristóvão de Gouvêa em sua viagem ao Brasil (1582), Fernão Cardim exercia o cargo de ministro do Colégio de Évora.

10. Em verdade, o título completo seria *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica pela Bahia, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, (São Paulo), etc. Desde o ano de 1583 ao de 1590, indo por visitador o padre Cristóvão de Gouveia.*

11. Trata-se, fundamentalmente, da lista apresentada pelo padre Serafim Leite, historiador jesuíta, em sua obra *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938), ampliada, ao longo do tempo, por outros historiadores, pertencentes ou não à Companhia.

12. Seria essa a data em que o estudo de Paixão foi finalizado, conforme consta na Apresentação do volume assinada por René de Castro. A publicação, contudo, só veio a lume em 1936, quando o autor já havia falecido.

13. Tipo de peça derivada de um diálogo da liturgia cristã e representada na Europa, em língua vernácula, desde o século XI. Relacionada à natividade, tem como tema a peregrinação de um grupo de pastores em direção ao local do nascimento de Cristo.

14. Para os índios, Anhangá seria um tipo de espírito maléfico. Por sua semelhança simbólica, os catequizadores jesuítas acabaram associando-o à figura do demônio judaico-cristão.

15. De acordo com uma nota, presente em *O Teatro Jesuítico* (1972), dos professores Lothar Hessel e Georges Raeders, “[...] trata-se das supostas relíquias de uma ou outra das Onze Mil Virgens, cuja autenticidade já de muito foi recusada, como também a própria existência de todas essas santas. Segundo o Dicionário Católico Alemão da Editora Herder, a cifra de 11.000 talvez não passe de uma falsa interpretação de onze apenas. Eram frequentes as hipérboles numéricas em textos medievais, tanto sagrados como profanos. No século XVI, entretanto, ainda se acreditava piamente

nessa tradição e o assunto estava largamente disseminado. No Brasil foram criadas diversas confrarias de estudantes em honra dessas santas, a partir de 15 de janeiro de 1579, com a autorização do Padre Geral” (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 26).

16. O termo “espetáculo” é aqui utilizado de maneira um tanto inapropriada. Afiando-se nos relatos de Fernão Cardim, bem como em alguns estudos sobre o tema, a expressão “ações teatrais” talvez definisse melhor o tipo de produção cênica desenvolvida pelos jesuítas no século XVI, por se tratarem de obras que não se deixavam enquadrar numa determinada “moldura”, algo inerente ao conceito de espetáculo.

17. Caetano de Melo de Jesus foi mestre-de-capela da Sé de Salvador, Luís Álvares Pinto da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, no Recife, e André da Silva Gomes da Sé de São Paulo.

18. Não confundir, como parecem ter feito Lothar Hessel e Georges Raeders (1974), com o astrônomo francês Guillaume Le Gentil (1725-1792).

19. Nome normalmente atribuído aos primeiros teatros construídos no Brasil na segunda metade do século XVIII, em cidades como o Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Salvador, Ouro Preto, Diamantina e Sabará. Com a construção desses pequenos edifícios, cuja lotação máxima não ultrapassava os 350 lugares, o teatro brasileiro iniciou um processo de sedentarização, na medida em que, até então, não havia locais específicos para que a arte teatral se manifestasse. Por conta disso, a maioria dos espetáculos era levada em espaços como igrejas, praças, ruas e até mesmo em prédios de repartições públicas.

20. A *Ratio Studiorum* era uma coletânea de instruções sobre a prática docente dos jesuítas, codificadas em 1584 pela Companhia de Jesus. Entre outras coisas, ela impôs limitações ao teatro utilizado como meio de catequese.

21. A edição original dessa obra, em francês, é de 1830. Posteriormente, outros relatos de Saint-Hilaire, escritos em suas viagens pelas províncias do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Goiás, saíram publicados na França. As primeiras edições brasileiras, em português, são das décadas de 1930 e 40.

22. Não deixa de ser um pouco estranha essa reserva de Saint-Hilaire. Na França, sua terra natal, esse tipo de anacronismo por ele condenado era algo mais do que comum, caracterizando praticamente todo o período em que prevaleceram as doutrinas neoclássicas. Ou seja, de meados do século XVII ao final do XVIII. Durante décadas, as sacrossantas tragédias de Racine e Corneille, quase todas com suas ações passadas na antiguidade clássica, foram montadas com elencos trajados à moda da corte dos Bourbon. Somente quando o neoclassicismo já se encontrava em decadência, sustentado pelo brilho de atores como Lekain e, principalmente, Talma, é que as vestes tipicamente greco-romanas passaram a ser adotadas em cena.

23. Terminada a construção do Real Teatro de São João, cinco anos após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, importou-se de Portugal a companhia de Mariana Torres, ato que decretou - simbolicamente - o afastamento de elencos miscigenados dos palcos nacionais.

24. Originalmente, essas obras saíram publicadas em alemão entre os anos de 1823 e 1831.

25. A primeira, governanta dos filhos de D. Pedro I, é autora de *Diário de uma Viagem ao Brasil* (1956). Já o segundo, marinheiro francês, escreveu um diário de viagem publicado com o título *Essais Historiques sur l'Inde, Précédés d'un Journal de Voyage d'une Description Géographique de la Côte de Coromandel* (1769).

26. O título completo, bastante comprido, era *Relação das Faustíssimas Festas, que Celebrou a Câmara da Vila de N. Sa. da Purificação e Santo Amaro, da Comarca da Bahia, pelos Augustíssimos Desposórios da Sereníssima Senhora D. Maria, Princesa do Brazil, com o Sereníssimo Senhor Dom Pedro, Infante de Portugal*.

27. Aqui Prado se refere a certos historiadores mais antigos como, por exemplo, Morais Filho, Moreira de Azevedo e Luís Edmundo, cujas descrições acerca do teatro colonial brasileiro caíram em total descrédito, entre outros motivos, em razão de eles jamais revelarem suas fontes.

28. Posteriormente publicado com o título de "Contribuições para a História do Teatro no Brasil".

29. A Capitania do Mato Grosso, criada em 1748 pela Coroa portuguesa, teve Vila Bela como capital até 1835, data em que Cuiabá assumiu esse posto.

30. Trata-se de um entremez representado no dia 24 de agosto e atribuído ao capitão Joaquim Lopes Poupino, sem menção de título.

31. Nesse caso não há distinção de gênero, o que explica o uso exclusivo da palavra "ator". Nas representações descritas por Ordonhes, todos os papéis, fossem eles masculinos ou femininos, eram interpretados por homens, atendendo a uma norma de D. Maria I que vetava o acesso das mulheres ao palco, tanto em Portugal como no Brasil.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ana Maria de. "Introdução". In: **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2009.

BOSI, Alfredo. "Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado". In: **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro Séculos de Teatro no Brasil)**. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: Um Percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CARDIM, Fernão. **Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica**. Lisboa: [s.n.], 1847.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARDOSO, Armando. **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CARVALHO, Carlos Gomes de. **A Primeira Crítica Teatral no Brasil**. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CORRÊA, Viriato. "O Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil". **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 3-9, 1960.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de (Org.). **Dicionário do Teatro**

**Brasileiro:** Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva: Ed. Sesc SP, 2009.

FASTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2002.

FLEIUSS, Max. "Contribuições para a História do Teatro no Brasil". In: **Páginas de História.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica:** a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte (1826-1861). São Paulo: Ediouro: Edusp, 2004.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro Jesuítico no Brasil.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil:** da Colônia à Regência. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro (Alguns Apontamentos para a sua História).** Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MARTINS, Wilson. **A Crítica Literária no Brasil** (Volumes 1 e 2). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MENDONÇA, Carlos Sússekind de. **História do Teatro Brasileiro.** Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII.** Belém: SUDAM, 1976.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a Bordo de Naus Portuguesas.** Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História, 2000.

ORDONHES, Diogo de Toledo Lara. "Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,** São Paulo, v. IV, p. 219-242, 1898-1899.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

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

PRADO, Décio de Almeida. "Evolução da Literatura Dramática". In: **A Literatura no Brasil.** São Paulo: Global, 2003.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, José Galante de. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

#### SOBRE O AUTOR

*Rodrigo Morais Leite* atua como professor efetivo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e como professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC). É mestre, doutor e pós-doutor em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. E-mail: leitemorais13@gmail.com