UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANDREIA ROCHA DE ANDRADE

RASTROS DO TEATRO EM PERNAMBUCO NO PERÍODO COLONIAL

CAMPINAS

2025

ANDREIA ROCHA DE ANDRADE

RASTROS DO TEATRO EM PERNAMBUCO NO PERÍODO COLONIAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANDREIA ROCHA DE ANDRADE, E ORIENTADA PELO PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA.

CAMPINAS

2025

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

An24r

Andrade, Andreia Rocha, 1975-
Rastros do teatro em Pernambuco no período colonial / Andreia Rocha de Andrade. – Campinas, SP : [s.n.], 2025.

Orientador: Edmundo Pacheco Hora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Teatro - Pernambuco. 2. Procissões religiosas. 3. Brasil - História - Período colonial, 1500-1822. I. Hora, Edmundo Pacheco, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Traces of theater in Pernambuco in the colonial period
Palavras-chave em inglês:
Theater - Pernambuco
Processions, Religious
Brazil - History - Colonial period, 1500-1822
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Mestra em Música
Banca examinadora:
Edmundo Pacheco Hora [Orientador]
Carlos Sandroni
Sérgio Luiz Deslandes de Souza
Data de defesa: 15-01-2025
Programa de Pós-Graduação: Música

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)
ODS: 4. Educação de qualidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0009-0000-9072-1618
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/8250654252641284

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANDREIA ROCHA DE ANDRADE

ORIENTADOR: PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA

MEMBROS:

1. PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA
2. PROF. DR. SÉRGIO LUIZ DESLANDES DE SOUZA
3. PROF. DR. CARLOS SANDRONI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 15.01.2025

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar aqui meus agradecimentos a aqueles que de uma forma ou de outra me ajudaram a chegar ao fim deste trabalho. Primeiramente, agradeço a Jesus Cristo, meu Deus, Senhor e Salvador, fonte e criador de todas as coisas. Consagro minha gratidão eterna aos meus pais, Erenice e Carlos, por terem me proporcionado todas as oportunidades, possíveis a eles, de aprendizado e educação. Amo vocês por toda a eternidade! Não poderia deixar de agradecer a paciência e sapiência do meu Orientador, e amigo querido, Edmundo Hora, que me descortinou um universo de conhecimentos e saberes que jamais pensei que seria possível, “Obrigada Prof”!

Também tenho muito a agradecer a meus amigos queridos: Ladson Matos, parceiro de dificuldades dessa jornada de conhecimento e pesquisa; Arthur Fabiano Albuquerque, meu amigo de tantas horas difíceis, que muito me ajudou e incentivou a chegar até aqui; também agradeço aos caros colegas da Pós-graduação: Moisés Cantos e Natália Spostes pelo apoio e amizade neste percurso.

Agradeço também aos professores, Carlos Sandroni e Sergio Deslandes da UFPE, a Wheldson e Juliana da Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, a Elisabete da Fundação Joaquim Nabuco, ao amigo companheiro de trabalho, Sergio Barza, a minha grande amiga, Katia Guimarães e tantos outros que, de uma forma ou outra, me ajudaram e me incentivaram a chegar ao fim dessa pesquisa.

Obrigada a todos.

RESUMO

Esta dissertação busca compilar registros bibliográficos de manifestações teatrais e de teatralidades, que ocorreram em Pernambuco no período colonial. Partindo de informações de cartas jesuíticas do início da colonização do Brasil, registros de viajantes estrangeiros e cronistas, pesquisas de historiadores, musicólogos, etnomusicólogos, antropólogos e folcloristas, buscamos registros de encenações de autos religiosos do século XVI, encenações de folguedos coloniais, cortejos processionais religiosos que, por si só, são imbuídas de teatralidade, textos teatrais literários produzidos por pernambucanos setecentistas, comédias espanholas encenadas em festividades públicas no século XVIII, indo até o rastro da existência de uma Casa de Ópera em Recife, que funcionou de 1772 até 1850.

Palavras Chaves: teatro - Pernambuco; procissões religiosas; Brasil – história - período colonial, 1500- 1822.

ABSTRACT

This dissertation encompasses bibliographic records of theatrical manifestations or theatricalities, which took place in Pernambuco in the colonial period. Starting with the information from the Jesuit letters at the beginning of Brazil's colonization, foreign travelers, chroniclers, historians, musicologists, ethnomusicologists, anthropologists, and folklorists, it was found records of reenactments of religious acts from the sixteenth century, reenactments of colonial festivities, religious processions which in themselves were saturated with theatricality, literary and musical theatrical texts produced by the people of Pernambuco in the eighteenth century, and Spanish comedies performed in public festivities in the eighteenth century, from the trail of the existence of an Opera House in Recife, which operated from 1772 until 1850.

Keywords: theater- Pernambuco; processions, religious; Brazil- history- colonial period, 1500-1822.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Padre José de Anchieta. 24
Figura 2: Antigo Colégio Jesuíta de Olinda 25
Figura 3: Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens. 27
Figura 4: Imagens da Procissão de Cinzas - Claustro da Ordem Terceira de São Francisco. 49
Figura 5: Extinta Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Corpo Santo. 53
Figura 6: Imagem do Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos de 1654. Depositada na Igreja da Madre de Deus em Recife 54
Figura 7: Coleta de esmolas para a Igreja do Rosário, obra de Jean Baptiste Debret... 60
Figura 8: Coroação de um rei no Festejo de Reis, obra de Francisco Julião. 63
Figura 9: Vista do Palácio de Friburgum, litografia de Frans Post, 1647. 75
Figura 10: Vista do Palácio de Maurício de Nassau, litografia de Frans Post. 76
Figura 11: Vista do Recife tomada do Salão do Teathro de Santa Isabel, de Luiz Schlappriz. 98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I TEATRO DE CATEQUESE.....16

CAPÍTULO 2 TEATRALIDADE DE RELIGIÃO.....32

2.1 A TEATRALIDADE DAS PROCISSÕES COLONIAIS.....40

2.2 PROCISSÃO DAS CINZAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS DE OLINDA E RECIFE.....43

2.3 PROCISSÃO DOS PASSOS DO RECIFE.....50

2.4 COROAÇÃO DO REI DO CONGO.....58

CAPÍTULO 3 TEATRO EFÊMERO E TEATRO PERMANENTE.....68

3.1 CAPITANIA DE PERNAMBUCO (RASTROS DA HISTÓRIA ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII) 74

3.2 PALCO EFÊMERO E PALCO PERMANENTE.....79

3.3 TEATRO EFÊMERO: HENRY KOSTER E O FANDANGO EM ITAMARACÁ.....85

3.4 TEATRO EFÊMERO: FELIPE NERI CORRÊA E AS COMÉDIAS ESPANHOLAS EM RECIFE.....88

3.5 TEATRO PERMANENTE: DOMINGOS LORETO COUTO E A PRODUÇÃO LITERÁRIA.....90

3.6 TEATRO PERMANENTE: A CASA DE ÓPERA.....92

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....100

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....103

INTRODUÇÃO

O imaginário coletivo e suas formas ritualizadas possuem similaridades ontológicas entre a cerimônia e o teatro, entre as festas e as encenações e entre as procissões e o espetáculo. Chegamos a essa assertiva ao perceber a origem comum entre a representação e o ritual, qual seja, a religião. Estudiosos afirmam que a civilização egípcia usava representações cênicas em seus rituais de celebração, transformando-os em ritos sagrados de culto aos deuses. Porém, o consenso histórico mais conhecido e fundamentado, sobre as origens das artes dramáticas, indica que a sua origem está na Grécia Antiga e seu início marcado por "procissões" (cortejos), que tinham como objetivo homenagear Dionísio, o deus do vinho e dos prazeres. Nessas ocasiões de préstito e festividade, os gregos cantavam e dançavam, assim como representavam cenas dos deuses olímpicos.

O fenômeno "teatral" da ritualização, na sua manifestação mais primitiva, anterior ao surgimento da forma dramática, utilizava a narrativa como fundamento principal. Era por meio da narrativa do mito, passada entre as gerações, que se originava a encenação. A linguagem teatral, portanto, torna-se um meio de comunicação, educação e entretenimento, um discurso com o qual se podem criar inúmeras estratégias de convencimento, por meio da persuasão. Nesta perspectiva, podemos afirmar que as primeiras manifestações de dramaturgia luso-brasileira, que aconteciam em meio às festividades religiosas, deram origem às manifestações populares que, per si, eram expressões de espetacularidade, seguindo, portanto, o conceito anterior. Algo muito próximo do que descreve Mikhail Bakhtin:

> Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas [as festas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam-se até certo ponto uma parte. (Bakhtin, 2002, p. 6)

Durante os primeiros séculos de colonização, usaram-se encenações em festividades públicas que serviram na catequese indígena, na educação da criança, no processo de civilização e, posteriormente, na dominação dos africanos traficados e

escravizados.[1] As múltiplas funções do fazer teatral adequaram-se a diferentes estéticas e utilizadas sob diferentes perspectivas ao longo dos séculos, primeiramente a perspectiva utilitarista da catequese e dominação, posteriormente, como arte e diversão imbuída do pensamento iluminista, secularizado e moderno. Assim, as múltiplas formas do fazer teatral, dos primeiros séculos de colonização da América portuguesa, foram utilizadas como instrumento para o domínio da conquista, adaptando-se à estética barroca e às estruturas de poder local. O intenso uso de procissões religiosas e dos autos catequéticos superou os problemas com o idioma e as diferenças culturais que, desde o início da colonização, dificultavam a interação entre conquistador e conquistados.[2] Por termos ciência da importância destas formas de expressão artística na formação da sociedade, pontuamos rastros de manifestações teatrais ocorridas em Pernambuco, durante o período colonial.

Dessa forma, delimitamos a pesquisa nos aspectos temporal e geográfico: a Capitania pernambucana, entre os anos de 1535 até 1822, período que abrange a chegada de Duarte Coelho, primeiro Donatário da Capitania de Pernambuco, até a independência política entre o Brasil e a Coroa portuguesa. Viajantes, cronistas e historiadores como Fernão Cardim (1549-1625), Santa Maria Jaboatão (1695-1779), Henry Koster (1784-1820), Domingos Loreto Couto (1696-1762) e Augusto Pereira da Costa (1851-1923), dentre outros, registraram passagens da atividade social na Capitania pernambucana, naquele mesmo período mencionado. O que nos permite elucidar momentos importantes do nosso passado, da história e da vida em sociedade nos primórdios da colonização brasileira.

Em que pese a historiografia teatral brasileira ter avançado bastante, com pesquisas que nos trazem informações dos primórdios das artes dramatúrgicas em terras brasílicas, notamos uma lacuna de informações a respeito do assunto, quando o espaço geográfico é a antiga Capitania de Pernambuco. A bibliografia produzida, por praticamente todos os historiadores e musicólogos, norteia-se na atividade teatral desenvolvida na América, no início da colonização portuguesa, notadamente pelos padres

[1] A introdução da escravidão africana no território colonial brasileiro foi gradativa. Os primeiros africanos chegaram próximo a 1550, entretanto, o tráfico só começou a se intensificar a partir de 1570.

[2] Assim como os autos catequéticos, que se serviam do idioma e dos arquétipos indígenas, as procissões religiosas utilizavam a iconografia das imagens dos Santos, a exuberância dos andores e estandartes como recurso de persuasão e agregação da ordem social. Além disso, a própria imagem processional era elemento retórico de proselitismo, devoção e entretenimento. O luxo e esplendor dos préstitos foram amplamente usados, mostrando-se como representação do imaginário "celestial".

da Companhia de Jesus, entre os séculos XVI e XVIII. Partindo das pesquisas de historiadores e musicólogos como José Galante de Sousa (1913-1986), Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Rogério Budasz e as de etnomusicólogos como Mário de Andrade (1893-1945) e Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), trouxemos a esta dissertação rastros e registros de manifestações teatrais propriamente ditas e aquelas que, embora de caráter religioso e ritualístico, não deixam de se apresentar como espetáculo teatral.

Estruturamos a pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, trouxemos ocorrências sobre a atividade teatral jesuítica desenvolvida na costa brasileira, entre a população nativa. Apontamos registros de teatro jesuítico usado como meio de evangelização e civilização do indígena, rastros de autos religiosos ou de caráter moral, que ocorreram na Capitania pernambucana. Os autos, principalmente de José de Anchieta (1534 - 1597), usados como sermões dramatizados, se tornaram meio de comunicação eficaz entre dois povos de idiomas e culturas diferentes. Em Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica [1583-1601], do Pe. Fernão Cardim, encontramos registros de recepções festivas, preparadas pelos padres para o recebimento do Padre Visitante Christóvão de Gouveia (1542-1622), em várias capitanias.[3] Dentre os festejos, destacamos as encenações de autos, procissões, jubileus e recebimento de relíquias.

No segundo capítulo, usando conceitos pertinentes a outros ramos do conhecimento científico, encontramos na história das religiões, nos estudos antropológicos e nos de cultura popular, vasto material sobre folguedos populares, danças ritualísticas e festividades, que trazem em sua essência o "teatro persuasivo".[4] Partindo do conceito de teatralidade desenvolvido por Roland Barthes (1915-1980), (1964, ps. 41 a 47), chegamos à conclusão de que o ritual, em si, abriga uma série de semelhanças com o que definimos ser o fenômeno teatral. Portanto, tornou-se imperativo trazer à pesquisa manifestações religiosas dotadas de teatralidade, pois as mesmas, ainda hoje, na contemporaneidade, são elementos do reconhecimento identitário da população.

Dentre as manifestações religiosas, escolhemos as que são dotadas de cortejos processionais. Na tradição religiosa luso-brasileira, tão logo surgisse um pequeno

[3] Christóvão de Gouveia foi escolhido pelo Geral da Companhia, Padre Cláudio Acquaviva (1543-1615), para o cargo de Visitador das residências do Brasil. Sua visita ao Brasil, acompanhado de seu secretário, Fernão Cardim, tinha por objetivo dirimir questões pertinentes ao processo de catequização na Colônia.

[4] Nos referimos aqui a instrumentalização da linguagem teatral, a qual foi utilizada como recurso de persuasão, no processo de catequese e educação, pelos Jesuítas na América.

povoado ou vila, já ocorriam as primeiras procissões conclamando o povo para um ritual religioso e festivo. Eram nestas festividades coloniais que os membros da comunidade vivenciavam seu papel social, participando de um evento patrocinado pela Igreja e, consequentemente, pelo Estado. Como representação, podemos imaginar préstitos desfilando perante a multidão, que assistia nas ruas, pátios e adros das igrejas, tornando-se parte dos espetáculos públicos ambulantes. Uma turba de fiéis, participantes da cerimônia e, ao mesmo tempo, espectadores de toda a dinâmica festiva, eram atraídos por imagens em tamanho natural representando conhecidos personagens bíblicos ou santos mártires. Assim, eram com os cortejos processionais que a Igreja doutrinava seus fiéis, misturando simbolismo sagrado com diversão profana. O esplendor dos préstitos, com vários andores e pálios, mostrava a suntuosidade barroca das antigas procissões penitentes. O apelo sensorial causado pela abundante ornamentação, artesania imagística, uso de elementos representativos, presença de relíquias sagradas e de alegorias de entidades abstratas, revelava o capricho cênico como curso retórico, objetivando o encantamento persuasivo das manifestações processionais religiosas.

Desta forma, levando em consideração o potencial expressivo dos cortejos religiosos e os simbolismos significantes por eles suscitados, utilizamos o fenômeno da teatralidade do espetáculo religioso das festividades, como espécie de manifestação dramática dotada de elementos teatrais, comuns ao dia a dia da Colônia. Por isso, no segundo capítulo, pontuamos o registro de três manifestações religiosas de caráter ritualístico. Atos processionais que esboçam a teatralidade de um espetáculo efêmero, com a participação da própria população, sob a égide das confrarias coloniais, principalmente as Seráficas e Carmelitas. Neste capítulo, registramos a existência da Procissão das Cinzas de Olinda, que remonta do século XVII, usando como fonte documental o pequeno soneto, Procissão das Cinzas de Pernambuco, de Gregório de Matos (1636-1696), o poeta luso-brasileiro conhecido pela mordacidade crítica manifestada em seus poemas. Também registramos a existência da Procissão de Cinzas recifense, utilizando um documento pertencente ao arquivo da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, intitulado de: “Anno de 1739 - Livro em que se acha a forma de compor as procissões de cinzas e enterro do Senhor”. No Brasil, assim como em Portugal, a Procissão das Cinzas marcava o início da Quaresma na quarta-feira após o carnaval. Instituído por iniciativa da Ordem Terceira de São Francisco, em Olinda no século XVII, somente no século seguinte o cortejo passaria a integrar a efeméride dos festejos religiosos do Recife. Registramos também a existência da tradicional Procissão dos

Passos, usando como fonte documental os Motetos Quaresmais de Luís Álvares Pinto (1719-1789), que foram objeto de estudo de Árcripo Neves (2011). A procissão, que saía na Sexta-Feira Santa, ao cair da tarde, é representante de um espetáculo religioso, ritualístico, imbuído de teatralidade.[5] Durante o trajeto processional faziam-se paradas, nas quais eram apresentadas cenas dos momentos finais da vida de Jesus a caminho do Calvário, chamado de Passos da Paixão de Cristo. Por último, registramos neste capítulo um ritual africano, que segundo José Ramos Tinhorão (1928-2021), já era comum em Portugal, mesmo antes do período de colonização brasileira: a Coroação do Rei do Congo. O festejo/ritual, de natureza hibrida, tinha elementos das culturas africanas incorporadas ao catolicismo popular brasileiro, gerando uma manifestação repleta de significados identitários. Marina de Mello e Souza (2006, p. 18), em sua pesquisa sobre o folguedo dos reis negros, afirma que, "A Coroação de Rei do Congo era uma festa, que a cada ano rememorava o mito fundador da comunidade católica negra, na qual a África ancestral era invocada em sua versão cristianizada". O auto festivo, do Rei negro e sua "corte imaginária", consistia em um cortejo "régio", que representava a teatralização do poder real e a dramatização da vassalagem do séquito que o seguia. A eleição do Rei e Rainha do Congo se dava no interior das confrarias de homens pretos, principalmente as do Rosário, e era comemorada em ritual festivo, com danças e batuques de características africanas. A eleição de um representante régio, pelas comunidades negras, subalternas, de origem africana, esteve disseminada por toda América, entre os séculos XVI ao XIX. O folguedo era um exemplo de hibridismo cultural, ou seja, uma manifestação que possui elementos de múltiplas culturas, conforme os grupos sociais que dela participam. Nossa narrativa se baseia nos relatos de Gaspar Barléus (1584-1648), Pereira da Costa, Henry Koster, Mario de Andrade, bem como outros autores que registraram a existência do "folguedo-ritual" em Pernambuco, entre os séculos XVII e XVIII.

No terceiro capítulo, julgamos que um breve relato do contexto histórico da Capitania pernambucana, de onde surgiram manifestações teatrais, seria essencial para melhor compreensão do fenômeno artístico teatral. Desse modo, resgatamos o contexto socioeconômico da colonização, que propiciou o povoamento dessa região e a formação da complexa sociedade setecentista pernambucana. A partir disso, discorremos a respeito de encenações dramáticas propriamente ditas, aquelas que são baseadas em textos

[5] Segundo Roland Barthes, "a teatralidade é o teatro menos o texto. O conceito de teatralidade nas interações entres os interlocutores, de modo mais ou menos consciente e sem distinção clara entre atores e espectadores". Op.cit.

dramatúrgicos como comédias, farsas, dramas, tragédias e outras formas teatrais de época. Formas dramatúrgicas que Décio de Almeida Prado (1993) conceitua como teatro, em seu sentido mais estrito ou "teatro em plena expressão: que haja uma certa continuidade no palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis" (p. 15). Neste contexto, trouxemos como exemplo três manifestações dramatúrgicas do período colonial na Capitania, narradas em diários de viagem e crônicas:

1) Henry Koster. Viagem ao Nordeste do Brasil (1816).
2) Domingos Loreto Couto. Desagravos do Brasil, Glorias de Pernambuco (1757).
3) Filipe Neri Correa. Relação das festas que se fizera em Pernambuco pela feliz aclamação do muito alto, e poderoso rei de Portugal D. Joseph I. Nosso Senhor (1753).

Terminamos o terceiro capítulo registrando a existência do que seria considerado o primeiro edifício teatral pernambucano, construído especificamente para este fim (em 1772). O historiador Pereira da Costa (1958, p. 135) afirma que foi inaugurado o primeiro teatro de Pernambuco em 1772, nele levada à cena a comédia Amor Mal Correspondido, escrita por Luís Alvares Pinto (1719-1789), considerada a primeira peça de autor brasileiro encenada no país.

CAPÍTULO I TEATRO DE CATEQUESE

Praticamente todas as pesquisas, a respeito da origem do teatro no Brasil, creditam à Companhia de Jesus a introdução da prática da encenação na Colônia no século XVI. A Ordem dos Jesuítas, que aportou no Brasil por volta de 1549, foi criada em face de algumas contingências pelas quais passava a Europa no século XVI. Estava em curso uma série de mudanças que, aos poucos, transformariam a sociedade da Idade Média, de um modo de produção e de valores feudais ao mercantilista. Novos acontecimentos religiosos, políticos, econômicos, sociais, educacionais, culturais, filosóficos e científicos, acarretaram novos rumos valorativos, que possibilitaram fatos históricos importantes, entre eles a formação dos estados nacionais,[6] as grandes navegações,[7] a descoberta de novos povos e territórios, o surgimento do comércio, a ascensão da burguesia e a Reforma Protestante.[8] No âmbito religioso, surgiram movimentos que questionavam a autoridade papal e discutiam a diminuição do poder da Igreja sobre os soberanos. Para fazer frente a essa onda reformista, a Igreja reagiu com um movimento que, depois, foi denominado de Contrarreforma,[9] mais tarde concretizada com a instauração do Concílio de Trento (1545-1563).[10] Desse espírito reformador emergiria o "renascimento" da devoção, movimento que ficou conhecido como, novo "pietismo" ou piedade nova, o qual proclamava o preenchimento do vazio espiritual, supostamente deixado pela excessiva preocupação com a discussão teológico-apologética**.** Neste contexto, de "renovação da piedade", surgiu a Ordem Jesuítica ou Companhia de Jesus.

---

[6] A formação dos estados nacionais resultou de um processo de concentração de poder na figura do Rei, e da consolidação do território através da atividade bélica. Essa transformação gerou soberanos absolutistas que suplantaram o poder dos senhores feudais. Esse processo aconteceu na maioria dos países europeus, incluindo os da Península Ibérica

[7] Expedições de exploração náutica no Oceano Atlântico, para a descoberta de novas rotas de comercio e conquista de territórios. O pioneirismo das grandes navegações foi de Portugal, delas resultou a colonização da América e consolidação de um grandioso Império Ultramarino português nos séculos XV e XVI.

[8] Movimento religioso principiado, no século XVI, pelo monge agostiniano alemão, Martinho Lutero (1483-1546), que contestava práticas e dogmas da Igreja Romana.

[9] Reação da Igreja Católica ao Cisma causado pela Reforma Protestante. Um movimento de reavaliação doutrinária e administrativa da Igreja, que culminou na criação do Concílio de Trento. Também consistia em uma resposta às críticas de diversos membros da própria Igreja e das diversas ordens religiosas, que reivindicavam a moralidade, a pureza e a austeridade, principalmente do clero.

[10] Reunião de um conselho de bispos, convocado pelo Papa Paulo III na cidade de Trento, na Itália, com o objetivo de discutir sobre os dogmas da Igreja e estratégias para o combate aos hereges. Entre suas principais deliberações estão o estabelecimento do Tribunal de Inquisição e a criação de ordens religiosas.

De acordo com Paulo Assunção (Assunção, 2019), a Companhia de Jesus foi idealizada e criada por Inácio de Loyola (1491 - 1556)[11] em 1539 e instituída pela bula[12] papal de Paulo III (1468-1549), *Regimini Militantis Ecclesiae,*[13] no ano de 1540[14]. A Ordem foi importantíssima na atuação catequética contra reformista. Uma das principais funções da Ordem era não somente combater o protestantismo, como também, catequisar não cristãos. Os Jesuítas praticavam a irrestrita obediência ao Papa e eram essencialmente comprometidos com a evangelização do gentio. Para tal, os Inacianos foram missionários no Congo, no Japão, no sul da Índia, na Terra Santa (Jerusalém), no Brasil e em todos os territórios recém-descobertos,[15] ou seja, o Continente Americano e onde mais houvesse povos não cristãos.[16] Os Jesuítas foram precursores da atividade catequética, educacional e civilizadora dos nativos das Américas. No Brasil, os primeiros missionários aportaram em 1549, liderados pelo Padre Manuel da Nóbrega (1517-1570). A missão confiada aos missionários Inacianos era bastante complexa. O objetivo era converter e "civilizar" o nativo autóctone, para depois batizá-lo e só então, o recém-convertido passaria "a ter alma".[17] Para que se compreenda a vocação missionária jesuítica, é necessário conhecer o contexto filosófico religioso que fundamentava as diretrizes de atuação da Igreja, no século XVI. Para o Jesuíta, que tinha seu pensamento influenciado pela filosofia Escolástica de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, a alma seria a parte divina contida nos seres humanos. O conceito de "alma" teria três requisitos, a saber: memória, entendimento e vontade. Era difícil, para o homem europeu renascentista, "enxergar" humanidade no nativo das Américas, com suas práticas "selvagens e bestiais", tais como:

---

[11] Íñigo López de Loyola desperta sua conversão espiritual pelas leituras de livros sobre a vida de Cristo e a vida dos Santos. Em 1527, dirige-se a Salamanca para um período de estudos. Depois, vai a Paris para estudar na Universidade, onde conhece os outros futuros cofundadores da Companhia de Jesus. Em 1534, em Montmartre, ele e seus companheiros pronunciariam os votos de salvar Jerusalém do domínio Turcos e obediência irrestrita ao Papa.

[12] Documento oficial expedido pela Igreja em nome do Papa, com força de lei Eclesiástica, um decreto que trata do governo da Igreja e é de interesse público.

[13] A tradução literal seria, Regimento dos soldados de Cristo.

[14] Segundo Jonathan Write, em: Os Jesuítas. Missões, mitos e histórias, o reconhecimento oficial da Companhia aconteceu em 1540, mediante a emissão da bula Papal, *Regimini militantes Ecclesiae.*

[15] Portugal começou a empreender expedições de explorações ultramarinas, para a descoberta de novos territórios a serem conquistados, a partir do início do século XV. Porém, aqui nos referimos ao território do Continente sul-americano que foram "descobertos", entre fins do século XV e meados do século XVI, por Portugal e Espanha.

[16] Nos referimos aqui a todo aquele que não professava a fé católica, ou seja, além dos indígenas nativos das Américas, os povos de religião islâmica e judeus.

[17] Para o melhor entendimento do assunto, recomendo a leitura de Diálogo sobre a conversão do gentio, de 1556, de Manuel da Nóbrega.

nudez, canibalismo e outras práticas "bárbaras". Portanto, a missão heroica, de cristianização do nativo, seria transformar "bestas humanas" em seres civilizados.

Além da dificuldade com o idioma, diferenças culturais como a antropofagia,[18] a nudez, a poligamia,[19] o nomadismo[20] e a pajelança,[21] precisariam ser mudadas de forma a transformar o nativo em um "ser humano civilizado". Neste sentido, nos esclarecem Maria Elisabete Xavier, Maria Luíza Ribeiro e Maria Olinda Noronha:

> Iniciava-se, dessa maneira, um processo de aculturação dos povos nativos. As resistências às investidas dos Jesuítas foram sucumbindo, passando a ser toleradas, depois aceitas; aos poucos, foram introduzidas as atividades de catequese e educação. Lentamente, os traços e a cultura de um povo foram sendo substituídos por outros padrões. Por meio da música, do teatro e de pinturas, novos contornos foram ganhando espaço nas aldeias e povoados, com a inserção dos indígenas nas relações com os europeus. (Xavier; Ribeiro; Noronha, 1992, p. 42)

O medo do inferno,[22] a idealização da religião dos nativos como "de origem demoníaca",[23] a culpa pelo modo de vida que cultivavam, faziam parte do processo de catequização, que influenciaria a mudança de comportamento e na vida social do indígena brasileiro. Esse imaginário, baseado "no medo e no castigo eterno", já era amplamente difundido pela Igreja europeia medieval. Em conformidade com este pensamento, Rosangela Divina S. M. da Silva escreve:

> O Cristianismo da quase maioria da massa popular da Idade Média era essencialmente a religião do medo. A Igreja inculcou, no imaginário coletivo, o medo do poder de Deus sobre a vida terrena e do além-túmulo, tendo com isso o povo sob o seu comando. A imagem de Deus apresentada pelos clérigos era aterradora, um Deus de juízo inexorável, cuja ira contra o pecado só podia ser aplacada pela observância inconteste dos mandamentos da Igreja. O poder de mando da Igreja obrigava à obediência e à servidão religiosa de grande parte do

[18] A antropofagia era prática comum entre os Tupinambás, de acordo com o relato de viajantes como o alemão Hans Staden e do francês Michel de Montaigne. Consistia basicamente em ingerir carne humana, geralmente de um guerreiro inimigo capturado, que era morto e devorado em um contexto ritualístico.
[19] O matrimônio monogâmico é um dos sacramentos da Igreja Católica. A poligamia era fato impeditivo do batismo, condição imprescindível à conversão cristã. A concretização da missão estava, portanto, comprometida pela prática da poligamia.
[20] Sem fixação em um território, caminhando a procura de recursos naturais disponíveis.
[21] Ritual de curandeirismo e proteção realizado pelo Pajé, líder espiritual da tribo.
[22] Para a Igreja Católica, o inferno seria o local onde estarão todos os não cristãos, condenados ao sofrimento eterno, após a morte. Essa versão oficial baseia-se na narrativa bíblica a respeito do inferno.
[23] Carlos Cruz, em sua pesquisa a respeito da religião indígena, explica que os Pajés eram enunciados nas Cartas Inquisitoriais como "feiticeiros", praticantes de "bruxaria", pelo exercício de suas práticas religiosas.

> povo, bem como impunha-lhe uma vivência incondicional dos preceitos morais da religião, não por amor a Deus e confiança nele, mas pelo terror de seu castigo. (Silva, 2010, p. 88)

Nesse pensamento proselitista, o teatro foi instrumento de comunicação, ajudando a disseminar os valores e princípios da religião católica e da cultura europeia. A dramaturgia jesuíta serviu eficazmente como instrumento de induzimento e condicionamento da população nativa, obviamente, não letrada, à aceitação da nova ordem a ser implantada.

Para se chegar ao objetivo da conversão do nativo, eram utilizados todos e quaisquer recursos retóricos de cooptação pelo discurso, estabelecendo uma conexão narrativa com o gentio A necessidade de recursos visuais, musicais e representativos usados para atingir os objetivos missionários, mostra a disposição dos Inacianos em cumprir, segundo os preceitos tridentinos, o acordo com a Coroa portuguesa para a colonização do novo território.

A Igreja utilizava o teatro, assim como a música, como linguagem, adaptando elementos da imagética e do idioma nativo ao discurso católico. A utilização e adaptação da retórica cristã à cultura local é característico do *modus operandi* da Companhia de Jesus, onde quer que tenha atuado. Dessa forma, a missão era induzir à obediência e submissão ao soberano e à Igreja. Sobre o assunto, o pesquisador Célio Costa (2005) nos explica:

> A necessidade da adaptação tanto do discurso, como da metodologia empregada e até do comportamento exterior dos padres Jesuítas em missão foi resultado principalmente do enfrentamento de culturas e religiões tão diferentes da cristã ocidental. Quanto mais complexas eram a vida e a religião dos outros povos, crescia a necessidade de adaptação, aumentando a exigência de avaliar profundamente quais as estratégias eram necessárias para realizar a evangelização. (Costa, 2005, p. 86)

A adaptação à cultura local era estratégia característica dos missionários Jesuítas, nos territórios em que atuaram. Para o cumprimento eficaz da missão, converter ao catolicismo todos aqueles que não o seguiam, usaram-se os meios julgados necessários. Não foi adotada a imposição, “pura e simples”, para a conversão do gentio, existiram situações onde a ortodoxia precisou ser adaptada. Os padres Inacianos precisaram fazer

concessões e adequações com práticas que, de uma forma ou de outra, poderiam ser consideradas inadequadas.

Além do teatro, a música foi elemento cultural bastante presente nos aldeamentos Jesuítas. O interesse do indígena pela música e o encantamento que manifestavam ao ouvi-la, fez dela instrumento de aproximação, facilitando a comunicação com os Tupis da costa. Neste sentido, corroboram-nos os Jesuítas Thomas Culley e Clement McNaspy:

> Entre 1600 e 1773, a atividade musical entre os jesuítas era tão vigorosa e disseminada que seria impossível descrevê-la em poucas palavras. A música estava presente em todos os colégios e seminários importantes; era utilizada extensivamente em eventos religiosos como procissões, congregações marianas, na catequese, assim como na liturgia; estava presente enorme número de hinários editados ou escritos por jesuítas, era usada extensivamente em conexão com produções dramáticas, festividades acadêmicas e na dança, tanto na Europa como nas missões. Em muitos casos, jesuítas não apenas apoiavam a atividade musical, mas eram profissionalmente engajados com ela. Além de serem patronos de diversos músicos famosos da época, os jesuítas eram ativos como compositores, teóricos, construtores de instrumentos, historiadores e intérpretes. (Apud Holler, 2006, p. 22)

No início da colonização do Brasil, nos aldeamentos, orações e cantigas em latim, ou mesmo em língua nativa, eram assimiladas, pois a música era algo presente na cultura dos indígenas da costa brasileira (Castagna, 1994, p. 6 a 9). Neste sentido, encontramos o relato de Antônio de Santa Maria Jaboatão (1858, p. 91)), que em Olinda, já nos fins do século XVI, existiu entre os índios, "destros no canto do órgão",[24] inclusive com o uso do contraponto. Esse relato nos dá a entender que, sendo os sacerdotes os professores de contraponto, estes possuíam vasta cultura musical, muito além da necessária para os fins catequéticos.

> Para tudo, tinham bastante, e exemplar incentivo no que viam àqueles religiosos, seus mestres e diretores. Eram contínuos nas funções do coro; gostavam os índios de os ouvir cantar os divinos louvores, e com poucas lições entoavam juntamente com os religiosos as missas solenes, ladainhas, e outras semelhantes funções sagradas, e logo houve entre eles muitos, e mui destros no canto do

[24] Segundo Marcos Holler, Op. Cit. (p. 16), o termo "canto de órgão", utilizado no contexto da catequização do século XVI, significa música vocal polifônica.

> órgão, e um, chamado Francisco, era bastantemente contrapontista, e punham as letras á solfa em a nossa língua, que aprendiam com facilidade, e também na sua, convertendo nesta, muitas das suas gentílicas cantilenas em encômios Divinos, e era certamente muito para dar graças a Deus, ver em tão pouco tempo a um indiozinho com destra harmonia entoar louvores ao Senhor na sua barbara linguagem, que sendo suave aos ouvido, só Deus se sabia entender com ela, e só ele a podia entender. (Apud Castagna, 2006, p. 85)

As atividades de ensino e instrução educacional na Colônia iniciaram no século XVI, com os primeiros aldeamentos.[25] Nestes, as encenações teatrais dos autos religiosos eram apresentadas, principalmente, por ocasião de alguma festividade, fosse de Recebimento ou de Jubileu. Os jubileus eram festas muito significativas, geralmente a festividade celebrava algum santo padroeiro ou era instituída por ocasião autorizada pelo Papa. Nestas grandes festividades, organizadas pelas aldeias, participavam tanto colonos das vilas e dos engenhos, como indígenas e padres de aldeamentos próximos. O Jubileu era festividade de comunidade já evangelizada, no qual costumava haver batismos coletivos. Ocasiões perfeitas para as encenações jesuíticas, onde além das representações de autos, a população acompanhava a procissão com seus andores e pálios, entoando cânticos, ao toque de tambores, portando bandeiras e estandartes, tudo para a criação de um cenário barroco, retórico de persuasão clerical.

Estas representações, em cerimoniais litúrgicos e em festividades, consistiam em apresentar a encenação perante a plateia, geralmente sobre tema bíblico, passagens sagradas do calendário cristão, como a Semana Santa, a Páscoa e o Natal. Festividades promovidas para celebrar o "recebimento" de alguma relíquia de santo-mártir canonizado, ou mesmo, uma visitação ilustre, como no caso da chegada do Padre Visitador Cristóvão de Gouveia (1542-1622) à Colônia, em 1583. Sobre estas ocasiões, nos narra Fernão Cardim:

> Chegando o padre à terra começaram os frautistas (*sic*) tocar suas frautas (*sic*) com muita festa, o que também fizeram enquanto jantamos debaixo de um arvoredo de aroeira mui altas. Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam várias cantigas devotas enquanto comíamos, que causavam devoção, no meio daqueles matos, principalmente uma pastoril feita de novo para o recebimento do padre visitador seu novo pastor. Chegamos à aldêa a 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 quaes saíam uns cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com

[25] Reunião dos indígenas catequisados em uma aldeia, controlada pelos missionários, para evitar que retornassem ao modo de vida pagão.

> grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. (...) Outros saíram com uma dança d'escudos á portugueza, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e frauta (*sic*)e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de taes bosques em terras estranhas e muito mais por não se esperarem taes festas de gente tão barbara. (Cardim, [1583-1601], 1980, p. 258)

Fernão Cardim, em seus registros de visitas às capitanias, realizadas no século XVI, menciona algumas festas de recepções às comitivas de frades, que chegavam às vilas coloniais. Essas festas com a participação dos indígenas, tinham a clara intenção de demonstrar às visitas que, o processo "civilizatório"[26] e de conversão já estava acontecendo nestas terras. As recepções eram ocasiões perfeitas para a encenações dos autos. Nestes estavam contidos o discurso colonizador e catequizante, que fizeram da Companhia de Jesus a grande máquina civilizadora do autóctone americano. Abaixo, transcrevemos um trecho da festa de Recebimento de uma relíquia, atribuída a São Sebastião, narrada por Cardim, que descreve a encenação do martírio do Santo.

> Estava um teatro à porta da Misericórdia com uma tolda de uma vela, e a santa relíquia se pôs sobre um rico altar enquanto se representou um devoto diálogo do martírio do santo, com coros e várias figuras muito ricamente vestidas: e foi asseteado um moço atado a um pau: causou este espetáculo muitas lágrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar muito ao vivo o martírio do santo, nem faltou mulher que não viesse à festa; por onde acabado o diálogo, pôr a nossa igreja ser pequena, lhes preguei no mesmo teatro dos milagres e mercês, que tinham recebido deste glorioso mártir na tomada deste Rio. (Cardim, [1583-1601], 1980, p. 169)

As festividades, nos aldeamentos do século XVI, seguiram um modelo de celebração de datas importantes do calendário cristão e de nascimentos e casamentos da Casa Real Portuguesa. Desses momentos, podemos destacar as procissões de *Corpus Christi* e das Onze Mil Virgens,[27] feitas segundo o modelo europeu (Tinhorão, 2000, p.

[26] Nos referimos ao processo de ocidentalização cultural dos povos indígenas aos moldes cristãos, segundo a Igreja Católica.

[27] A história das Onze Mil Virgens trata-se do martírio de Santa Úrsula, morta em Colônia na Alemanha, por volta do século IV. Segundo a narrativa, Úrsula era uma bela jovem cristã que fez votos secretos de castidade. Seu pai, porém, a deu em casamento para o rei Conan, que era pagão. Ao navegar para encontrar

176). As recepções festivas aconteciam na chegada à Colônia dos padres Jesuítas ou representantes do Reino e eram recheadas de encenações, declamações, música, dança, enfim, tudo que os missionários pudessem exibir como fruto do seu árduo trabalho, como nos afirma Serafim Leite (1890-1969):

> Os motivos para estas exibições declamatórias ou cênicas eram diversos, conforme as circunstâncias: recebimento de personagens oficiais da Ordem (dos jesuítas) ou de fora dela, prelados e governadores, encerramento do ano escolar e distribuição de prêmios, festas dos oragos ou padroeiros, recepção de relíquias, insignes ou imagens valiosas. (Leite, 2000, p. 603)

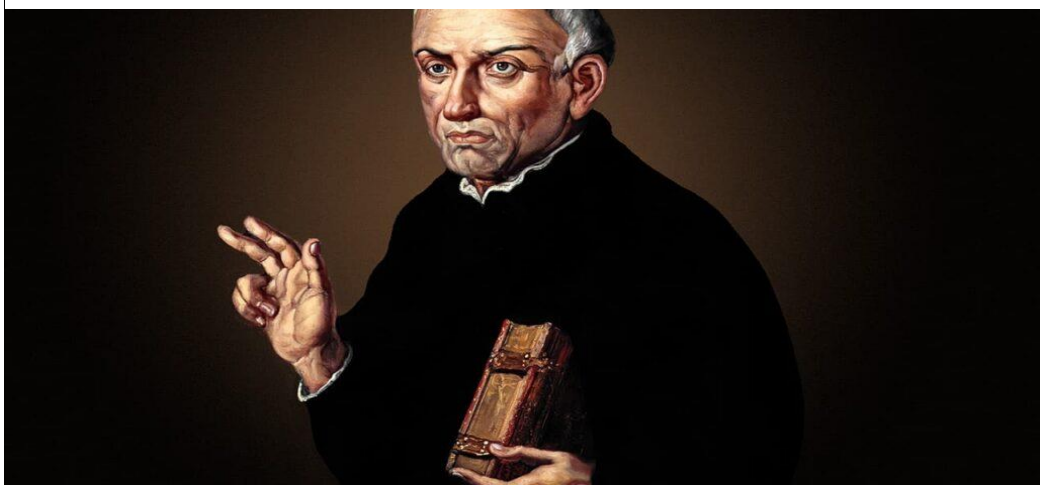
A forma de encenação mais comumente utilizada pelos Jesuítas era os autos de origem medieval. Os autos eram composições religiosas, idílicas, que refletiam os valores do mundo medieval, com alegorias sobre temas bíblicos, mostrando o papel de Cristo como redentor dos homens e a vitória do bem sobre o mal.

Apontado como autor de vários autos, José de Anchieta, membro da Companhia de Jesus, desde 1551 em Portugal, estudou na Universidade de Coimbra, onde iniciou sua aprendizagem literária e dramatúrgica. Em Coimbra, os estudantes tinham em sua formação além do teatro, poesia, retórica e latim, o que foi fundamental na atuação de Anchieta, no contexto da catequese indígena. Anchieta chegou ao Brasil em 1553 e atuou no trabalho missionário e na administração dos Colégios Jesuítas da Vila de São Paulo de Piratininga e das Capitanias de Pernambuco, Bahia e Espírito Santo. Além da autoria dos autos, ao Jesuíta também é dado o mérito do pioneirismo na sistematização da língua Tupi, em uma gramática editada e impressa em 1595, com o título de *Arte de Grammatica da Lingoa Mais Usada na Costa do Brasil*.[28]

seu noivo, seu pai impôs que fosse acompanhada de onze mil donzelas. Entre o percurso, foram martirizadas em Colônia na Alemanha pelos Hunos.

[28] Publicada na tipografia régia da Universidade de Coimbra no ano de 1595, foi escrita em língua portuguesa, com citações em latim, para a descrição do idioma dos tupinambás.

Figura 1: Padre José de Anchieta.



Fonte: https://osaopaulo.org.br/santo-do-dia/hoje-a-igreja-celebra-sao-jose-de-anchieta-apostolo-e-padroeiro-do-brasil-2/

As peças teatrais atribuídas a Anchieta, que segundo Padre Armando Cardoso (1906-2002), ao todo somam doze, foram reunidas por ele no terceiro volume, dedicado às obras completas de Anchieta. Entre suas peças, podemos destacar: Auto de Santa Úrsula (1584), Auto na Visitação de Santa Isabel (1598), Auto da Vila da Vitória (1586), Na Festa de São Lourenço (1586), entre outros. Vanessa Ruckstadter nos esclarece que:

> Anchieta escreveu autos para receber tanto relíquias quanto figuras políticas inspirado em uma tradição não somente portuguesa, mas também indígena. Os índios recebiam com cantos, rituais e danças os visitantes que eram considerados amigos da sua aldeia. Anchieta acrescentou a esta prática dos nativos a arte do teatro. (Ruckstadter, 2005, p. 38)

Segundo Pereira da Costa, um outro exemplo a ser citado seria o Auto da Pregação Universal, de autoria atribuída a Anchieta. É consenso entre historiadores, que este auto teria sido uma encomenda de Padre Manoel da Nóbrega (1517-1570) e que foi representado pela primeira vez no Colégio Jesuíta de São Paulo de Piratininga. Anchieta o teria escrito nas línguas tupi e português. Nesse auto, o personagem Tupã representa a figura do Deus único, soberano e supremo, além disso, a figura dos “anjos” é introduzida ao imaginário indígena.

Figura 2: Antigo Colégio Jesuíta de Olinda

Fonte*:* Base de Dados BRASILHIS*:* Redes pessoais e circulação no Brasil durante o período da Monarquia Hispânica (1580-1640). Disponível em: https://brasilhis.usal.es/pt-br/colegio-jesuita--pernambuco. Data de acesso: 16/05/2024.

O auto, O rico avarento e Lázaro pobre,[29] é apontado como o primeiro representado em Pernambuco, embora haja registros de outros autos encenados anteriormente. Segundo Pereira da Costa, este auto foi encenado no Colégio de Olinda, em 1575 (Costa, 1958, p. 421). Costa esclarece que a encenação da peça tornou-se um episódio memorável, "devido ao impacto causado na plateia pernambucana, levando-a ao ponto de esvaziar os bolsos em auxílio às causas da Igreja e dos pobres". Além deste auto, poucos são os registros bibliográficos sobre as representações ocorridas em Pernambuco, no século XVI, de fato, os documentos existentes sobre as encenações dessa época, dizem os historiadores, são escassos e, por vezes, contraditórios.

Cardim descreveu uma peça encenada pelos estudantes do Colégio de Jesus, em Salvador, em 1584. Pela menção ao martírio encenado, acredita-se que foi o auto Diálogo de Pero Dias. Neste auto em três atos, escrito em forma diálogo, os dois personagens, Cristo e Pero Dias, discutem a respeito de pontos fundamentais da doutrina cristã católica. A peça, teria sido composta para ensinar os jovens estudantes do Colégio a vivenciarem uma vida cristã, salvando suas almas. Abaixo, transcrevemos a descrição

[29] O enredo trata da parábola do rico e Lázaro contada por Jesus, registrada no Evangelho de Lucas, no capítulo 16, versículos 19 a 31. A parábola conta a história de um homem muito rico, que vivia uma vida de prazeres e pouca piedade e Lázaro, um mendigo. Lázaro ao morrer é levado por anjos para junto de Abraão. O homem rico, porém, ao morrer vai habitar o Hades, lugar de tormento e chamas. A lição moral ensinada por Jesus é que, a forma de vida que levamos influenciará na vida eterna *post mortem*.

de Cardim da Festa das Onze Mil virgens, ocorrida no Colégio da Bahia em 1584, no qual o referido auto foi encenado.

> Ao dia seguinte, por ser dia das Onze Mil Virgens, houve no colégio grande festa da Confraria das Onze Mil Virgens, que os estudantes têm a seu cargo. Disse missa cantada um padre diácono e subdiácono. A missa foi oficiada com boa capela dos Índios, com flautas e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravos e descantes. E, ela acabada, se ordenou a procissão dos estudantes, aonde levamos, debaixo do pálio, três cabeças das Onze Mil Virgens. Saiu na procissão uma nau à vela por terra, mui formosa, toda embandeirada, cheia de estudantes, e dentro dela iam as Onze Mil Virgens ricamente vestidas, celebrando seu triunfo. (...) Da nau se dispararam alguns tiros de arcabuzes, e no dia de antes houve muitas invenções de fogo, na procissão houve danças, e outras invenções devotas e curiosas. (Cardim, [1583-1601], 1980, p. 165)

Geralmente, o conteúdo dos autos, encenados nas vilas, versava a respeito de enredos bíblicos, das histórias das vidas dos santos mártires e da Virgem Maria. Havia cantigas acompanhadas de instrumentos e orações, intercalando as partes faladas (Budasz, 2008, p. 13). Os padres também encenavam os papéis, inclusive os femininos, caso houvesse. Sobre estes fatos, Mario Cacciaglia, em Pequena História do Teatro no Brasil (1986), baseado na narrativa de Cardim, faz uma análise da encenação do Auto das Onze Mil Virgens encenado em 1583 na Bahia:

> O espetáculo mais imponente, foi a representação do Auto das onze mil virgens, que se realizou em maio de 1583, na Bahia, com a participação de todo o povo, por ocasião da chegada dos dois jesuítas, (Fernão Cardim e o Padre visitador Cristóvão de Gouveia). Tratava-se de uma tragicomédia, inspirada na lenda de Santa Úrsula e das onze mil virgens, (...). A apresentação em honra dos Padres Cardim e Gouveia foi espetacular. Gouveia levara à Bahia, com grande pompa, uma relíquia das onze mil virgens, precisamente a cabeça de uma delas, num busto de prata. Esse espetáculo originalíssimo, entre o desfile de carnaval e a sacra representação, teve grande sucesso entre os espectadores e os próprios atores, que se haviam identificado com muito entusiasmo com seus papéis. (Cacciaglia, 1986, p. 9 e 10)

O recebimento de relíquias atribuídas aos santos mártires, como a das Onze Mil Virgens, era ocasião que oportunizava as festividades de recepcionamento com músicas, danças e encenações narradas por Cardim, que têm sido reportadas e comentadas pelos historiadores ao longo dos séculos. A narrativa acima descreve a recepção que os estudantes do Colégio Jesuíta da Bahia, fizeram para receber a relíquia trazida pelo Padre Cristóvão Gouveia. Cardim, que acompanhava o então Padre Visitador, em missão pelas Capitanias de Pernambuco, Bahia, Espírito Santo e Piratininga, entre 1583 e 1590, registrou boa parte da viagem em duas epístolas endereçadas ao Padre Provincial em Portugal. Cardim registrou que em 1576, havia chegado em Olinda um dos crânios das tais Onze Mil Virgens, trazido de Portugal pelo Padre Inácio Tholosa: "No fim de julho se celebra no Colégio a trasladação de uma cabeça de Onze Mil Virgens, que os padres alli têm mui bem concertada em uma torre de prata. Houve missa solene, prêguei-lhes das Virgens com grande concurso de toda a terra" (Cardim, [1583-1601], 1980, p. 291).

Figura 3: Martírio de Santa Úrsula e das Onze Mil Virgens.

Fonte: https://iconografiasimbologianaartecrista.blogspot.com/2016/05/o-martirio-de-santa-ursula-e-das-11000.html

Marcos Tadeu Holler (2006, p. 187) menciona que, segundo Cardim, no ano de 1579, a Capitania do Espírito Santo recebeu um dos crânios das mártires virgens e para recepcioná-la, Anchieta teria escrito o Auto de Santa Úrsula ou Auto das Onze Mil Virgens, o mesmo que quatro anos mais tarde, em 1584, teria sido encenado na Bahia com pompa.

> Trouxe o padre uma cabeça das onze mil virgens, com outras relíquias engastadas em um meio corpo de prata, peça rica e bem-acabada. A cidade e os estudantes lhe fizeram um grave e alegre recebimento: trouxeram as santas relíquias da Sé ao Colégio em procissão solene, com flautas, boa música de vozes e danças. (Apud Holler, 2006, p. 187)

Mario Cacciaglia (1986) compilou uma lista de vinte e cinco obras teatrais, que teriam sido representadas em terras brasílicas no século XVI. Algumas delas com nome do autor, data e lugar onde teriam sido representadas. Transcrevo aqui seis delas que, segundo o autor, teriam sido encenadas em Pernambuco.

> 1573 − Diálogo (Pernambuco e Bahia).
> 1574 − Écloga Pastoril (Pernambuco).
> 1575 − História do rico avarento e do Lázaro pobre (Olinda).
> 1576 − Écloga Pastoril (Pernambuco).
> 1584 − Diálogo (Pernambuco).
> 1596 − Espetáculos (Pernambuco).
> (Cacciaglia, 1986)

Além dessas encontradas por Cacciaglia, transcrevo o registro de duas peças, recentemente publicadas por Rogério Budasz, em suas pesquisas a respeito do teatro neolatino na América portuguesa (Budasz, 2017, ps. 17 e 18):

> 1578 - *Pia actio in theatrum*; Olinda, Pernambuco (Colégio de Pernambuco). Luiz da Fonseca, carta ânua de 1578. (ARSI, Bras. 15: 304 v).
> 1604 - *Tragoedia publicem magnu apparatu data fuit*; Olinda, Pernambuco (Colégio de Pernambuco, Confraria das 11,000 Virgens). Festa das 11,000 Virgens; "uma tragédia foi representada ao público com grande aparato". (ARSI, Bras. 8, cod. 1: 50 v).

A lista acima, naturalmente, não deve ser lida como conclusiva, visto que, muitos registros não foram realizados e algumas peças não foram autografadas, conforme menciona Magda Maria J. Torres.[30] Além disso, a atribuição de autoria dessas obras deve ser vista de forma cuidadosa, pelo fato delas terem finalidade evangelizadora e não artística. Outros padres, além de José de Anchieta, poderiam tê-las escrito para ocasiões célebres. O que realmente podemos ter certeza, é que coube aos padres da Companhia de Jesus o mérito de serem os pioneiros da atividade teatral no Brasil. É importante trazer o registro de Afrânio Coutinho (1999), que em 1578, foi apresentado um auto em Pernambuco, sem atribuição de autoria. Além disso, Pereira da Costa especula que a autoria de Écloga[31] Pastoril*,* representada em 1574, seja do poeta Bento Teixeira (1561-1618), luso-brasileiro, cristão novo, radicado na Capitania pernambucana. Ainda conforme o autor, Écloga Pastoril foi encenada pelos estudantes do Colégio Jesuíta de Olinda.

É importante ressaltar a natureza dos autos jesuíticos, com temas sobre a narrativa bíblica, a vida cristã, a vida dos santos mártires ou algo relacionado à Igreja. Nestes inexistia qualquer menção ao amor profano e, para encená-los, utilizavam-se jovens travestidos para representarem os personagens femininos. Os espaços de representações também não eram os mais adequados, dadas as condições de aldeamento em que viviam os padres. As encenações eram realizadas nos pátios dos colégios, nos adros das igrejas, dentro da Igreja, em praças públicas, ou lugares públicos. Sobre isso, Afrânio Coutinho (1999, p. 65) diz:

> Faça-se, contudo, a necessária distinção, no teatro jesuítico, quanto aos locais de representação que determinavam o gênero do espetáculo e a sua própria estrutura:
> a) nas aldeias dos índios, evangelizados ou semi-evangelizados;
> b) nas cidades, dentro ou fora das igrejas, para a população em geral;
> c) nas salas dos colégios para os estudantes e visitas gradas.

[30] É de conhecimento disseminado, entre os historiadores, a existência de um códice depositado no *Archivum Romanum Societatis Iesu* (*ARSI*), em Roma, (Itália), reunido sob o nome, *Opera Nostrorum Número 24,* também conhecido como, A Relíquia, que contém uma coletânea de escritos, muitos deles apócrifos e alguns atribuídos como autógrafos de Anchieta. Segundo a historiadora Magda Jaolino Torres em, As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do teatro jesuítico da missão no Brasil do séc. XVI, (2006), p. 6, o códice possui 86 escritos, "com destinação para espetáculos, embora nem todos teatrais, tratando-se de litanias, diálogos, cantigas para inserções em cena e teatro, com indicações cênicas". A coletânea está escrita em português, tupi, espanhol e latim (Torres, 2006, p. 6).

[31] Texto poético versificado, de caráter pastoril, possui elementos bucólicos, ambientado na natureza e, geralmente, é escrito como um solilóquio, ou mesmo um diálogo entre pastores.

A fácil adaptação dos autos aos espaços para representação cênica, demonstra a preocupação dos padres em fazer chegar à plateia a mensagem pretendida. Além disso, a versatilidade linguística das encenações, que transitavam entre o latim, o português, o castelhano, o tupi, ou mesmo a língua geral,[32] atesta o objetivo persuasivo das representações. Embora, muitos outros recursos retóricos e imagéticos também ajudassem na concretização do intento evangelístico e "civilizatório", ressaltamos o uso frequente das figuras alegóricas presentes nos autos de Anchieta. Personagens santos em oposição a pecadores, personagens alegóricos de anjos, demônios, virtudes, pecados e a oposição entre o bem e o mal, usando para tal, símbolos cristãos e da cultura gentílica, são também recursos usados por Anchieta como instrumentos de aculturação. Em sua totalidade, todo o trabalho missionário dos Inacianos, com o uso das ferramentas disponíveis da cultura a ser modificada, mostra a semente plantada na Contrarreforma para a conquista de fiéis.

Serafim Leite (1938, p. 599) afirma que, no Brasil, o desenvolvimento das encenações teatrais deve-se também aos colonos, que apresentavam os autos nas igrejas, "à moda portuguesa, compostos por Anchieta ou levados de Portugal". Porém, acrescenta que o pioneirismo das representações teatrais em território brasileiro, sem dúvida, foi dos padres da Companhia de Jesus. Pautados em suas tradições literárias, Nóbrega e Anchieta iniciaram no Brasil as primeiras obras teatrais. Nóbrega escrevendo éclogas e autos em forma de diálogo e Anchieta dedicando-se à poesia lírica, hinos e sobretudo aos autos. Verdadeiramente, assim como acontecia na Europa peninsular, o gênero dramático do auto foi instrumentalizado como veículo pedagógico da doutrinação cristã. Dessa forma, as encenações de autos ocorridas em Pernambuco, em que pese, a falta de registros publicados, levaram, claramente, a tradição dramatúrgica para a região, que posteriormente se disseminou para outras localidades. A tradição do teatro de rua, dos folguedos populares nascidos das festividades religiosas, são herdeiros diretos da prática da encenação dos autos religiosos, trazidos pelos missionários ao Brasil.

[32] A língua geral era derivada do idioma Tupi antigo que era usado na Costa brasileira no século XVI. A língua geral era uma espécie de unificação dos dialetos das diferentes etnias indígenas que habitavam a Costa brasileira, como os tupinambás, tupiniquins, caetés e potiguaras, que serviu ao intento dos Jesuítas nos aldeamentos.

Resta-nos provado que o Teatro de Catequese, em sua forma mais instrumentalizada, o auto, foi a forma mais viável no processo de doutrinamento. Devida a forte influência causada pela atuação jesuítica, também podemos afirmar que, a região nordestina possui forte tradição de festividades e folguedos com danças dramáticas, cujas raízes, em sua maioria, são ibéricas (Mário de Andrade, 2002). Especialmente em Pernambuco, encontramos a tradição de espetáculos populares, que conforme as características, poderíamos considerar como variantes dos autos Jesuítas. Segundo Pereira da Costa e Luís da Câmara Cascudo, estes espetáculos são oriundos da tradição das festividades religiosas da Igreja ou de festejos populares.

Alguns autores, sobre a história do teatro no Brasil Colônia, afirmam que houve um arrefecimento das expressões literárias dos autos, produzidos no século XVII em diante. Por outro lado, as pesquisas, a respeito das festividades populares, mostraram que as características teatrais das representações, nas festas religiosas, serão a gênese do teatro folclórico dos folguedos.

As festividades públicas, que envolveram a participação direta da população, por si só, eram imbuídas de representação simbólica e teatralidade, gerando um teatro popular sem texto literário especialmente escrito para encenação. A prática de festejar se estendeu por toda a história social brasileira, tendo suas raízes fincadas na colonização portuguesa e no catolicismo ibérico.

CAPÍTULO 2 TEATRALIDADE DE RELIGIÃO

Usando o conceito de teatralidade, trazemos neste capítulo algumas festividades religiosas coloniais que, por sua própria representação simbólica, são revestidas de dramatização. Conceito este, cujo significado concerne à tomada de qualquer elemento ou símbolo, que representa e explicita uma encenação teatral, ou ainda, que transforma em espetáculo tudo aquilo que é tocado pela teatralidade.

Neste conceito ampliado de teatro, que envolve a teatralidade, julgamos que seria salutar trazer à pesquisa algumas manifestações religiosas de caráter popular, que foram registradas em Pernambuco, durante o período colonial. Rituais coletivos que, embora sacros, trazem a espetacularização teatral em sua manifestação eminentemente religiosa. As festividades populares, que se originaram na liturgia religiosa, são terreno fértil à pesquisa antropológica e teatral. Um e outro ramo científico, em determinado momento, terão intersecção no tocante ao seu objeto de estudo, qual seja, a manifestação dramática.

Anteriormente às encenações das peças ganharem espaço nos palcos dos edifícios teatrais e casas de ópera, estas ocupavam a via pública, geralmente como elemento constituinte de uma festividade da Igreja. Portanto, se o teatro colonial era parte integrante de um festejo ou um ato celebrativo religioso, teremos o teatro encenado com ou sem texto previamente escrito, nas festas e celebrações que compunham a efeméride religiosa. O uso da linguagem dramatúrgica se daria com o uso de encenações de autos, ou mesmo, com a própria realização da manifestação religiosa proposta pela Igreja, ambas dramatizavam a narrativa. Assim, partindo do pressuposto de que o festejo religioso comportava um complexo conjunto de manifestações, que envolviam diversos tipos de linguagens artísticas, podemos concluir que, na festa organizava-se uma forma de teatralidade pública, ligada às instituições que simbolizam o poder, a religião e a política.

Segundo Joel Rufino (2011, p. 81 e 82), existe uma diferenciação apenas conceitual entre os termos teatro e teatralidade. Para este autor, o teatro teria um significado preciso, pautado na história do teatro, enquanto arte de representação dramatúrgica. Enquanto a teatralidade seria mais abrangente, considerando os espetáculos das manifestações culturais que, a princípio, estariam excluídas do conceito de teatro no sentido estrito. Neste sentido, Rufino acrescenta que, “o teatro não é universal, mas a teatralidade é”. Complementando seu próprio pensamento, acrescenta que “os especialistas supõem que isso, que denominamos de teatro, tenha surgido em todos os

povos, ou em quase todos os povos conhecidos, nas suas fases primitivas mais elementares de relação com a natureza" (Rufino, 2011, p. 81). O autor ainda salienta que a distinção entre os termos, teatro e teatralidade, consiste no uso do último para se referir a um fenômeno presente num grupo maior de representações cênicas, as quais estão presentes nas manifestações culturais, religiosas ou não, pois possuem performances teatrais, para além dos elementos do texto escrito.

Com o conceito expandido de manifestações teatrais, as festas no Brasil Colônia se revestem de importância crucial para nossa investigação. As festividades coloniais, geralmente ligadas às datas especiais do calendário religioso, possuíam, intrinsecamente, a função de fortalecimento da fé católica romana e do poder político estatal da Corte. Era no calendário de festas da Igreja, que se moldaria a vida social da Colônia na América portuguesa, pois a religião estava na centralidade do poder. Nesse período, eram limitadas as formas de expressão social dos habitantes da Colônia, restringindo-se às festividades permitidas, ligadas ou mesmo toleradas[33] pela Igreja. Para José Ramos Tinhorão, as festividades eram formas de participação efetiva na vida social, comandada pela Igreja e pela Corte portuguesa que, com exceção do período de dominação holandesa[34] na costa brasileira, tinha o domínio efetivo da Colônia.

> A oportunidade de participação efetiva em eventos de caráter festivo acontecia por uma espécie de infiltração oportunista da população nas duas únicas oportunidades de lazer: as efemérides ligadas ao poder do Estado (aniversários ou casamentos reais, coroação de reis, júbilo por vitórias militares etc.) ou pelo calendário religioso estabelecido pelo poder espiritual da Igreja (festas de santos, do ciclo do Natal e Ressurreição e procissões em geral). (Tinhorão, 2000, p 808)

Tinhorão usa o termo "Estado" para se referir ao poder estatal da Corte portuguesa em relação à sua Colônia. No Brasil seiscentista, as festas religiosas, tradicionais do catolicismo ibérico, foram impostas primeiramente à população indígena e, posteriormente, à mestiça e africana. Entretanto, a ortodoxia religiosa dessas festividades não ficaria ilesa; foi fortemente influenciada pelas culturas dos povos nativos

[33] Geralmente, essas festividades religiosas se desdobravam, após a liturgia sacra, em festividade popular, "profana", com jogos, danças, brinquedos, teatros, folia e diversos divertimentos, os quais estavam sob permissão do Clero.

[34] Entre 1625 e 1640, Pernambuco foi dominado pelo governo holandês. No capítulo 3 desta dissertação, nos reportamos a este período de forma mais detalhada. Para quem deseja se aprofundar no tema, recomendamos a obra de José Antônio Gonsalves de Mello, No Tempo dos Flamengos.

e escravizados. Também devemos à capacidade adaptativa dos Jesuítas, às culturas locais, a miscigenação de elementos das culturas nativas ao catecismo pregado. Com o passar do tempo, as festividades religiosas coloniais foram se amoldando, pouco a pouco, à sociedade local, transformando-se em eventos, não só de natureza festivo-religiosa, mas também de entretenimento e diversão que envolviam muitos tipos de expressões artísticas. As celebrações e festas religiosas integrariam o imaginário popular, constituindo um elemento importante na tradição passada às futuras gerações e influenciando para sempre a cultura nacional.

As pesquisas a respeito das festas coloniais e sua importância histórica, para o entendimento da formação da identidade brasileira, possuem a mesma narrativa da importância social da colonização de catequese. Os Jesuítas montaram seus autos, por ocasião de festividades, para a transmissão de rudimentos da religião e a Igreja fazia uso da exuberância de suas solenidades, como recurso retórico de submissão à metrópole. Nesse sentido, confirma-se a contribuição da Igreja à formação da futura sociedade brasileira, que foi moldada por comemorações festivas e solenidades espetaculares.

Historiadores, como Capistrano de Abreu (1853-1927), reconhecem a relevância das festividades do período colonial na formação cultural brasileira. Para Abreu, "O Brasil naquele tempo era uma festa quase interrompida" (1976, p. 292), referindo-se ao período colonial. De fato, só a Igreja detinha cerca de um terço do ano dedicado às festividades religiosas, somando-se a estas as festas de nascimento, casamento, coroação, exéquias da Família Real, recebimento de governadores e bispos, além dos festejos de "caráter particular", como batizados, casamentos, aniversários e benzimentos de engenhos.

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) discorre sobre as inúmeras festividades, classificando-as em dois grupos: festas religiosas e festas populares, enfatizando que havia uma ligação íntima entre os dois tipos (Cascudo, 1967). As festas de motivação religiosa foram amplamente utilizadas pelos agentes colonizadores. Os Jesuítas empregavam recursos dramáticos de espetáculos no processo de catequese, que desenvolveram entre os nativos e, anos mais tarde, entre os africanos escravizados. As ficções teatrais versavam sobre todo o imaginário religioso: passagens bíblicas, martírios de santos, sermões, sínteses da doutrina, moral cristã e diretrizes relacionadas às resoluções do Concílio de Trento.[35] Além da dramaturgia, outras expressões artísticas

[35] Sobre o Concílio de Trento, vide cap. 1, p. 15.

foram usadas com o mesmo propósito. Existem no Brasil inúmeros exemplos iconográficos com temas religiosos, que eram usados na intenção catequética. Essa profusão de obras figurativas, produzidas no Brasil, se deve ao baixo índice de instrução de grande parte da população colonial dos séculos XVI ao XVIII, ou mesmo ao analfabetismo predominante.

A educação, dada ao nativo e ao colono era parte crucial dessa estratégia de convencimento da missionação da Companhia de Jesus, não obstante a presença de outras Ordens religiosas, como a dos Carmelitas e Franciscanos. Um bom exemplo são os painéis em azulejaria colonial dos Conventos Franciscanos de Recife e Olinda, as pinturas encontradas nos tetos de muitas igrejas coloniais pernambucanas e os trabalhos primorosos das pinturas encontradas em altares e nichos das igrejas desse período. Como nos esclarece Edmundo Hora:

> Ainda que hoje se possa considerar uma prática controvertida, a Igreja Católica, entre os séculos XVI a XVIII, segundo Pierre Francastel (1993), recorreu à arte em geral para lutar contra a Reforma, "empregando uma nova iconografia para exprimir sua doutrina" (p. 27), incentivando a produção de imagens e constituindo, em seguida, um efeito de controle no imaginário de seus devotos. (...). A linguagem simbólica estava extremamente difundida nas épocas em que a leitura e a escrita eram o apanágio de apenas uma pequena elite. Justificando o cuidadoso e intencional trabalho artístico desenvolvido nos templos católicos. (Hora, 2011)

Ao longo dos anos, as festividades se incorporaram à rotina social da população, graças à mistura de catolicismo popular e entretenimento que modificaram as comemorações religiosas. De fato, o fenômeno do festejo tornou-se objeto de pesquisa para a elucidação da história e formação cultural nacional, pois as mesmas, ao se integrarem à rotina da Colônia, influenciaram a dinâmica social e, portanto, são fenômenos históricos.

A historiadora Mary Del Priore (2000) afirma que as festividades "eram uma prática bastante utilizada pelo clero para fortalecimento das relações entre leigos e religiosos, na prática do catolicismo de rituais comemorativos", predominantes neste período. Era por meio destas que a população interagia, tomando lugar no ritual e participando na liturgia festiva da Igreja. Além disso, a festa era a oportunidade de vivenciar momentos excepcionais, num cenário urbano restrito de papéis sociais.

Foi também por meio das festividades que aspectos das culturas formadoras da futura sociedade brasileira[36] foram, pouco a pouco interagindo, miscigenando-se e, por fim, modificando o que chegou pelas vias colonizadoras. Esse fenômeno interativo influenciou vários aspectos das expressões artísticas brasileiras. A música, por exemplo, ganhou inúmeras variedades rítmicas, melódicas e estéticas, que contribuíram diretamente com a diversidade expressiva dos folguedos originados das festividades religiosas e, posteriormente, marcaram a criação de crenças e tradições híbridas encontradas na cultura brasileira. O mesmo fenômeno aconteceria com as formas representativas de encenações teatrais. Essa mistura de culturas é percebida nos autos religiosos Inacianos, desde a sua gênese no Brasil.

Uma das características observadas por praticamente todos os pesquisadores da atuação da Companhia de Jesus, é que os Jesuítas se adequavam a elementos das culturas locais para melhor sucesso catequético. Aos poucos, elementos da cultura indígena se amalgamariam nos cânticos, no idioma, nos primeiros autos de catequese e em outras expressões artísticas e de linguagem. Elementos estratégicos que se mostrariam eficazes no processo de cristianização, criando um hibridismo que modificaria para sempre a nossa tradição teatral.

Outra notável fusão se deu com a cultura dos povos nativos e dos africanos escravizados, gerando outras formas de expressões religiosas populares híbridas, que se manifestariam numa religiosidade também miscigenada, típica da sociedade brasileira.

A variedade de folguedos populares está ligada a esse fenômeno de hibridização ou bricolagem de vários elementos culturais, dando à festividade, inicialmente cerimonial, o brinquedo, a diversão que, uma vez incorporada à vida social, passa a fazer parte da cultura popular. Começando pelas procissões religiosas e indo até as Coroações de Rei do Congo, encontraremos traços dessa junção de culturas em outros

[36] Aqui nos referimos às culturas indígena e africana, além dos povos europeus, que habitavam o Brasil nos séculos XVI a XVIII.

folguedos nordestinos como o Pastoril,[37] Chegança,[38] Bumba-meu-Boi,[39] Fandango,[40] Folia de Reis[41] entre outros. Existe ainda, na contemporaneidade, enorme diversidade de folguedos dançados e dramatizados, que se originaram das festividades religiosas coloniais. As manifestações populares, que se faziam em comemoração às ocasiões específicas do calendário religioso, deram origem aos primeiros folguedos dramáticos, alguns existentes ainda. Del Priore analisa a importância desta prática festiva no contexto social da Colônia.

> As danças profanas invadiram as festas na Colônia porque permitiam também à população participar do culto Católico, mesmo que fazendo-o com duplo caráter ritual. Elas provocavam uma transformação formal e estética, tanto nas festas quanto nas procissões, e permitiam, quer ao negro, quer ao índio, identificar-se com o "outro", o colonizador. Elas, finalmente, incentivaram a canalização da capacidade de resposta das culturas dominadas frente à situação de conflito criada com a escravidão negra e o trabalho compulsório indígena. (Priore, 2000, p. 55)

Mário de Andrade usa o termo "Danças Dramáticas" para designar folguedos populares que eram vivenciados com festas, teatro e bailado. Em sua pesquisa etnográfica dos folguedos populares, o autor também reflete sobre as possíveis origens do "teatro folclórico" brasileiro. Para ele, a partir da modificação dos folguedos europeus de origens

---

[37] Segundo Câmara Cascudo em sua obra, Literatura Oral no Brasil, 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, o Pastoril é um auto popular que mistura música, dança e drama do ciclo natalino; uma manifestação "policênica", que mistura dança, canto, música, teatro e folclore; uma espécie de "ópera popular".

[38] Auto popular brasileiro do ciclo natalino. Segundo Cascudo, em Dicionário do Folclore Brasileiro**.** 10ª ed. 1999, p. 270, "é representada com cenas marítimas, de uma batalha onde os mouros são vencidos e batizados". O folguedo envolve bailado, canções e quadrinhas populares. Mário de Andrade, em Danças Dramáticas do Brasil, p. 27, nos esclarece que, diferentemente das outras Danças Dramáticas, a Chegança tem suas origens nos vilhancicos melodramáticos portugueses do século XVIII.

[39] De acordo com Cascudo, Op.cit. (ps. 192 a 197), o Bumba-Meu-Boi é um folguedo brasileiro, que "se exibe de meados de novembro à noite de Reis, pertencente ao ciclo do Natal". O folguedo envolve performance, ritual, dramatização, música, dança, poesia; A pequena farsa gira em torno da história de um boi. Os principais personagens da trama são, além do Boi: Catirina, Mateus, O Capitão, O Vigário e o Doutor.

[40] Segundo Câmara Cascudo Op. cit. (ps. 384 a 386), é o bailado dos marujos, Marujada, Chegança dos Marujos ou Barca, dependendo da região do Brasil. Segundo o autor, o Fandango é um auto popular, representado no ciclo do Natal, com personagens de marinheiros, que cantam e dançam ao som de instrumentos de cordas. A temática da trama é de origem portuguesa das "odisseias marítimas", na qual os mouros atacam a nau e são vencidos e batizados pelos cristãos. Fizemos menção desse auto no capítulo 3 desta dissertação, ao narrar o Fandango presenciado por Henry Koster na Ilha de Itamaracá, em 1814.

[41] Segundo José Carlos Pereira, em O Encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro, o termo se refere a festejos religiosos diversos, conhecido também como festança, bagunça, brincadeiras, quando esse evento tem fundo religioso. De origem portuguesa, típica do catolicismo popular, a mais conhecida é a "Folia de Reis" ou "Terno de Reis", uma espécie de procissão masculina, que canta louvores e roga a proteção divina contra pragas e enfermidades.

medievais, por meio da interação com tradições africanas e indígenas, surgiram manifestações cênicas, que denominou de dramaturgia folclórica. As Danças Dramáticas seriam esses folguedos populares que, em sua maioria, tinham origem em manifestações religiosas. Estas, com o decorrer do tempo e participação popular, evoluíram em brinquedos populares com caráter de diversão, que envolviam dança, música e teatro. A respeito do tema, o autor nos esclarece que:

> Nenhum dos dramas cantados do nosso povo tem origem profana. O drama popular é de origem religiosa, o que implica, aliás, todo teatro erudito. Porque se existe fenômeno típico de desnivelamento dum gênero artístico, é o teatro folclórico. Ele nasce como imposição de grupos dominantes que, na celebração ensinam por meio do mimetismo dramático a vida imperante dos espíritos, dos deuses. Assim, não é a profanidade do heroísmo, da coragem, dos feitos históricos, tradições e costumes raciais que provocou a fundação de nossas danças dramáticas. Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado são conjuntamente profanos e religiosos, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa. (Andrade, 2002, p. 32)

Este mesmo autor também nos lembra que, nas nossas procissões coloniais, por interesse catequético, "os Jesuítas permitiram, desde logo, que os selvagens trouxessem às cerimônias religiosas coloniais a colaboração própria deles" (Andrade, 2022, p. 38). Usando a carta de Pero Vaz de Caminha como fonte documental, Andrade se refere à assistência que os índios prestaram à primeira missa realizada no Brasil. Mário de Andrade se refere ao termo "semiprofanação" para explicitar como a interação de elementos culturais subverteria a finalidade do próprio ato, levando mais tarde, ao longo do tempo, a transformar o ato eclesiástico em diversão: "Nas nossas procissões, a colaboração religioso-coreográfica dos indígenas foi logo permitida. Procissões, aliás, numerosíssimas, o que já por si servia para tradicionalizar o povo na técnica do brinquedo ambulatório, em cortejo" (Andrade, 2012, p. 38).

Para Câmara Cascudo, outro estudioso de cultura popular, essa dinâmica entre festas populares e religião é tão intrínseca que, em sua concepção, o carnaval, herança direta do Entrudo português,[42] começou a existir após o estabelecimento por parte da

[42] Lucia Gaspar, esclarece que o termo entrudo, do latim *introitu* (introdução), era um antigo folguedo luso, trazido ao Brasil ainda no século XVI. Segundo a pesquisadora, sua designação refere-se ao período que introduz a Quaresma (do latim quadragésima), a quarentena que precede à Páscoa, começando na Quarta-feira de Cinzas e terminando no Domingo de Ramos. O Entrudo ocorria nos três dias anteriores à Quarta-feira de Cinzas, com a população arremessando água, farinha, goma, barro ou pequenos limões de cheiro,

Igreja de fixar uma data para a Quaresma, a partir do século XI. Cascudo defende que, "a cultura popular engloba o coletivo, aquela que nunca será de caráter individualista, mesmo quando manifestada por só um indivíduo" (Cascudo, 2002, p. 240). Para o autor, o conceito de folclore é "o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições, expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social" (Cascudo 1995). Em concordância com Cascudo, Rossini Tavares de Lima (1915-1987) avança ainda mais sobre o tópico, especificando o seu conceito de folguedos e tradições populares:

> Os folguedos são festas de caráter popular cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos possui origem religiosa e raízes culturais dos povos que formaram nossa cultura (africanos, portugueses, indígenas). Contudo, muitos folguedos foram, com o passar dos anos, incorporando mudanças culturais e adicionando às festas, novas coreografias e vestimentas (máscaras, colares, turbantes, fitas e roupas coloridas). Os folguedos fazem parte da cultura popular e do folclore brasileiro. (Lima, 1962, p. 25)

Podemos denominar de "teatro folclórico" as encenações de folguedos ou danças dramáticas populares que compõem o acervo cultural de um povo e são vivenciados em suas festividades tradicionais. Nos referimos aqui às manifestações dramáticas ou parateatrais, cujos participantes não são atores, não há direção de espetáculo, nem houve dramaturgos que escreveram a peça e esta não é fruto de um texto literário. Este espetáculo teatral integra um complexo de festividade e/ou ritual. Neste sentido, José Sérgio Gonçalves de Melo defende a seguinte tese.

> O teatro folclórico mantém-se enquanto tal, na medida em que é espontâneo, (...) os artistas de tais espetáculos não têm consciência da prática teatral. Ou, em outras palavras, o seu teatro não é um gênero literário formal. O seu espaço não é formalmente delimitado. Como foi lembrado antes, o teatro folclórico permanece no meio do povo. Mesmo porque o ator, nesse teatro, é motivado por necessidades que só serão satisfeitas na medida em que sua representação tenha a participação de sua plateia, que é a sua comunidade. (Gonçalves, 1994, p. 3)

---

entre si. Semelhantemente ao que conhecemos hoje em dia como, carnaval, era um período onde as pessoas extravasavam seus sentimentos contidos de prazer e diversão. Fonte: GASPAR, Lúcia. Entrudo. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/. Acesso em: 10 de novembro de 2023.

Portanto, essa simbiose entre religião, teatro e folguedos populares está ligada à sua origem comum. Mario de Andrade corrobora essa afirmação quando comenta a respeito dos diversos folguedos brasileiros, defendendo que, “Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização” (Andrade, 2002, p. 33). Sim, como podemos comprovar, a maior parte dos pesquisadores credita à religião a gênese das tradições e brinquedos folclóricos, especialmente aqueles que envolvem dramatização e espetáculo. Mário de Andrade avança ainda mais a relação desse trinômio, teatro-religião-folguedo popular, ao dizer que:

> O teatro nacional repete um fenômeno universal. O teatro nasce da religião. Mas os elementos sociais profanos implicados nele vão, pouco a pouco, tomando importância desmesurada, que destrói a finalidade primitiva do teatro. E estes elementos profanos acabam imperando sozinhos. Foi o que sucedeu com a tragédia grega. Foi o que sucedeu com os Mistérios medievais, de que as Farsas se destacaram. E foi o que sucedeu aqui também. (Andrade, 2002, p. 35)

Neste sentido, Mário de Andrade forma um pensamento norteador sobre a formação do que ele chama de teatro nacional, referindo-se ao teatro propriamente dito. Para Andrade, a religião e a junção de culturas são pontos norteadores do que ele vai tentar classificar como identidade nacional. Indo além da tese de Mario de Andrade, fica claro para todos os pesquisadores da cultura nacional que a maioria das manifestações populares nacionais é uma mistura de religiosidade ibérica, africana e indígena, que se modificou de suas matrizes originais, ganhando formato próprio.

2.1 A TEATRALIDADE DAS PROCISSÕES COLONIAIS

Para José Ramos Tinhorão (2012, ps. 3 e 4), as procissões católicas medievais eram uma “reprodução das caminhadas coletivas dos antigos pagãos aos seus locais sagrados, mágicos ou sobrenaturais”. De fato, a Igreja Católica, recém-criada no quarto século, tentaria abarcar os devotos das religiões pagãs medievais, que com a Unificação, ainda peregrinavam entre suas próprias religiões e a religião cristã, representada pela Igreja Romana. As peregrinações católicas tinham as mesmas características místicas das

festividades pagãs da Europa medieval. Entretanto, na Igreja Cristã, estas eram direcionadas às buscas de relíquias sagradas, locais de realização de milagres ou mesmo peregrinações à "terra santa". Estas manifestações religiosas de fé, munidas de teatralidade pelo próprio cerimonial litúrgico, iniciaram-se com a direção dos padres e, posteriormente ganharam características peculiares de entretenimento e participação efetiva da população, transformando a cerimônia religiosa em festividade de devoção e diversão.

Os cortejos processionais, frutos da prática das peregrinações a lugares sagrados para o Cristianismo, mais tarde ganharam a organização de suas próprias regras litúrgicas, com procissões votivas, penitenciais, de celebração da Assunção, de transladação de relíquias sagradas, procissões a lugares onde aconteceram milagres, procissões comemorativas de milagres, Domingo de Ramos, procissões de benção e principalmente, as dedicadas aos santos mártires. Os préstitos desfilavam com aparato "teatral", arregimentando a população, desdobrando-se posteriormente em festividade, envolvendo o habitante da Colônia em um ciclo festivo, que lhe daria a noção de "pertencimento" à estrutura social e religiosa. Em conformidade com esta ideia, Tinhorão nos afirma:

> Essas procissões reproduziam as livres caminhadas dos antigos a seus locais de culto, estavam destinadas a evoluir para certa teatralização religiosa (...) que ia permitir a volta das velhas peregrinações de fé coletiva à sua origem popular, acrescida de um nítido sentido de festa, no que viria a se chamar em Portugal, círios e romarias. (Tinhorão, 2012, p. 6)

Tinhorão nos esclarece que, "encenações público-ambulantes, para animar a procissão, eram algo comum em Portugal, entre os séculos XVI e XVIII", inicialmente com representações realizadas pelos próprios clérigos sobre episódios bíblicos. Posteriormente, a participação dos fiéis se iniciaria pelas procissões e nas representações das cenas pertinentes à temática da procissão. Ainda sobre o tema, o autor discorre que:

> Colocada sempre à margem das festividades públicas de caráter oficial, das quais participava apenas na condição de espectador, seria nas solenidades religiosas – especialmente em certas procissões – que a gente

> comum dos primeiros centros urbanos coloniais estava destinada a encontrar oportunidade de figurar como personagem ativa desde o século XVI. (Tinhorão, 2000, p. 67)

Posteriormente, as irmandades leigas e ordens terceiras[43] tiveram a proeminência na organização e realização dos cortejos. A estrutura das confrarias de ofício,[44] irmandades de leigos e ordens terceiras dariam ainda mais legitimidade aos participantes das procissões que adquiririam o sentido, ainda mais forte, de identidade, pertencimento e expressão. As Irmandades pernambucanas tornaram-se socialmente relevantes por administrarem o exercício de cada profissão, a partir de uma hierarquia característica de uma sociedade estamental. Dessa forma, elas tomavam cada vez mais espaço no calendário festivo do "mundo do açúcar". Assim, cada confraria realizava sua festa "principal" uma vez por ano, em honra de seu santo padroeiro, com procissões nas quais os irmãos investiam tempo, esforço e dinheiro. O movimento social provocado pelas ocasiões festivas e procissões promovidas pelas irmandades leigas nas ruas era algo corriqueiro nesta época.

Desde o início da colonização da América portuguesa, as procissões fizeram parte da manifestação da religiosidade do povo. O padre jesuíta Manoel da Nóbrega ─ em uma carta escrita da Bahia, em 9 de agosto de 1549, ao Padre Mestre Simão ─ descreve a festa e a Procissão de *Corpus Christi,* celebradas nos dias 13 de junho e 19 de julho, respectivamente, daquele ano (Nóbrega, 1931, p. 59).

> Tivemos missa cantada com diácono e subdiácono; eu disse missa, e o Padre Navarro a Epístola, outro o Evangelho. Leonardo Nunes e outro clérigo com

[43] As irmandades e ordens Terceiras eram associações leigas, organizadas com a finalidade de promover e organizar o culto e a devoção a algum santo, padroeiro. Oriundas da tradição religiosa portuguesa e italiana, as irmandades e ordens Terceiras se organizavam na Colônia com critérios de raça e posição social. Além de promover o culto, através da ereção de capelas e realização de missas e festivais, as ordens terceiras assumiram função de prestar auxílio mútuo, e assistência social.

[44] As confrarias eram organizadas a partir de um vínculo profissional. A escolha do orago se dava pelas características da representação profissional da confraria com santo escolhido, como Santa Cecília para a confraria dos músicos. As confrarias laicas, assim como as irmandades e ordens terceiras, tinham como finalidades essenciais o socorro mútuo, a assistência na doença, pobreza e velhice. Era nas confrarias que o confrade teria auxílio em momentos de doença ou invalidez e garantiria, em sua morte, as exéquias e o sepultamento em cemitério cristão. No Brasil os termos irmandade e confraria se confundem, por suas características de semelhança funcional.

> leigos de boas vozes regiam o coro; fizemos procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediam ao Padre Navarro que lhes cantasse como na procissão fazia. Outra procissão se fez dia de Corpus Christi, mui solemne, em que jogou toda a artilharia, que estava na cerca, as ruas muito enramadas, houve danças e invenções à maneira de Portugal. (Nóbrega, 1931, p. 86)

Encenações públicas de episódios bíblicos, realizadas de forma meio ambulante nas procissões, originaram-se da tradição da Igrejas, dos primeiros séculos, de encenar passagens bíblicas, para ilustração dos fiéis no interior das igrejas. A futura dramaturgia didático-religiosa iniciada com os chamados *jeux*[45] ou *miracles*[46], que evoluíram para os Mistérios[47] do teatro medieval, visava sobretudo a adesão pública à fé cristã.

A transição entre representação-ritual e festividade comemorativa e de diversão ocorreu, segundo Tinhorão, pelo "transbordamento das festas litúrgicas do interior das igrejas cristãs para as ruas" (Tinhorão, 2000, p. 67). Foi dessa necessidade de integração participativa do público, enquanto fiel, de estar inserido ativamente na solenidade e na liturgia, não apenas como espectador devoto, mas como membro ativo do ritual de teatralização evangélica, que surgiram as procissões "espetaculares", tanto em Portugal como em sua principal Colônia.

2.2 PROCISSÃO DAS CINZAS DAS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS DE OLINDA E RECIFE

A prática devocional das procissões penitenciais, protagonizadas pelas ordens religiosas mendicantes, como a Franciscana, nos domínios ultramarinos do Império português, era corriqueira no período colonial. As diretrizes conciliares de Trento deram impulso e estímulo ao uso das procissões religiosas como parte de suas normas, para o

[45] *Jeux*, em tradução literal do francês, significa "jogo". O termo designa uma das formas dramáticas mais presentes do teatro medieval, de caráter religioso. Os enredos eram tirados da história bíblica e as ocasiões de representação eram as festividades do ano litúrgico.

[46] Do latim *Miraculum*, O Miracle ou Milagre era um gênero teatral medieval surgido entre os séculos XIII e XIV, que tinha como enredo a vida de santos. Os Milagres apresentavam histórias em que a intervenção dos santos ou da Virgem Maria, acontecia para salvar os personagens pecadores, demonstrando a Graça divina.

[47] Pequeno espetáculo medieval, religioso, que acontecia no espaço público urbano. Encenações que proporcionavam ensinamentos morais e religiosos, sob a forma de linguagem teatral.

combate do protestantismo e persuasão de fiéis. Coube principalmente às Ordens Terceiras a função de propagação da devoção. Para tal, as procissões, notadamente as do período quaresmal, foram amplamente usadas.

Para a Igreja Católica, a Quaresma, que comporta seis domingos intitulados I, II, III, IV, V e Domingo de Ramos da Paixão (VI), é um espaço temporal de penitência, oração e reflexão, importante no calendário litúrgico cristão. No Brasil colonial, as procissões penitentes do período quaresmal adquiriram, no século XVIII, o esplendor cênico barroco, principalmente nas localidades mais ricas e desenvolvidas economicamente.

Durante os séculos XVII a XIX, os Franciscanos utilizaram os cortejos penitenciais como ferramenta devocional de propagação da fé e persuasão de uma sociedade predominantemente analfabeta. As procissões utilizavam a dramatização litúrgica com finalidade pedagógica, usando recursos iconográficos como estandartes, andores e imagens sacras de personagens bíblicos ou santos mártires. Nas procissões da Semana Santa ou no período da Quaresma, as imagens de Cristo, Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus e claro, de São Francisco de Assis, também darão ensejo ao ritual anterior ao da procissão, que consiste em vestir os "personagens" do drama que será vivenciado de forma teatral, ou mesmo simbólica, apenas vestindo cada imagem com mantos e vestimenta apropriada, na caracterização dos personagens sacros do cortejo.

Na procissão da Quarta-feira de Cinzas, marco inicial da Quaresma, os leigos franciscanos apresentavam a dramatização da história da fundação da Ordem e do seu patrono, São Francisco de Assis. Os personagens, que são representados pelas "imagens de vestir", desfilam em um misto de teatro ambulante e cortejo processional. Em cada ala da procissão é encenada, com imagens, a sequência de acontecimentos que originaram a criação da Ordem, desde a entrega da Regra em 1209[48] até a morte de seu fundador em 1226.

Ainda no século XVI pernambucano, a Procissão das Cinzas era organizada e promovida pela Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Olinda, a primeira instituição Seráfica da América portuguesa, fundada entre 1555 e 1575.

[48] Os pesquisadores da Ordem Franciscana relatam que, a partir de 1207, Francisco foi um penitente, até 1209, quando fundou a Ordem Primeira com seus confrades e se tornaram "pregadores itinerantes". Para mais informações recomendo a consulta: https://franciscanos.org.br/quemsomos/nossa-historia/#gsc.tab=0

Tomando uma obra poética que descreve um fato histórico, usaremos a descrição, ainda que satírica, da Procissão de Cinzas olindense para trazer à pesquisa uma manifestação religiosa pernambucana do período colonial, dotada de teatralidade. O soneto de autoria atribuída a Gregório de Matos Guerra (1636-1696), cuja temática descreve e satiriza o préstito Seráfico olindense, intitula-se: A Procissão das Cinzas de Pernambuco.

Nascido em 1636, em Salvador, então capital da Colônia, Gregório de Matos Guerra[49] usava suas poesias para tecer duras críticas à Igreja, ridicularizar os costumes da aristocracia baiana, além de inserir nelas teor erótico, que chocava a sociedade da época. Em consequência, foi alcunhado de "Boca do Inferno".

O soneto "A Procissão das Cinzas de Pernambuco" foi escrito entre 1695 e 1696, quando o poeta retornou ao Brasil, proveniente do exílio em Angola.[50] Proibido de pisar em Salvador, permaneceu na Capitania de Pernambuco até o seu falecimento, em 26 de novembro de 1696. No aludido soneto, percebemos claramente que não há menção alguma aos pilares característicos da Ordem franciscana: a humildade, a paz, a solidariedade, o perdão, a efemeridade da vida, a castidade, a culpa, a salvação e a expiação dos pecados. Apesar disso, Matos descreve a simplicidade do préstito, talvez uma alusão discreta à pobreza e mendicância que caracterizam as Ordens Seráficas. A ironia e o sarcasmo presentes no soneto, são típicos da escrita mordaz de Gregório de Matos, apesar de, segundo Moisés Massaud (1990), o poeta ter sido devoto de São Francisco de Assis, chegando a receber o hábito franciscano na Ordem Terceira de Salvador.

Um negro magro em sofolié[51] justo,
De joias azorragues, dois pendentes,

[49] Segundo Moisés Massaud (1990), Gregório de Matos cursou o Colégio da Companhia de Jesus em Salvador e a Faculdade de Direito de Coimbra. Em 1672, foi empossado para o cargo de Procurador de Salvador, entretanto, após dois anos foi deposto. Matos ficou viúvo e mesmo se casando outra vez, toma o hábito de Irmão Terceiro franciscano da Bahia, entretanto, sua vida boêmia, desde os tempos de Coimbra, o levou a ter problemas sérios com a sociedade da época. Aos poucos, suas sátiras e críticas à corrupção e à fidalguia local, lhe fizeram perder a proteção das autoridades e lhe causaram a deportação para Angola.

[50] Em 1685, Gregório de Matos foi denunciado ao Tribunal do Santo Ofício de Lisboa. Sua poesia ácida e impiedosa lhe rendeu inimigos entre as autoridades e acabou por ser degredado para Angola, em 1694. Em 1695 retornou ao Brasil, sem poder pisar na Bahia, estado onde nasceu. Matos faleceu em 1696, provavelmente em Recife, onde foi morar.

[51] Segundo o Diccionário da Língua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, no segundo tomo, o termo, sofolié, se refere a um tipo de tecido de algodão raro de várias cores (Bluteau, 1789, p. 413).

Bárbaro Peres, e outros penitentes,
De vermelho, um mulato, mais robusto.

Com as asas, seis anjinhos, sem mais custo,
Uns meninos fradinhos inocentes,
Dez ou doze brichotes mui agentes,
Vinte ou trinta canelas de ombro onusto.

Sem debita reverência, seis andores,
Um pendão de algodão, tinto em tejuco,
Em parelha dez pares de menores;

Atrás um negro, um cego, um mameluco,
Três lotes de rapazes gritadores:
Eis a procissão de cinza em Pernambuco. (Matos, 2006, p. 22)

Gregório de Matos certamente escreveu este soneto para satirizar a procissão organizada pela Ordem Terceira de Olinda, pois a Procissão das Cinzas do Recife só foi autorizada a sair em 1710, em meio aos conflitos políticos relativos à elevação do Recife à condição de Vila. Anualmente, a procissão que saía na Quarta-Feira de Cinzas, inaugurando a Quaresma, fazia parte dos atos penitenciais da Ordem Seráfica (Franciscana). O préstito ficava sob a responsabilidade dos Irmãos Terceiros, que buscavam esmerar-se no cortejo penitente, não apenas porque a procissão iniciava a Quaresma, mas também para demonstrar o poder e prestígio do estrato social que representavam diante das outras ordens terceiras, irmandades e confrarias, instituições abundantes no setecentismo pernambucano.

As procissões se assemelhavam a "espetáculos litúrgicos", impregnados de dramatização clerical, verdadeiros teatros sacros que desfilavam juntamente com os fiéis no espaço público, representando a ordem vigente moldada pelo simbolismo de poder. Ana Palmira Casimiro (2012), em seus estudos sobre a Procissão de Cinzas dos Terceiros Franciscanos da Bahia*,* analisa, entre outros aspectos, a estética e a iconografia utilizadas no contexto histórico-cultural do Brasil Colônia, dizendo: "Nos atos litúrgicos, nas festas, solenidades e procissões religiosas, o que predominava era a estética barroca, luxuosa, de fausto e esplendor, tudo em conformidade com os propósitos pedagógicos da Igreja contrarreformista (Casimiro, 2012).

O Cortejo das Cinzas, ironizado no pequeno soneto, desfila desprovido da riqueza cênica promovida pela Ordem Terceira de Salvador, com seus pórticos e andores. Os "personagens" que acompanham o cortejo olindense são identificados, não com a

nobreza dos aristocratas da terra, mas com o substrato da sociedade colonial. O poeta também alude à pobreza dos seis andores, descrevendo uma Procissão das Cinzas destituída da pompa e distinção, a qual ele se acostumou a presenciar em Salvador.[52]Não sabemos se por um sentimento de bairrismo nostálgico ou por revolta religiosa, mas o soneto descreve um cortejo desprovido da transcendência ritualística contida na suntuosidade de um cortejo espetacular.

Por outro lado, já no século XVIII, os Irmãos da Ordem Terceira de São Francisco do Recife encomendaram suas imagens de Lisboa e prepararam uma espetacular procissão de Cinzas, mais para demonstrar a riqueza e o poder do grupo social que representavam, do que propriamente por devoção penitencial. O préstito recifense culminou envolvido nos conflitos entre Olinda e Recife, mais precisamente no contexto da Guerra dos Mascates. Fato que reforça nossas conclusões a respeito da força persuasiva da iconografia nas manifestações religiosas espetaculares brasileiras, as quais moldaram o imaginário cultural do povo.

A dinâmica do desfile da Procissão de Cinzas do Recife, pode ser vislumbrada através da narrativa de Fernando Pio, que transcreve um documento pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, intitulado de "Anno de 1739 – Livro em que se acha a forma de compor as procissões de cinzas e enterro do Senhor" (Pio, 2004, p. 68 a 81). O documento traz uma descrição minuciosa do cortejo penitente, descrevendo as alas da procissão, as imagens, as alegorias angelicais, as vestimentas e todo o aparato cênico que constituía a procissão das Cinzas do Recife. O detalhamento do préstito penitente, comprova o esplendor barroco do cortejo Seráfico da Ordem recifense, no século XVIII, com a qual os irmãos Terceiros saíam em cortejo penitente pelas ruas. Importante ressaltar que, toda a encenação do préstito era demonstrada em cenas, com o uso das imagens, ou seja, a dramaturgia era evocada e não executada. A teatralidade está na própria cena evocada, na representação estática de uma narrativa. De forma que, o desfile dos andores, das imagens e das cenas, por si só, possui alta carga simbólica, causando o mesmo efeito cognitivo da encenação de um texto, com atores.

[52] Curiosamente, segundo a pesquisadora, Maria Regina Emery Quites, em sua tese de 2006 a respeito das Ordens Terceiras de Franciscanas no Brasil, nos afirma que, a Ordem Terceira de São Francisco de Olinda realizou sua primeira Procissão de Cinzas nos primeiros anos de 1620, o que a torna pioneira no Brasil entre as demais, anterior à da Bahia, que é de 1649.

Sobre a procissão do Recife, Augusto Pereira da Costa reproduziu uma descrição extraída do Livro de Tombo da Corporação (Ordem Terceira de São Francisco do Recife):

> (...) entre a cruz da penitência e a da comunidade, ladeada de círios, viam-se diversos anjos representando o juízo final, a justiça divina, o paraíso, a penitência, a memória da morte, e a confissão, contrição, satisfação, oração, pureza, obediência e desprezo do mundo; as figuras da morte, do inferno, de Adão e Eva, indo esta fiando uma roca e aquele com uma enxada ao ombro, da morte, da confissão e da Fé, Esperança e Caridade; os símbolos das árvores da penitência e do paraíso; e enfim, um grupo representando os doze mártires do Japão; a que o povo chamava os Santos Inocentes, com a figura do tirano, e três anjos, sendo um deles o defensor, ornado de uma lança. Depois, dispostos em ordem, viam-se os seguintes andores: Nossa Senhora da Conceição; Cristo com a cruz às costas; São Francisco também com a cruz às costas; do pontífice Honório III, entregando a S. Francisco, ajoelhado a seus pés, a bula de confirmação da religião por ele instituída, seguindo-se a este andor uma figura alegórica da Ordem Terceira. (Costa, 1958, ps. 113 a 116)

O registro detalhado da iconografia, usada nas Procissões de Cinzas recifenses, reflete a importância dada aos detalhes cênicos que compunham o cortejo. O impacto do cenário era fundamental para o convencimento dos fiéis, seguindo as disposições contrarreformistas tridentinas. Além disso, o aparato cênico das procissões era um ato de demonstração de poder e status social, dentro de uma estrutura colonial, onde a disputa pelo poder se refletia na demonstração do esplendor decorativo de um espetáculo barroco.

Assim como a iconografia era um elemento significativo nas procissões, o cumprimento do ritual está inteiramente vinculado à espetacularização da fé comunitária. Desde os preparativos até o cortejo em si, tudo o que acontece tem um significado, da elaboração de figurinos e cenários até a definição dos atores e espectadores; tudo participa da composição, como em uma peça de teatro neste contexto religioso. Assim, como as imagens da Procissão das Cinzas dos Terceiros do Recife, as vestimentas delas também vieram de Lisboa, em 1708 (Pio, 2004, ps. 66, 77 e 109). As imagens de roca, uma das formas escultóricas mais utilizadas nas procissões coloniais, eram compostas sobre ripas de madeira articuladas e vestidas com indumentária, caracterizando o personagem. As imagens eram produzidas especialmente para figurarem nos andores processionais e, eram elas que, muitas vezes, faziam as representações do auto religioso no lugar de atores vivos. O registro do Livro de Tombo da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, já mencionado por nós, traz os detalhes da disposição das imagens nos vários andores da

procissão que, ao contrário da olindense, se tornou cheia de fausto e esplendor. Transcrevemos aqui um pequeno trecho deste documento.

> Décimo Terceiro Andor com Santa Isabel Rainha de Portugal: a qual levará na mão direita uma muleta e com a esquerda irá apanhando o manto em que levava umas rosas e no andor uma mesa coberta de damasco com uma salva de prata e nela uma coroa e cetro. [...] Sétimo Andor com o Trânsito de Nosso Santo Padre: o qual vai entre dois anjos cercado de um arco de rosas e do andor sai uma nuvem para o alto ornada de volantes e serafins e do meio dela sai um resplendor com uma estrela na ponta. Será acompanhado de dois irmãos terceiros e cada um com seu tocheiro na mão. (Apud Pio, 2004)

O catolicismo ibérico era marcado pela veneração às imagens de santos e pelo uso frequente de procissões religiosas, com grandiosos aparatos cênicos. Um catolicismo mais afeito aos rituais, do que à vida espiritual. No Brasil, o catolicismo ganhou traços sincréticos e contornos populares, pois misturava elementos religiosos das culturas dominadas. A miscigenação de elementos das religiões africanas e indígenas com a religião cristã gerou o catolicismo híbrido encontrado no Brasil, resultando, mais tarde, numa celebração de atos piedosos, seguida de intensa alegria carnavalesca. A figura a seguir mostra resquícios das imagens de vestir, que eram usadas nas antigas procissões das Cinzas do Recife.

Figura 4: Imagens da Procissão de Cinzas - Claustro da Ordem Terceira de São Francisco.

Fonte: Acervo particular

As imagens da figura acima estão expostas no claustro do Convento de São Francisco em Recife e são as mesmas das atuais Procissões das Cinzas recifenses. Salientamos, porém, que as imagens não estão dispostas na ordem de entrada no desfile do préstito.

2.3 PROCISSÃO DOS PASSOS DO RECIFE

Outra tradicional procissão colonial que existia em Pernambuco, a qual podemos usar como registro de manifestação dramático-religiosa, é a Procissão de Nosso Senhor dos Passos, ou simplesmente, Procissão dos Passos.

A partir do século I d.C., as narrativas sobre a vida de Jesus e as representações de seu martírio, morte, ressurreição e ascensão, floresceram durante o período medieval. Estas representações originadas das peregrinações à "Terra Santa", especialmente a Jerusalém, geradas pela expansão do Cristianismo, faziam os fiéis percorrerem o itinerário dos últimos momentos da Paixão de Jesus, cognominado Via Dolorosa, Via Sacra ou Via Crúcis. Peregrinações que se intensificaram entre os séculos V e XV, em meio às batalhas entre cristãos e muçulmanos pela "Terra Santa". As encenações da morte e ressurreição de Cristo, assim como os recursos imagéticos, estavam dentro das diretrizes e parâmetros tridentinos, e foram coadjuvantes no processo "civilizatório". Vivenciar, mesmo que longe da Terra Santa, todo o sofrimento vicário de Jesus provocava sentimentos de piedade e culpa, necessários ao processo de conversão e à consolidação da fé católica, de maneira bastante eficaz. A procissão dos Passos era a ocasião perfeita para a representação do auto de fé, por meio de encenações em cada parada do percurso do cortejo, formando ao todo um trajeto de quatorze paradas denominado "Passos":

1º Julgamento e condenação de Jesus;
2º Jesus caminha para o Gólgota, levando a cruz;
3º Primeiro desfalecimento de Jesus com a cruz;
4º. Encontro de Jesus com sua mãe;
5º. Simão, o cireneu, é instado a ajudar Jesus;
6º. Santa Verônica limpa o rosto de Cristo com seu véu;

7º. Jesus desfalece uma segunda vez;
8º. Jesus consola algumas de suas seguidoras, entre elas, Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e Salomé;
9º. Jesus tomba pela terceira vez;
10º. As vestes de Jesus são retiradas;
11º. Jesus é pregado na cruz e profere algumas palavras;
12º. Últimas palavras e morte de Jesus;
13º. Jesus é retirado da cruz;
14º. Jesus é sepultado no túmulo de José de Arimatéia.

A teatralização do drama da Paixão de Cristo, com a encenação de cada momento de seu martírio pelo itinerário percorrido, completa todo o processo da prisão, condenação e morte na cruz de Jesus Cristo. Essa recriação da Via Crúcis faz parte da prática cristã desde a Idade Média, tendo-se perpetuado pelos séculos, tanto em Portugal como no Brasil. Lá e aqui, o auto da Paixão de Cristo tomou formato de préstito. A procissão de caráter penitente, representativa da Paixão, ganhou o epíteto de Procissão do Bom Jesus dos Passos, ou Procissão do Senhor dos Passos, ou simplesmente, Dos Passos. Com suas estações, cada parada faz memória dos últimos passos de Cristo, desde sua prisão no Horto das Oliveiras até seu sepultamento.

Considerando a invocação de Cristo, como Senhor dos Passos, a disseminação de sua devoção se espraiou pela Península Ibérica, durante o período moderno[53]. Podemos identificar na prática da representação do auto da Paixão de Cristo, que integra o cortejo penitente dos Passos, reflexos das ações da Contrarreforma, frente ao avanço das ideias protestantes, contrárias à veneração e culto de imagens e à atribuição de poderes de intercessão aos santos mártires. As disposições tomadas em 1563, na última sessão do Concílio de Trento,[54] também legitimaram a prática processional como ato penitente. No Brasil Colônia, os cortejos processionais penitentes integraram, assim como a veneração às relíquias e aos santos, uma poderosa estratégia de consolidação da fé católica a serviço da dominação política do Império Português, sobre os territórios conquistados.

[53] O Período Moderno da história ocidental estendeu-se de 1453 a 1789, está didaticamente marcado entre dois fatos históricos importantes, a tomada de Constantinopla pelos Otomanos e a Revolução Francesa.
[54] Nos reportamos ao Concílio de Trento, anteriormente, no Capítulo 1 desta dissertação, p. 14. Para maior aprofundamento sobre o assunto, recomendamos a obra de Pierre Pierrard, História da Igreja. São Paulo: Editora Paulus, 1997.

Ainda no século XVI, surgiram em Portugal as primeiras irmandades consagradas ao Senhor Bom Jesus dos Passos. A pioneira e ainda atuante é a Real Irmandade de Santa Cruz e Passos da Graça, fundada em 1586. Segundo Jorge de Campos Telles (1999, ps. 28-29), a Procissão dos Passos, em Portugal, surgiu no Convento de São Francisco de Lisboa, em fins do século XVI. No século XVII, a procissão representativa da Paixão de Cristo, de caráter penitente, já era celebrada em várias cidades portuguesas e começava a ser transferida para as cidades costeiras do Brasil. Para a historiadora Nair Carvalho (1943, p. 140), a prática da Procissão dos Passos chegou ao Brasil pela atuação da Ordem dos Carmelitas Calçados, ainda no século XVI. Em Pernambuco, mais precisamente em Olinda, o primeiro templo Carmelita, o Convento de Santo Antônio, foi construído em 1588, junto à Capela de Santo Antônio e São Gonçalo.

Serafim Leite faz menção à Procissão dos Passos em meados do século XVII, citando a procissão na Quaresma, durante a visita do Padre Antônio Vieira ao Colégio Jesuítico de Belém do Pará, entre 1658 e 1661 (Leite, 1943, p. 114).

Árcripo Neves (2014) tece considerações a respeito do caráter teatral da Procissão dos Passos existente em Pernambuco, em meados do século XVIII. O pesquisador usa como fonte primária a análise dos textos e da estrutura musical dos Motetos Quaresmais de Luíz Álvares Pinto.

> Neste sentido, apesar de figurar como um elemento não litúrgico, encontramos indícios de que estas obras foram escritas para a cerimônia da Quaresma, denominada Procissão dos Passos, por esta historicamente se processar em sete momentos sacro-teatrais, representativos do drama da Paixão de Cristo. O termo religioso-teatral expressa a relação do culto ao Calvário de Cristo com a representação desse drama em ato teatral. (Neves, 2014, p. 83)

Esta procissão teve sua primeira representação no Recife, com saída da Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Corpo Santo, que existiu até 1914, no Bairro do Recife.

Figura 5: Extinta Igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Corpo Santo.

Fonte: Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20224/registros-do-recife

Segundo Gilberto Freyre (1944, p. 165), a Procissão dos Passos foi uma das mais prestigiadas do calendário religioso pernambucano, com a participação de irmandades, confrarias e ordens terceiras, que tinham protagonismo nas festas religiosas do século XVIII. Gilberto Freyre (1968, p. 57) também analisa a conduta de penitentes na Procissão do Senhor dos Passos no Recife: “Penitentes nus da cintura para cima, flagelando-se com cacos de vidro”. A prática da autopenitência dentro do catolicismo brasileiro destaca um dos aspectos primordiais da religião, que impõe a culpa pelo pecado cometido. No entanto, em terras brasílicas, essa culpa católica, assim que acabava o cortejo e a penitência, logo se esvaia com o brinquedo e a diversão dos folguedos populares.

A Igreja do Corpo Santo era a depositária da icônica imagem do Senhor dos Passos, que pertencia à Irmandade do Santíssimo Sacramento do Corpo Santo. Esta imagem de vestir, aliás, é cercada de mistérios sobre sua origem. A lenda, narrada por Câmara Cascudo, conta que a imagem foi entregue pelo próprio Cristo, disfarçado de maltrapilho que, numa noite de forte tempestade no Recife, teria se abrigado na Igreja do Corpo Santo. Com a demolição da antiga igreja, a imagem foi transferida para a Igreja da Madre de Deus, onde está guardada até os dias atuais.

Figura 6: Imagem do Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos de 1654. Depositada na Igreja da Madre de Deus em Recife

Fonte: http://iconacional.blogspot.com/2016/03/procissao-dos-passos-do-recife.html

Consta na história pernambucana que o primeiro cortejo penitente dos Passos foi promovido pela Irmandade em 1654. Na ocasião, os líderes da Insurreição Pernambucana, que lutaram na Batalha dos Guararapes, celebraram uma missa em agradecimento pela expulsão das tropas da Companhia das Índias Ocidentais da costa pernambucana. A Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos do Corpo Santo, foi fundada pelos comandantes brasileiros e portugueses vitoriosos na Batalha da Restauração: Felipe Barreto de Menezes, André Vidal de Negreiros, Antônio Dias Cardoso e João Fernandes Vieira. Mais tarde, no ano de 1678, André Vidal de Negreiros, mestre-de-campo na Batalha dos Guararapes, instituiu a Procissão dos Passos na cidade de Goiana (PE).

Em Portugal e em algumas regiões do Brasil, o préstito também é conhecido como “Procissão do Encontro”, porque alguns dos passos ou paradas são representados

em forma de encontro entre dois ou mais personagens. Um dos “Passos” consiste no encontro da imagem de Jesus, carregando a cruz com a imagem de sua mãe, aí invocada como Nossa Senhora das Dores. Além desse, também há o encontro entre o personagem de Cristo e Santa Verônica, ou Santa Berenice, que lhe enxuga o rosto com seu véu e a parada da representação do encontro de Jesus e as Marias: Madalena e mãe de Tiago. Tudo representado por meio da iconografia dos personagens mencionados. Em Pernambuco, a Procissão dos Passos foi tradicionalmente constituída por sete Passos, desde a sua primeira instituição em 1654, data em que foi criada também a Venerável Irmandade do Bom Jesus dos Passos do Corpo Santo. Os sete Passos do préstito de Recife eram pequenas paradas do cortejo, nos quais eram encenados os acontecimentos que envolveram a prisão, condenação, crucificação e morte de Jesus:

1º Passo: Jesus ora no Horto das Oliveiras;

2º Passo: Jesus é preso por soldados romanos;

3º Passo: Jesus é atado a uma coluna e recebe açoites;

4º Passo: Jesus leva a cruz;

5º Passo: Jesus recebe uma coroa de espinhos;

6º Passo: A sentença de morte por crucificação é proferida;

7º Passo: Jesus é crucificado no Calvário.

Ressaltamos que toda a encenação se dava pela exposição das imagens, nos andores ou pálios, que representavam a cena, juntamente com orações e cânticos quaresmais, que eram executados por músicos e oradores. Além dos recursos imagéticos, toda a iconografia envolvida formava um espetáculo efêmero, criado para impressionar, persuadir e converter. Os 7 Motetos Quaresmais compostos por Luís Álvares Pinto (já mencionados por nós), especialmente para cada parada representativa, são exemplos de iconografia musical que, assim como todos os recursos artísticos envolvidos nesses cortejos penitentes, alcançaram o auge de sua profusão nos Setecentos pernambucanos. Os Motetos foram intitulados em latim e, segundo Neves (2014, p 86), possivelmente cada um deles era cantado em uma parada/passo do trajeto da procissão: I *Pater mi*; II

Attendite; III *Jerusalem surge*; IV *Bajulans*; V *Adoramus te Christe;* VI *Populе meus*; VII *O vos omnes*.

O escritor Mário Sette (1886-1950), em sua obra Maxambombas e Maracatus (1981), nos faz um relato nostálgico da Procissão dos Passos do Recife, cujas informações contidas são significativas a respeito do envolvimento da população na cerimônia, antes e durante a passagem do cortejo:

> A procissão dos Passos sempre teve, no Recife, honras de esplendor e de fama. Marcava mesmo uma etapa do ano. Um mês antes, quem dispunha de recursos, tratava de encomendar o vestido de seda preta lavrada ou de gorgorão. Quem morava em rua onde passava o cortejo, tomava precauções. As famílias amigas e os parentes não faltavam. No Recife quieto e silencioso desse tempo, ao quebrar do meio-dia, começavam as igrejas a dobrar. (...) As irmandades passavam, de cruzes alçadas, para o Carmo. Na quinta-feira, era a procissão chamada de encerro, porque a imagem do Senhor dos Passos ia do Corpo Santo ao Carmo, coberta. Ao escurecer, o Corpo Santo iniciava os seus dobres lentos, dolorosos, tristes. O longo, belo e tocante cortejo noturno saía por volta das 7 horas e vinha se estendendo pela ponte do Recife para ganhar o bairro vizinho. Duas imensas e tremulantes fileiras de brandões acesos com umas angélicas de papel de seda resguardando as chamas. A imagem de Jesus, velada por um dossel de seda roxa, era carregada pelos oficiais da Guarda Nacional. No outro dia, à tarde, voltava o Senhor dos Passos à sua igreja. Iam transitando anjos procedentes das casas das "vestideiras". Afinal, surdia a procissão, depois de uma expectativa de duas ou três horas, ouvindo os sinos e espreitando a boca da rua. (Sette, 1981)

Para o escritor, a Procissão dos Passos era relevante para a sociedade local, pois conseguia mobilizar a Igreja, os fiéis e o comércio, criando um aparato para o momento da passagem dos andores, que gerava expectativa entre a população da cidade. A solenidade iniciava na quinta-feira da Quaresma, ao entardecer, e encerrava na sexta-feira, no início da noite.

> [...] As irmandades, as confrarias, o andor enfeitado com cravos e alecrim, as ordens terceiras, o seminário, o pálio, [...] as músicas, o povo... Um desfile extenso, colorido, bonito, empolgante! De quando em vez, se via no meio do préstito um homem com um rabecão, outro com um violino, outro ainda com

> uma música na mão. Era a orquestra que ia tocar num dos passos. Ali o andor parava, dando sequência ao ritual. (Sette, 1981)

Na quinta-feira, a procissão, também conhecida pelo nome de Procissão do Encerro, iniciava o cortejo na Igreja do Corpo Santo, com o badalar de sinos lentos e "dolorosos", sinalizando a todos que a hora do martírio de Cristo começara. Ao cair da noite, a imagem do Senhor dos Passos, sob um dossel de cor roxa, iniciava a Via Crucis em direção ao Convento do Carmo, onde passaria a noite.

Nas solenidades da Semana Santa, o espaço do templo revestia-se de simbolismo dramático-teatral. Henry Koster, que permaneceu em Pernambuco por onze anos, registrou em sua obra Viagem ao Nordeste do Brasil, que, no Recife, em 1809, durante a Semana Santa: "O número dos círios acesos, clareando as igrejas, era prodigioso. O fim pretendido era impressionar pela quantidade de luzes, pondo-se em vários lugares espelhos por detrás das velas" (Koster, 1942, p. 48). O Drama da Paixão de Cristo, encenado dentro do templo, era o ápice da vivência dramática que se notava na expressão da plateia de fiéis.

> Um homem, de cabeleira curta e túnica verde, era S. João, e uma mulher, de joelhos ao pé da cruz, era Madalena. O frade continuou, com dobrada veemência e gestos, a narrativa da crucificação, e no final de alguns momentos, bradou: "Vêde-o! Vão descê-lo!" Quatro homens, então, vestidos como soldados romanos, avançaram. Seus rostos estavam meio cobertos por um crepe negro. Dois deles subiram pelas escadas postas ao lado da cruz, e um retirou a placa com as letras INRI. Depois arrancou a coroa de espinhos e pôs sobre a fronte do Cristo um linho branco, apertando-a fortemente e, pouco depois, o tirou, mostrando ao público a mancha sangrenta e circular da impressão da coroa. Feito isso, puxaram, com tenazes, os pregos que seguravam as mãos, o que provocou violentas batidas nos peitos por todas as mulheres presentes. Uma longa tira de linho alvo foi passada sob os braços da imagem. Tiraram os pregos que prendiam os pés, e o corpo desceu docemente e foi envolvido em brancos lençóis. (...) Concluído o sermão, deixamos a igreja. Pensei que haveria de ser algo surpreendente, mas nunca tive ideia de que levariam tão longe a representação. (Koster, 1942, p. 49)

Koster, em sua descrição da encenação, deixa clara a impressão positiva causada pela exibição de religiosidade e civilização, presente na manifestação dramatúrgica. O autor se surpreendeu com a complexidade e o cuidado demonstrados pelos atores do auto da Paixão de Cristo encenado dentro daquela igreja. Nas entrelinhas dos seus comentários, podemos perceber que Koster não esperava, daquela urbe "incivilizada", uma demonstração artístico-religiosa complexa, encenada no meio da rua por pessoas simples.

Durante o período colonial e até mais, durante todo o século XIX, as grandes festividades pernambucanas eram, em sua maioria, ligadas à Igreja, tornando-se essa a grande força aglutinadora da sociedade. De tal forma que as festividades religiosas desempenhavam também a função de diversões públicas; dentre estas, as mais espetaculares eram as procissões. Procissões que, mesmo de caráter penitencial, acabavam por ser também atividades públicas de interação social e lazer, numa sociedade restrita de diversões.

2.4 COROAÇÃO DO REI DO CONGO

Diferentes tipos de dramatizações, pertencentes aos ritos africanos, integraram o acervo do patrimônio cultural brasileiro ao lado da música e da dança. Conforme registros de viajantes e cronistas, as Coroações de Reis do Congo são das mais remotas que temos e, entre as manifestações culturais que integram teatro, canto, danças e a intervenção da religião, estão entre as mais complexas.

A origem da festa de Coroação do Rei do Congo no Brasil está diretamente relacionada à história da formação do antigo Império Português. A partir do século XV, a conquista de territórios africanos, entre eles o Reino do Congo, garantiu por séculos a exploração das riquezas naturais e do comércio de seres humanos escravos. O ritual festivo de eleição do rei negro é, sem dúvida, uma tradição africana transplantada para Portugal e Brasil, trazida pelas etnias escravizadas que, por séculos, interagiram com a cultura de seus colonizadores. Escravos e alforriados participavam da festividade. Este era um dos poucos momentos de pertencimento à sua própria etnia e de integração digna, em que pese a condição desumana da escravatura, numa sociedade escravista de pouca

mobilidade. Marina de Mello e Souza nos esclarece que a festa de Coroação do Rei Congo no Brasil seria o memorial de um "mito fundador de uma comunidade católica negra, na qual a África ancestral era invocada, em sua versão cristianizada, representada pelo Reino do Congo" (Souza, 2002, p. 18 e 19). No Brasil, toda a preparação do folguedo da Coroação congolesa ficava sob a responsabilidade das Confrarias e Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, que constituem "a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no território português, a partir de meados do século XV" (Tinhorão, 1988, p. 97). A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Recife era composta por negros escravos e forros, que exerciam a maioria das atividades ambulantes. Fundada ainda no século XVII, esta Irmandade recifense foi uma instituição significativamente influente na teatralidade religiosa local, realizando anualmente sua eleição de Rei e Rainha Congo, bem como todo o festejo de sua coroação. Para alcançar e manter prestígio naquela estrutura social patriarcal, os irmãos do Rosário não poupavam esforços, empenhando-se em angariar fundos para o patrocínio da festividade, muitas vezes recorrendo à coleta de esmolas.

Assim como as Irmandades dos Homens Brancos, as Irmandades dos Homens Pretos também elegiam seu orago de devoção, com destaque para Nossa Senhora do Rosário, em torno da qual seriam realizados os atos devocionais de festas e procissões. A Coroação do Rei do Congo também ficou conhecida como Reisado e posteriormente, a Festa do Congo ou Congada[55].

[55] Segundo Câmara Cascudo (1978), A Congada consiste na Coroação do Rei do Congo.

Figura 7: Coleta de esmolas para a Igreja do Rosário, obra de Jean Baptiste Debret.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baptiste_Debret_-_Coleta_de_esmolas_para_a_Igreja_do_Ros%C3%A1rio,_1828.jpg

Era na festa anual, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, que o rei negro desfilava em cortejo, seguido de sua corte, de seus músicos, de seus "dançadores", apresentando encenações. Algumas delas, como já mencionado, são descritas por observadores, viajantes e cronistas atentos às manifestações culturais africanas no Brasil. Em relatos de Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich von Martius (1981) e Henry Koster, constam registros de festejos de grupos de negros pelas ruas do Brasil, em torno de seus "reis". Há que se ressaltar que, anterior ao descobrimento do Brasil, reisados festivos, com grupos que desfilavam em cortejo, cantando, dançando e representando pelas ruas, já aconteciam no território português desde meados do século XV. Segundo Tinhorão (2016), os congoleses escravizados em Portugal, por terem aderido à fé cristã e serem oriundos de um reino com o qual Portugal mantinha relações de cordialidade, gozavam de pequenos privilégios em relação às demais etnias, mesmo submetidos à posição de

cativos. Por isso, a prática dos festejos era "tolerada" pela Coroa, que buscava ter relações amigáveis com o *Mani* Congo[56].

A existência das festas de coroação da realeza congolesa em Portugal, no âmbito das Confrarias de Nossa Senhora do Rosário, demonstra a relativa tolerância da Coroa portuguesa com a tradição da comunidade africana no seu território. Em terras luso-brasileiras, as encenações e cortejos de escravos e negros livres, que ocupavam as ruas das cidades, eram permitidos, tolerados e até apreciados pela população e pela casta eclesiástica, uma vez que o cerimonial envolvia a participação da Igreja Católica. (Tinhorão, 1988, p. 97). Dessa forma, este ritual festivo chegou ao Brasil transplantado pelas etnias africanas que foram traficadas e escravizadas para a América portuguesa. No festejo, todos os atos do ritual de coroação tinham seu simbolismo: a entronização do rei, o desfile do cortejo real, o figurino, os instrumentos, as músicas, os batuques e as coreografias eram parte integrante do rito sagrado africano, travestido de catolicismo romano predominante na Península Ibérica.

Em 1814, Henry Koster assistiu a um desses reisados no Arraial do Pilar, em Itamaracá (PE), como nos conta em seu relato abaixo.

> No mês de março tem lugar a festa anual de Nossa Senhora do Rosário, dirigida pelos negros, e é nessa época que elegem o Rei de Congo. Esses soberanos exercem uma espécie de falsa jurisdição sobre seus vassalos, da qual muito zombam os brancos. O negro velho que seria coroado nesse dia da festa veio pela manhã cedo apresentar seus respeitos ao vigário, que lhe disse, em tom jovial: "Perfeitamente, senhor, mas hoje estarei às suas ordens, devendo servir-lhe de capelão!". Pelas onze horas, fui para a igreja com o vigário. Ficamos parados à porta quando apareceu um numeroso grupo de negros e negras, vestidos de algodão branco e de cor, com bandeiras ao vento e tambores soando. Quando se aproximaram, descobrimos, no meio, o rei, a rainha e o secretário de estado. O rei estava vestido com uma velha roupa de cores diversas: vermelho, verde e amarelo, manto, jaleco e calções. Trazia na mão um cetro de madeira, lindamente dourado. A rainha envergava um vestido de seda azul, da moda antiga. Por fim, suas majestades ajoelharam-se ante a grade do altar-mor e a missa começou. Terminado, o novo rei devia ser coroado, mas o vigário estava com fome e desempenhou-se sem muitas cerimônias. Segurou a coroa na porta da igreja, o novo soberano apresentou-se e foi mandado ajoelhar; a insígnia lhe foi posta e o vigário disse: "Agora, senhor rei, vai-te embora!". (Koster, 1942, ps. 353-355)

[56] Título de governante do Congo ou "Senhor do Congo", (*Mwene Kongo*).

Da narrativa de Koster, percebemos sua visão de estrangeiro "civilizado", que presencia a cerimônia de um grupo de nativos africanos em terras tropicais. Koster nos demonstra como um membro de uma sociedade colonial convivia com a população escrava, tolerando seus festejos, porém encarando-os como algo burlesco ou mesmo caricato, sem significado de poder estatal. Para as etnias escravizadas, o folguedo ─ em sua representação teatral ─ era uma das formas de reafirmação identitária, mesmo longe de seu território.

Maria de Jesus Santana Silva, a respeito das Irmandades dos Homens Pretos de Goiana[57] (2008), registra festas e folguedos promovidos por esta confraria, que datam do século XVIII. A autora nos traz registros de manifestações populares na antiga povoação pernambucana, que se originou de uma sesmaria doada pelo então Rei de Portugal a Pero Lopes de Souza, na segunda metade do século XVI.

> (...) É o que podemos identificar nas festas realizadas pelas irmandades negras de Goiana, principalmente na de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, elaboradas em frente à igreja desse mesmo orago, onde ocorriam folguedos, teatrinhos e especialmente a congada, uma festa com danças e cantos de origem africana, onde os negros comemoravam a coroação de um rei do Congo. (Silva, 2008, p. 57)

Segundo ela, existem registros de que, em 8 de maio de 1711, em Goiana, houve uma Coroação do Rei do Congo durante as festas da Irmandade do Rosário. A autora nos conta que todo o ritual de coroação e a procissão eram realizados "com maracatus, dois arqueiros à frente, dois cordões de damas de honra, símbolos religiosos, gatos, jacarés e bonecas enfeitadas,"[58] caracterizando um folguedo ritualístico, tipicamente africano, que precisou se moldar à cultura lusa e, posteriormente, brasileira.

A teatralidade da Coroação do Rei Congo recai, primeiramente, na personagem principal, como representante imbuído de sacralidade cristã. O rei, eleito por seus confrades, presidia as festividades em honra a Nossa Senhora do Rosário. A

[57] Goiana é uma cidade do Estado de Pernambuco, situada na região da Mata Norte. Um resumo de sua história pode ser encontrado em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1673/.

[58] IPHAN, **Documentos s.d.** *in:* Pasta do Tombamento Histórico da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Recife: Iphan, 5ª C.R/PE, 1765. P 01-02. Apud SILVA. Maria de Jesus Santana. Op. Cit.

encenação do folguedo consistia no recebimento da embaixada de um rei estrangeiro pagão que, num primeiro momento, guerreava contra o Rei Congo. Logo após, o rei pagão se rende e abraça a religião cristã. Após a disputa, a embaixada, juntamente com todos os súditos do novo rei, participava da festa cristã e comemorava a coroação do novo Rei Congo cristão.

Figura 8: Coroação de um rei no Festejo de Reis, obra de Francisco Julião.

Fonte: Riscos iluminados de figurinos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro à Cerro do Frio. Biblioteca Nacional XVIII. Rio de Janeiro. Disponível em: https://bndigital.bn.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html.

Augusto Pereira da Costa esclarece que a mais antiga notícia de coroação de um Rei do Congo, em Pernambuco, foi registrada no Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Igarassu, em 1706. Segundo Pereira da Costa, em Igarassu, africanos oriundos do Congo, escravos e libertos, escolhiam um rei e rainha, sob a anuência das autoridades eclesiásticas, no âmbito das irmandades de homens pretos. Segundo o autor, a este "rei" era delegado o poder de ter ascendência sobre seus confrades e o encargo de manter a ordem entre eles. Porém, Pereira da Costa pondera que essa cerimônia seja ainda mais antiga, pois na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Recife já se elegiam "reis" em 1674, registrando também que, em 1676, houve eleição de quatro reis e cinco rainhas Congo. Porém, mais antigo que os registros

mencionados por Pereira da Costa é o do francês Urbain Souchu de Rennefort, segundo o qual, houve uma eleição de rei e rainha, em Olinda, entre africanos escravizados de Angola, com o mesmo formato e cerimonial dos festejos do folguedo congolês, no domingo, 10 de setembro de 1666.

> Após irem à missa, cerca de 400 homens e mulheres elegeram um rei e uma rainha, e marcharam pelas ruas cantando, dançando e recitando os versos que fizeram, acompanhados de oboés, trombetas e tambores bascos. Estavam vestidos com as roupas de seus senhores e senhoras, com correntes de ouro e brincos de ouro e pérolas, alguns deles mascarados. Todas as diversões desta cerimônia lhes custaram 100 escudos. O rei e seus oficiais não fizeram nada em toda essa semana, além de andarem solenemente, com a espada e a adaga ao seu lado. (Apud Castagna, 1992, p. 485)

Conforme o relato, constatamos que, não obstante a cerimônia principal da Coroação do Rei Congo acontecesse no interior do templo, o auto festivo incluía danças e desfiles que aconteciam já no exterior, na rua, em público.

Sintetizando as várias informações disponíveis nos registros citados, a Coroação de um Rei Congo constituía-se dos seguintes atos consecutivos:

1. Eleição anual do Rei e Rainha Congo e demais cargos da irmandade, no âmbito da confraria. (conforme registrado nos Compromissos);
2. Um cortejo de súditos acompanha os reis eleitos até a igreja, onde sacerdote católico realiza a coroação dos reis, simbolizando a legitimação da Igreja, durante a Festa do Rosário realizada pela Irmandade;
3. Desfilando pelas ruas, o mesmo cortejo real, que levará os reis até a igreja para serem coroados, os acompanhava depois da coroação com cantos, batuques, danças e coreografias;
4. Apresentação de danças dramáticas, nas quais se representavam enredos de embates entre cristãos e pagãos, o qual finaliza com a conversão destes.

A realização da cerimônia, no âmbito religioso, refletia a onipresente intervenção da Igreja em todos os acontecimentos sociais na Colônia. A Igreja tolerava a prática das tradições africanas, desde que adaptadas ao catolicismo. Prática essa que, acabava transmutando a tradição em outra, de natureza híbrida. Um bom exemplo era a

eleição dos reis entre as comunidades escravizadas. No Brasil colonial, a tradição africana de sucessão hereditária foi transformada em eleição entre confrades, sob a égide das irmandades negras. O rei escolhido ganhava a legitimidade para exercer autoridade sobre seus "súditos", não mais por um direito natural de nascença, mas por um outro outorgado por seus pares. A organização e patrocínio da festa de coroação real ficava sob a incumbência das próprias irmandades, competindo ao sacerdote cristão tão somente celebrar a cerimônia religiosa.

Mário de Andrade, respaldado nos registros das cartas dos missionários jesuítas e viajantes, especula a respeito de uma festa de Coroação do Rei do Congo acontecida em 1552, na Capitania pernambucana. Se sua especulação de folclorista estiver correta, trata-se da mais remota notícia de uma manifestação de reisado do Congo, que foi registrada na Capitania.

> O jesuíta Antônio Pires dá notícia de que, em 1552, os negros africanos de Pernambuco estavam reunidos numa confraria do Rosário, e se praticavam na terra procissões exclusivamente compostas de homens de cor. Não se refere ainda a reis negros aqui, mas a indicação é muito sintomática. A eleição de reis negros titulares, a coroação deles e as festas que provinham disso, *Congos*, *Congadas*, sempre até hoje se ligaram intimamente à festa, e mesmo à confraria do Rosário. Ainda mais: as procissões católicas eram cortejos que relembravam ao negro os seus cortejos reais da África. Nada mais natural do que a identificação. (Andrade, 1935, p. 37)

Para o autor, a tradição de coroar reis, de titulação simbólica, iniciou-se na própria África, durante o domínio dos colonizadores europeus, que exerciam o governo político de fato, em oposição aos reinados locais, que tiveram seus poderes restringidos a funções simbólicas. Andrade, acerca das festas de Coroação do Rei Congo, conclui que elas derivam da tradição africana de celebrar o coroamento de seus reis emergentes, embora a tradição da coroação simbólica tenha chegado até a Península Ibérica através da população africana levada para lá.

Para Roger Bastide (1898-1974), impedidos de exercer suas ancestrais organizações tribais e a plenitude de seus rituais sagrados, os africanos escravizados criaram formas de camuflar suas legítimas manifestações religiosas através da adequação de suas tradições culturais às estruturas cristãs (Bastide, 1974). Para o autor, a Coroação do Rei do Congo tinha o caráter agregador da religião, proporcionando sociabilidade e noção de ancestralidade para os escravizados. Bastide considera que a organização em

confrarias e irmandades leigas de homens negros, proporcionava certa liberdade de reviver tradições africanas de costumes ancestrais. De fato, o antigo festejo comemorativo era imbuído de simbolismos que resgatavam a tradição africana e reconstruíam o imaginário identitário da população afro-brasileira.

Um outro importante registro, não exatamente de coroação de Rei Congo, mas que envolve a espetacularização ligada à autoridade do Rei do Congo, é o do cronista holandês Kaspar van Baerle (1584-1648), muito citado como Caspar Barlaeus[59]. Em sua descrição da cerimônia, cita danças coreográficas executadas por embaixadores congoleses,[60] enviados a Maurício de Nassau no Recife, em 1642. O texto de Barlaeus fala de "cerimonial usado entre suas nações", referindo-se a nações ou etnias africanas. Barlaeus também cita que todo o cerimonial servia de "divertimento" para os seus, ou seja, para os brancos presentes, descrevendo que todo o cerimonial era encarado com um misto de cerimônia de recebimento, de representação política e divertimento burlesco.

> Eram eles de compleição robusta e sadia, rosto negro, muito ágeis de membros, que ungiam para maior facilidade de movimento. Vimo-lhes as danças originais, os saltos, os temíveis floreios de espadas, o cintilar dos olhos simulando ira contra o inimigo. Vimos também a cena em que representavam o seu rei sentado no sólio e testemunhando a majestade por um silêncio pertinaz. Depois vimos a cena dos embaixadores vindos do estrangeiro e adorando o rei, conforme o cerimonial usado entre suas nações, suas posturas, a imitação das suas cortesias e mostras de acatamento, cousas que, para divertimento dos nossos, exibiam, um tanto alegres depois de beberem. (Baerle, 1940, p. 255)

Segundo a narrativa de Barlaeus, os embaixadores congoleses enviados pelo Rei do Congo ao Conde Maurício de Nassau, em Pernambuco, apresentaram danças e coreografias representativas de batalhas típicas entre mouros e cristãos. Tinhorão, em Os Sons dos Negros no Brasil, nos ensina que a importância da descrição de Barlaeus está no fato de sabermos que os povos integrantes do Reino do Congo (Congo, Angola, Macamba, Ocamba, Cumba, Lula, Zuza, Buta, Suda, Bamba, Ambuíla, Sonho e Cacongo) possuíam a tradição de representar a realidade de forma lúdica, com o uso de música,

[59] Gaspar Barléu ou Caspar Barlaeus é a tradução latina do nome do historiador, poeta e teólogo holandês.
[60] Por uma conjuntura política internacional entre Portugal, Holanda e países africanos, durante o período setecentista, chefes africanos enviaram delegações de embaixadores na tentativa de formar alianças políticas. Alguns Embaixadores congoleses foram enviados pelo *Mani* Garcia I para fixar residência na Capitania de Pernambuco no período do domínio holandês na costa brasileira.

danças, coreografias e dramatizações. O que nos faz deduzir que muitas de nossas danças dramáticas receberam traços desse complexo cerimonial de matrizes africanas (Tinhorão, 1988, p. 107).

CAPÍTULO 3 TEATRO EFÊMERO E TEATRO PERMANENTE

As relações de cooperação entre a Coroa portuguesa e a Companhia de Jesus permaneceram em perfeito equilíbrio de parceria, até o final do reinado de D. João V (1689-1750). Em 1750, após sua morte, seu filho D. José I assume o trono do Reino português.[61] O reinado de D. José I foi marcado pela administração política de seu Secretário de Estado, Sebastião José de Carvalho e Mello (1699-1782), Conde de Oeiras e Marquês de Pombal. Carvalho e Melo foi o responsável pela modernização do Estado Português, implantando mudanças na estrutura administrativa, econômica, política e social do Reino. Foi-lhe atribuída a reorganização, reforço e alargamento do poder do Estado centrado na figura do Rei e todas as ações necessárias à salvaguarda dos interesses portugueses em suas Colônias. Pombal precisaria restabelecer o controle sobre todos os recursos oriundos dos domínios ultramarinos de Portugal. Em linhas gerais, as ações adotadas em diferentes frentes foram:

a) Fortalecimento da autoridade régia sobre as ações das ordens religiosas na Colônia; especialmente a Companhia de Jesus;
b) Aumento das rotas comerciais e empreendimentos industriais;
c) A criação de novos tributos;
d) Reforma e melhoramentos da capacidade militar do Reino.

Para que se compreenda o pensamento administrativo do Marquês de Pombal, é necessário conhecer as mudanças estruturais, sociais e valorativas que aconteceram na Europa, no século XVIII. A Revolução Industrial[62] e a Revolução Francesa[63] são exemplos de mudanças sociais, que foram profundamente influenciadas pelos ideais Iluministas. Os pensadores Iluministas apregoavam a superação do pensamento medieval da Igreja, em prol da "razão" e da "ciência". O escopo do pensamento iluminista era a superação do pensamento metafisico da fé, para a conquista da liberdade intelectual,

[61] O reino português reunia Portugal, Algarve, e as colônias na América e na África.
[62] Refere-se às transformações no trabalho industrial geradas a partir de meados do século XVIII, inicialmente na Grã-Bretanha. A invenção de máquinas industriais aumentou a capacidade produtiva, acarretando mudanças significativas no processo de produção. As consequências sociais foram profundas, geradas pela criação de uma nova classe social, a elite burguesa detentora dos meios de produção.
[63] No período entre 1789 e 1799 na França, acontecia uma intensa agitação política e social que resultou na tomada do poder pela burguesia e a queda do absolutismo.

política e religiosa, se opondo ao absolutismo político das Casas Reais europeias e a supremacia religiosa da Igreja Católica.

A revolução industrial, por sua vez, impulsionou o comércio de países que se transformavam em grandes potências econômicas, como Inglaterra, França e Holanda. Porém, Portugal ainda dependia muito da geração e exploração da riqueza colonial e escravista, cuja manufatura era, até então, impedida de se desenvolver. Nesse contexto, Portugal se defrontava com sua limitada capacidade comercial, enfrentando a complexa situação externa de concorrência com outras nações europeias.

Pombal foi influenciado pelo contexto político e filosófico que circulava pela Europa no século XVIII. Pensadores Iluministas,[64] como Immanuel Kant (1724-1804), postulavam que, tanto o Estado, quanto os seus indivíduos, deveriam ser senhores de seus destinos. Deste modo, ambos tornariam possível o progresso e a autonomia da nação. Kant nos esclarece sobre seus postulados de "maioridade" e autonomia quando escreve sobre o que é o Iluminismo:

> O Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria, se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo, sem a orientação de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo. (Kant, [1795] 1990, p. 11)

As reformas Pombalinas objetivavam proporcionar maior desenvolvimento econômico e devolver a Portugal a pujança competitiva no cenário político europeu. Na concepção pombalina de progresso, os Jesuítas eram empecilhos, pois a Companhia de Jesus figurava dentro do jogo político de poder, na consolidação de seus próprios interesses. No início do século XVIII, a estrutura da Companhia de Jesus, em Portugal e seus domínios, refletia grande poderio econômico, pois era proprietária de grandes estruturas rurais e urbanas e, também de escravos. A Companhia produzia e vendia artigos agrícolas, minerais e manufaturados, possuía muitos bens móveis, uma infinidade de animais, engenhos, casas, pequenos imóveis urbanos e controlava o trabalho da maior

[64] Movimento filosófico de pensadores europeus do século XVIII como John Locke (1632-1704), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), François-Marie Voltaire (1694-1778), Charles-Louis de Montesquieu (1689-1755), entre outros. Os Iluministas defendiam o uso da razão acima da fé, o liberalismo econômico, combatiam o absolutismo e a dominação política da Igreja. A influência do pensamento iluminista foi significativa para a eclosão das revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX.

parte dos indígenas aldeados na América portuguesa. Além disso, os Jesuítas tinham o monopólio do ensino e eram isentos de tributação. A Companhia de Jesus conseguia, por toda sua estrutura consolidada, lucrar muito mais que os colonos com o comércio de seus produtos.

Para aumentar ainda mais a relevância política de Carvalho e Melo, um trágico evento, de força maior, veio trazer-lhe mais poder. Em 1 de novembro de 1755, véspera do Dia de Finados, Lisboa foi atingida por um terremoto seguido de tsunami que destruiu a maior parte de suas construções, uma tragédia na história de Portugal, que dizimou parte da população. Estima-se que tenham morrido na ocasião entre trinta e cinquenta mil pessoas. O terremoto e o tsunami[65] destruíram quase todas as construções medievais que existiam em Lisboa. Carvalho e Mello comandou as providências emergenciais e ficou à frente da reconstrução de Lisboa. Para o processo de reconstrução da cidade seria necessário ampliar, ainda mais, os recursos do tesouro português. A poderosa Companhia de Jesus representava um obstáculo às pretensões reformistas do Marquês. Para atingir seus objetivos, Pombal empreendeu forte propaganda antijesuítica e convenceu D. José I que a Ordem Jesuítica conspirava contra o seu reinado. Foi então que em 1758, aproveitando-se de um atentado a tiros contra o Monarca, o Marquês enredou o Rei numa suposta conspiração, cujos principais "cabeças" seriam os Marqueses de Távora,[66] o Duque de Aveiro[67] e alguns padres Jesuítas, entre eles, Gabriel Malagrida[68] (1689-1761). Em decorrência da trama ardilosa de Pombal, todos foram julgados e acusados de alta traição e regicídio, torturados e executados em praça pública. A Companhia de Jesus acabou caindo em desgraça em Portugal, foi expulsa de seus domínios nas colônias, dissolvida e em seguida, seus bens confiscados. Em seguida, o Marquês de Pombal retirou o monopólio educacional dos Jesuítas, que o detinham desde sua chegada no século XVI, até meados do século XVIII.

A expulsão dos Jesuítas da Colônia gerou uma desestruturação no sistema educacional de ensino que, até então, era de monopólio da Companhia. Com um sistema

---

[65] Para maiores detalhes há vasta informação precisa sobre o evento nos meios eletrônicos. Por exemplo: https://doi.org/10.1590/S0104-59702007000100014.

[66] D. Francisco de Assis de Távora (1703-1759) e Leonor Tomásia de Távora (1700-1759).

[67] José de Mascarenhas da Silva e Lencastre (1708-1759).

[68] Padre Jesuíta de origem italiana, atuou por cerca de trinta anos no Brasil, como missionário entre os indígenas, principalmente no Nordeste. Em 1755, estava em Lisboa e presenciou o terremoto trágico que se abateu sobre a cidade. Começou a angariar o desafeto do Conde de Oeiras quando escreveu e passou a pregar sobre as causas sobrenaturais do terremoto, atribuindo-o à ira divina. Preso em 1759, sob a mesma acusação do processo dos Távora, Malagrida foi absolvido por absoluta falta de provas. Porém, o Marquês de Pombal conseguiu junto ao Tribunal do Santo Ofício que o prendessem por heresia. Em 1761, foi julgado e condenado à fogueira pela Inquisição em Lisboa, Portugal.

educacional baseado na Escolástica, na filosofia de Aristóteles e na teologia Agostiniana, o modelo e objetivos educacionais Jesuítas entraram em confronto com os ideais de progresso científico. Por esta razão, se justificava a reforma do sistema educacional, tirando-o das mãos dos Jesuítas e colocando-o sob a tutela estatal, para alcançar a secularização da educação e a padronização do *curriculum.* Kenneth Maxwell (1996) em: Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo, explica que os objetivos dessas reformas educacionais visavam:

> Trazer a educação para o controle do Estado, secularizar a educação e padronizar o currículo, assim como muitas das medidas de Pombal, os experimentos iniciais ocorreram no Brasil. (...) Os diretores deveriam ocupar os lugares dos missionários e duas escolas públicas deveriam ser estabelecidas em cada aldeia indígena, uma para meninos e outra para meninas. Aos meninos se ensinaria a ler, escrever e contar, assim como a doutrina cristã, enquanto as meninas, ao invés de contar, aprenderiam a cuidar da casa, costurar e executar outras tarefas "apropriadas para esse sexo". Os diretores, diferentemente dos missionários, deveriam impor às crianças indígenas o uso do português e proibir o uso de sua própria língua. (Maxwell, 1996, p. 104)

Logo no início da colonização, os Inacianos buscaram estabelecer as Casas de ler e Escrever. As Casas de Bê-a-ba, como também eram chamadas estas primeiras tentativas de estabelecimentos de ensino, estavam diretamente vinculadas ao processo de conversão do gentio. Catequizar os pequenos era uma estratégia eficaz, pois eram menos resistentes que o índio adulto. No modo de conversão jesuítica, a catequização do indígena só seria completa com a formação da educação baseada na leitura, escrita e matemática básica (Casimiro e Silveira, 2012, p. 218).

O monopólio dos Jesuítas sobre a educação no Brasil perdurou durante sua atuação na Colônia. Para os padres, era através da instrução que o indivíduo alcançaria o entendimento necessário para o alcance da virtude. O objetivo ia além da escrita e leitura, ofertando uma formação com princípios morais e valores cristãos que formariam o indivíduo. Ao passar do tempo, a Companhia chegou a estabelecer dois tipos diferentes de colégios: um para a formação de futuros membros da Ordem e outro para a formação dos jovens em geral. Neste contexto, o ensino secular e religioso seguia rígidas diretrizes normativas. Dentro dessa formação educacional, o teatro e a música integravam o currículo e continuavam exercendo função metodológica no ensino da moral cristã, dos

Colégios Inacianos. A escolha e montagem das peças tencionava ensinar ética, moral e o enaltecimento das virtudes cristãs.

A consolidação do monopólio educacional da Companhia foi determinada pela criação dos Colégios da Ordem, nas principais vilas da Colônia e, sua influência na educação colonial sobreviveu, mesmo após a expulsão dos Jesuítas em 1759. É provável que a Companhia de Jesus contasse com cerca de setecentas e vinte e oito instituições de ensino, entre colégios e seminários, em todos os domínios onde atuou mundialmente. Em Pernambuco, na ocasião da expulsão, existiam dois grandes Colégios Jesuítas: um em Olinda e outro em Recife. O Colégio de Olinda foi criado no século XVI, e o de Recife, no século XVII.

Os Colégios seguiam fielmente a *Ratio Studiorum*,[69] com um ensino dividido em três seções: Retórica, Gramática e Humanidades. O ensino jesuítico, fortemente influenciado pela filosofia escolástica e aristotélica, apresentava como características a uniformização da metodologia, com um currículo voltado ao ensino ético e moral cristão, oferecendo aulas de filosofia, gramática, latim, literatura, retórica, ciências e artes, incluindo música e teatro.

Além da expulsão e confisco dos bens da Companhia de Jesus, o Marquês de Pombal aumentou ainda mais a arrecadação sobre a produção aurífera, com a cobrança forçada dos impostos atrasados, instituindo a "derrama".[70] Apesar da exploração econômica, no âmbito artístico cultural, as medidas tomadas pelo Marquês de Pombal geraram mudanças determinantes. Como exemplo, em 17 de julho de 1771, foi emitido um Alvará Régio que recomendava as construções de teatros públicos na Colônia, para receberem apresentações culturais. Valdemar de Oliveira transcreve o Alvará nos seguintes termos:

> O estabelecimento de teatros públicos bem regulados, pois dele resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da Pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso, não só são permitidos, mas necessários. (Oliveira, 1977, p. 11)

[69] Traduzida para o português pelo Pe. Leonel Franca, como: "o método pedagógico dos Jesuítas", o *Ratio Studiorum* foi publicado pela Companhia de Jesus em 1599. Era um compilado de normas e diretrizes que uniformizavam os conteúdos lecionados, as regras de avaliações de desempenho dos alunos, a hierarquia dos discentes e docentes, a organização e a administração escolar dos Colégios Jesuítas.

[70] A "Derrama" era um dispositivo fiscal aplicado na Colônia, que permitia a cobrança forçada do complemento da cota de cem arrobas anuais de ouro. Era o complemento do "Quinto", imposto que retinha vinte por cento de todo ouro extraído nas Colônias portuguesas para a Coroa, no século XVIII.

As medidas tomadas por Pombal repercutiram na estrutura do Reino português. As Mudanças sociais, a secularização do ensino e outras ações também influenciaram os rumos das artes nas colônias. Uma das repercussões sentidas foi o aumento de espaços de espetáculos, de professores e de músicos leigos, que exerceriam as mesmas funções profissionais dos padres-professores e padres-músicos[71].

Posteriormente à atividade teatral desenvolvida nos aldeamentos e colégios, durante o século XVII, as representações dramáticas de temática profana iniciaram sua popularização na segunda metade do século XVIII. Encenações de enredo não religioso, escrito em língua portuguesa, ganharam espaço e popularidade em Portugal com as obras do dramaturgo luso-brasileiro, Antonio José da Silva (1705-1739), o Judeu. As comédias, farsas e óperas chegaram a ser encenadas em algumas províncias brasileiras. Há registros dessas encenações no Rio de Janeiro, na Casa de Ópera do Padre Ventura e em Santo Amaro da Purificação no recôncavo baiano (Budasz, 2008, p. 72). Com textos de sátira social e política, as peças do Judeu eram escritas nos moldes das comédias espanholas com entremezes,[72] mas também, com traços das farsas[73] portuguesas. Por causa da popularização das peças do Judeu, começaram a ser traduzidas para o português, peças de Moliére (1622-1673),[74] Pietro Metastásio (1698-1782),[75] entre outros autores setecentistas. Infelizmente, não achamos registro da encenação de nenhuma das comédias, farsas ou óperas de Antônio José da Silva em solo pernambucano, durante os séculos XVIII ou XIX. Porém, uma das características das peças do Judeu, o uso de bonecos ou fantoches em lugar de atores humanos, denominados bonifrates, certamente

[71] Em todas as pesquisas realizadas por musicólogos especialistas em música colonial brasileira, pode-se notar a variedade de citações sobre a predominância de clérigos, que exerciam a função de músico. Eram, em sua grande maioria, os padres que exerciam a função de Mestre de Capela das Matrizes dos séculos XVII e XVIII. O fato de a Igreja possuir, em seus quadros eclesiásticos, pessoas preparadas para exercer as funções musicais, pode ter contribuído para a maioria ser exercida por padres. Já desde o início da colonização a ação dos Jesuítas e, posteriormente, a de outras ordens religiosas foi preponderante para que muitos músicos profissionais atuantes fossem ou clérigos ou formados por eles em seus Colégios nas principais capitanias.

[72] Performance musical ou teatral encenada entre atos de uma comédia ou tragédia, para entreter, distrair e recrear os espectadores.

[73] Gênero teatral cômico, geralmente pequeno, de enredo simples e burlesco, com personagens caricatos. As farsas eram usadas como forma de satirizar e atacar a ordem social estabelecida.

[74] Dramaturgo francês, cujo verdadeiro nome era Jean-Baptiste Poquelin, foi um dos nomes mais importantes do teatro francês do século XVII.

[75] Antonio Domenico Bonaventura Trampassi, mais conhecido como Pietro Metastásio, foi um importante escritor, poeta e libretista italiano do século XVIII.

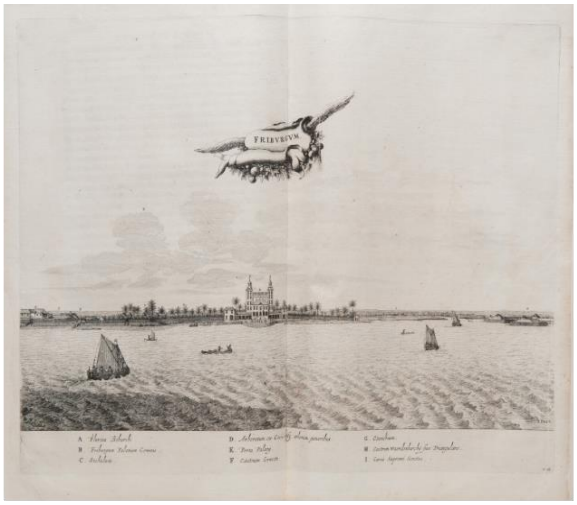
influenciou o surgimento de um dos tipos mais populares de dramaturgia em Pernambuco, o teatro de mamulengos.

3.1 CAPITANIA DE PERNAMBUCO ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII

Antes da dominação holandesa (1630-1654), Recife era um povoado de pescadores em volta de uma igreja, submetido ao controle da Vila de Olinda. Por ter constante atividade portuária, o povoado era chamado de arrecife dos navios. Em 1637**,** com chegada do Príncipe Johann Mauritius van de Nassau-Siegen (1604-1679), comandante das tropas holandesas, Recife recebe benfeitorias estruturais que possibilitaram o crescimento da "vila de pescadores", até se tornar uma das mais importantes povoações de Pernambuco e, posteriormente, sede da capitania. Em sua comitiva vieram pintores, cientistas, arquitetos, escritores, e todos aqueles que pudessem prestar algum serviço considerado "civilizatório", para a nova conquista. Recife foi, pouco a pouco, desenvolvendo sua estrutura urbana: ruas foram abertas, a pavimentação de ruas com pedras, o saneamento, o escoamento das camboas,[76] a drenagem de pântanos e a construção de pontes e canais. Além dos melhoramentos urbanos, Nassau construiu dois esplêndidos palácios. Dentre eles, o Palácio de *Vrijburg*[77] em 1642, que serviu de residência do governador, também foi construído para incentivar os moradores de Recife à urbanização. *Vrijburg* foi edificado em um ponto de convergência dos Rios Capibaribe e Beberibe, entre o atual Tribunal de Justiça de Pernambuco e o Teatro de Santa Isabel.

[76] Espécie de lago à beira-mar, que encharca na maré alta e escoa na maré baixa.
[77] Em português, Friburgo, e Friburgum em latim.

Figura 9: Vista do Palácio de Friburgum, litografia de Frans Post, 1647.



Fonte: Coleção Brasiliana Itaú. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/autores/frans-post. Acesso em 23 de maio de 2023.

Um ano depois, em 1643, o segundo palácio foi construído às margens do rio Capibaribe e era chamado de Palácio da Boa Vista, ou Schoozint. Segundo informações compendiadas por Pereira da Costa (Apud Mello, 2001), depois da restauração do Governo português em Pernambuco, em 1654, os religiosos Carmelitas,[78] aproveitando uma grande parte desse palácio, levantaram um convento, que depois deu espaço ao atual Convento do Carmo do Recife. Sobre esse fato, José Antônio Gonsalves de Mello, em Tempo dos Flamengos (2001, p. 111), nos esclarece que em suas pesquisas, nos arquivos carmelitas de Pernambuco, não encontrou registros que comprovem que o antigo Palácio da Boa Vista seja hoje parte da ala Leste-Oeste do Convento do Carmo.

[78] A ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem do Monte Carmelo, reconhecida oficialmente em 1214 como ordem mendicante, pelo Papa Inocêncio IV. No Brasil, o primeiro Convento Carmelita foi estabelecido em Olinda, em 1583, com a aprovação do cardeal D. Henrique, Rei de Portugal.

Figura 10: Vista do Palácio de Maurício de Nassau, litografia de Frans Post.

Fonte: Coleção Brasiliana Itaú. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto/autores/frans-post. Acesso em 23 de maio de 2023.

Nassau intencionava urbanizar e desenvolver o Recife e não apenas explorá-lo, como os demais integrantes da *WIC*[79] (Companhia Holandesa das Índias Ocidentais). Segundo Gonsalves de Mello (2001, p. 67): "A construção desses dois palácios é uma demonstração do espírito público do conde de Nassau, que não hesitou em despender do próprio bolso para incrementar a construção de Maurícia, cidade pela qual demonstrou sempre grande interesse".

Neste período da ocupação holandesa, a economia da Capitania baseava-se, principalmente, no plantio e refinamento do açúcar para a exportação. Da Colônia também saiam pau-brasil, algodão, tabaco e aguardente para diversos países europeus. O Senhor de Engenho era o dono da terra, da cana plantada e do escravo que cultivava o seu plantio. Em 1654, após a restauração do domínio português sobre a costa de sua Colônia, a Companhia das Índias Ocidentais foi expulsa da Capitania pernambucana. Saindo da costa brasileira, os Flamengos instalaram-se nas Antilhas, na América Central, passando a produzir, refinar e comercializar o açúcar. A concorrência com açúcar da WIC,[80] agora produzido nas Antilhas, afetou diretamente a dinâmica da economia pernambucana. O

[79] Em holandês :*West-Indische Compagnie.*
[80] *West-Indische Compagnie* é o nome holandês da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais.

açúcar holandês produzido nas Antilhas era comercializado a menor custo e era de melhor qualidade. Essa concorrência gerou a desvalorização comercial do açúcar brasileiro na Europa, levando a economia açucareira a entrar em decadência.

Por outro lado, em fins do século XVII surgiram as primeiras jazidas de pedras preciosas e ouro nas regiões de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Fato que também contribuiu para a fragilização da economia pernambucana da época.

Apesar da dificuldade na economia açucareira, na Capitania de Pernambuco, o Recife – então Vila de Santo Antônio do Recife – era ponto estratégico, se beneficiava da circulação de mercadorias, através de seu porto, gerando desenvolvimento econômico. Leonardo Dantas Silva em seu texto, O Recife e o Porto, afirma que:

> No século XVIII a influência econômica e política da capitania de Pernambuco se faziam presentes do Ceará até a foz do Rio São Francisco, transformando o Recife no principal porto exportador e importador de riquezas. Em torno do núcleo portuário, já então unido ao continente pelas imensas pontes construídas pelo Conde de Nassau (1643), cresceu o centro econômico da capitania, reunindo no Recife um grande comércio, responsável pelo abastecimento de toda região. Através do Recife eram exportados o açúcar, o fumo, as peles, o algodão, o pau-brasil e outras riquezas produzidas pelas capitanias do Norte. Em contrapartida, ingressava pelo mesmo porto a maior parte dos bens consumidos, não somente no Recife e Olinda como nas mais remotas comunidades rurais, o que fazia movimentar o grande comércio e a pequena navegação de cabotagem, em atividade até a primeira metade do século XX. (Dantas Silva, 2001)

Esse comércio local, beneficiado com a circulação de mercadorias pelo porto, fez surgir crescente burguesia,[81] que contrariava os interesses da aristocracia da terra, sediada em Olinda. A Vila do Recife,[82] com seu porto estratégico, era um dos pontos principais de descarga da "mercadoria escrava", a mais cara e rentável da economia colonial: o negro, vindo principalmente de Angola e Costa da Mina.[83] Sobre este fato, nos narra George de Souza:

---

[81] A burguesia a qual nos referimos consistia em uma nova camada social oriunda do comércio, que acumulou fortuna e começava, por esta época, a adquirir poder. Estes, chamados pejorativamente de Mascates, vieram, principalmente, do norte de Portugal e se inseriram na economia local por meio do comércio de produtos, que chegavam via porto e não pela exploração agrária, como os Senhores de Engenho, que viviam principalmente da exploração da cana e exportação do açúcar.

[82] A emancipação do Recife ao status de Vila em 1709, pela expedição de Carta Régia de D. João V, criou a Vila de Santo Antônio do Recife, no território que abrange o atual bairro do Recife.

[83] Segundo a historiadora Ana Emília Staben, entre 1701 e 1730, a intensa atuação de comerciantes negreiros, pernambucanos, na região da Costa da Mina, indicaria maior quantidade de "negros minas", do que angolanos em Pernambuco, neste período (Staben, 2008, p. 101).

> Em 1749 chegaram de Pernambuco, Rio de Janeiro, do Grão-Pará e Maranhão um total de 35 produtos diferentes, de açúcar a cascos de tartaruga, de madeiras a diamantes. No final do século XVIII eram 125 tipos diferentes de mercadorias, incluindo 27 distintos produtos alimentares e bebidas, 24 tipos de peles e couros, 29 diferentes produtos de extração vegetal e outros 44 tipos diversos de mercadorias que englobavam produtos de origem animal, madeiras e metais preciosos, entre outros. Neste cenário atlântico, um dos ramos de comércio mais ativo e lucrativo era o de escravos. (Souza, 2019, p. 120)

Recife se desenvolvia economicamente, em contrapartida, Olinda não acompanhava o crescimento do comércio da região. Graças à estrutura portuária que propiciava a importação e exportação de produtos para a Europa, Recife transforma-se em entreposto comercial, permitindo à antiga povoação de pescadores tornar-se o centro econômico[84] da Capitania. A circulação de mercadorias fomentou o comércio e o desenvolvimento econômico, propiciando mudanças sociais significativas, que beneficiaram construções de igrejas, conventos, colégios e novos espaços de convivência social.

O início do século XVIII pernambucano é marcado pela disputa de poder entre comerciantes: os "Mascates" de Recife e a fidalguia canavieira, marcadamente: os Senhores de Engenho, que residiam em Olinda. Ambos queriam participação ativa na vivência política da Capitania, monopolizada pelos senhores da aristocracia da terra, que apesar do declínio do açúcar, detinham ainda o poder político e econômico. Os Mascates, comerciantes portugueses em sua maioria, intencionavam prosperidade econômica e consequentemente, prestígio social, fazendo comércio na Colônia. Sobre a vinda destes comerciantes à Capitania pernambucana, Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), em sua obra, Pernambuco: Seu desenvolvimento histórico, esclareceu:

> Desembarcados sem vintém, os mascates, como eram desdenhosamente chamados os comerciantes portugueses, pelo fato de muitos reinóis exercerem o ofício de mercadores ambulantes, conseguiram a troco de aturado trabalho e

[84] Nos dois primeiros séculos de colonização, em que o comércio do açúcar, extraído da cana, estava em seu apogeu, Olinda era sede da Capitania. Os poderosos Senhores de Engenho, eram habitantes de Olinda, enquanto Recife era apenas um povoado de pescadores e poucos pequenos comerciantes. Mas, um processo de decadência econômica, nesta estrutura, foi desencadeado logo após a expulsão dos Holandeses de Pernambuco. Já no início do século XVIII, vários fatores influenciaram a pujança da economia do Recife, gerando riqueza e infraestrutura para seu desenvolvimento econômico e social. Finalmente em 1711, Recife passa à condição de Vila, sediando a Capitania pernambucana.

> rigorosa economia, meios de fortuna que a agricultura não fornecia mais aos seus devotos, esparsos pelos duzentos e cinquenta e quatro engenhos da capitania. (...). Para mais, o dinheiro sugeria aos portugueses a vaidade, uma vaidade insuportável de homens que ontem eram pobres e se viam hoje prósperos, e a má vontade latente acirrava-se ao complicar-se com o ciúme e a inveja. (Oliveira Lima, 1895, p. 202)

O lucro, gerado pela pujança do comércio urbano, criou uma nova e poderosa classe social, que recebeu o epíteto pejorativo de Mascates. Esse grupo social emergente era rejeitado pela "elite", a aristocracia canavieira, pois fragilizava seu poder decisório. Para a aristocracia, que tinha a prerrogativa das decisões político-administrativas da Vila, a competência da gestão pública deveria ser da "nobreza da terra", outorgada pela Coroa. Contudo, toda essa dinâmica de conflitos culminou, em 1709, na chamada "Guerra dos Mascates", cujo estopim foi a elevação de Recife ao status de Vila.

Como já referido, a Capitania de Pernambuco, assim como toda a Colônia, sentiu os efeitos das reformas empreendidas pelo Marquês de Pombal durante sua administração. Em que pese a proibição da manufatura e a alta carga de tributos impostos sobre a exploração aurífera, a construção de edifícios teatrais permanentes foi instituída e até recomendada pela Coroa portuguesa para a Colônia. A compreensão da dinâmica social setecentista é significativa para entender que, antes do aparecimento dos edifícios teatrais nas Vilas coloniais do Brasil, a via pública urbana era, corriqueiramente, o espaço das festividades, que envolviam as manifestações artísticas teatrais, musicais e de dança. Majoritariamente determinadas pela Igreja, as festas eram comemorativas ao dia de algum Santo católico, ou acontecimentos das Casas Reais, como foi o caso das comemorações pelo natalício de D. José, em 1752, que aconteceram em Pernambuco. Por meio das festas de rua, organizou-se uma forma de teatralidade pública ligada à religião e à política, patrocinada pelas irmandades leigas e câmaras municipais.

3.2 PALCOS EFÊMEROS E PERMANENTES

Partindo do que Rosana Brescia (2022) descreve como "palcos efêmeros", pela natureza não permanente de tablados e palcos construídos para representações teatrais em festas públicas, podemos usar o termo, "teatro efêmero", para caracterizar as encenações realizadas nestes palcos provisórios, improvisados e, geralmente, sem fins lucrativos. A autora nos esclarece a respeito do assunto com os seguintes termos: "Teatro

representado em palcos efêmeros construídos em praças públicas, para comemorar eventos de grande importância para o Reino, relacionados à vida privada da família real e aos eventos políticos de maior relevância para a Coroa."

Em meados do século XVIII, as construções permanentes das chamadas "casas de ópera" foram consequências indiretas das mudanças estéticas, vindas das Cortes europeias. A dramaturgia realizada nos palcos efêmeros, dos tablados improvisados, começava a ganhar espaço nos palcos permanentes das casas de ópera coloniais. O surgimento de teatros públicos ou casas de ópera, em localidades como Salvador e Recife, apontavam que a ópera, gênero importado da Corte portuguesa, conseguiu se consolidar nas localidades que se desenvolviam economicamente e, que seguiram tendências estéticas que ganharam popularidade nas Cortes europeias. Nesta época, a ópera italiana,[85] originada das escolas Veneziana, Romana e Napolitana, se popularizou em Portugal, incorporando-se ao gosto musical da Corte lusa. Convém destacar que peças de teatro, entremeadas com música, eram comuns em Portugal desde o século XVI, não eram, entretanto, espetáculos operísticos, mas de gêneros mais semelhantes às *Zarzuelas*[86]. Em fins do século XVIII, a ópera italiana, já conhecida no Brasil, foi incorporada aos divertimentos coloniais, tornando-se mais um tipo de espetáculo teatral que ganha seu espaço próprio. Sobre o termo ópera no Brasil do século XVIII, Rogerio Budasz nos afirma que:

> De maneira geral, um tipo de representação mais modesta, a meio caminho entre alta e baixa cultura, entre o teatro falado e cantado, é o que se entendia no Brasil do século XVIII por "ópera", e que formava a base do repertório dos teatros no Rio de Janeiro, Vila Rica e outros centros. (Budasz, 2008, p. 19)

Apesar da popularização, outras obras dramático-musicais, precursoras do gênero ópera, tiveram boa recepção na Colônia, pelo menos até o aparecimento das grandes óperas líricas e dramas musicais, que dominaram os palcos europeus do século XIX. Nos fins do século XVIII existem registros de óperas executadas no Brasil, tais

[85] Gênero híbrido de espetáculo que reúne, música em toda a trama e encenação de um enredo (libreto), figurinos e cenário, a ópera nasceu nos fins do século XVI. Segundo Antonio de Morais e Silva, in: Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, vol. 2, p. 366, o termo ópera se refere à tipo de "drama trágico ou cômico, que os italianos recitam em voz cantante, e assim o usam os franceses; com árias em vez de coros, e outras irregularidades, ou diferenças da tragédia e comédia regular".
[86] Gênero de teatro espanhol, onde se alternam canto, dança, música instrumental e diálogos. A *zarzuela* esteve em voga entre os séculos XVII e XVIII na Espanha.

como: *Pietà d'Amore*, de Giuseppe Millico (1737-1802), no Teatro de Ópera do Rio de Janeiro; *L'Italiana in Londra*, de Domenico Cimarosa (1749-1801); e *Ezio*, de Nicola Porpora (1686-1768), (Leeuwen e Hora, 2008, ps. 18 a 25). Sobre o repertório encenado, Leeuwen e Hora nos esclarecem:

> O teatro setecentista celebrizou as obras de Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu. Tais obras vieram substituir os autos e *entremezes*, baseados em uma tradição que vinha de Gil Vicente (1465-1536) e que perdurou no Brasil até 1733. Havia também a representação de comédias (em sua maioria, em idioma espanhol), escritas segundo os modelos dos autos ibéricos seiscentistas e das *zarzuelas.* (Leeuwen e Hora, 2008, p. 19)

Impulsionado por construções de espaço específico para a realização de espetáculos, seriam essas casas de ópera, também, lugares de festejos e congraçamentos, que anteriormente eram do lado de fora, nos espaços públicos. De certa forma, essas construções eram demonstrações de "progresso civilizacional", impulsionados pelo desenvolvimento econômico dos principais centros urbanos.

A sociedade pernambucana, no fim do século XVIII, era composta de cidadãos livres, comerciantes, trabalhadores braçais, membros da elite açucareira e a população escravizada. Os filhos das famílias abastadas iam estudar em Lisboa e Coimbra e voltavam com gostos, práticas e uso de tradições portuguesas, as quais foram, pouco a pouco, se incorporando ao cotidiano e aos costumes da população local. Isso propiciou, num contexto geral, que o Brasil Colônia tenha se formado com tradição, modo de vida e cultura europeia, principalmente lusitana, que circulavam entre Lisboa e sua principal colônia. De fato, as mudanças sociais, causadas pela ascensão burguesa aos espaços de poder, propiciaram desenvolvimento socioeconômico e o aumento do mercado de emprego para músicos, que atendiam às novas demandas estéticas dos espetáculos musicais associados a representações teatrais, principalmente a ópera. Nesse contexto, a música ligada às representações cênicas se desenvolvia numa nova estética teatral, não somente intercalando, mas também integrando a declamação e o diálogo do texto. É nesse ambiente cultural, de importação de arte europeia e integração ao gosto local, que surgiu um estilo de canção lírica, em idioma português, com características nacionais, que certamente desenvolveu-se da tentativa de adaptação da ária italiana ao estilo nacional, a modinha.

É bastante comum que historiadores brasileiros, assim como os viajantes estrangeiros, a exemplo de Louis-François de Tollenare (1780-1853), Henry Koster, Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl F. Phillipp von Martius (1794-1868), se refiram ao período anterior à fixação da Corte portuguesa ao Brasil, como um período de "atraso cultural". Pois, na visão destes viajantes estrangeiros, a Colônia desenvolveu pouca produção cultural letrada, devido à política de exploração de território, que impedia investimentos mais profundos no crescimento autônomo, dos pontos de vista econômico, social, cultural e artístico. Essa ideia estereotipada de progresso, tão presente na Europa do "século das luzes", refletia o mundo europeu como espaço de civilização e, em contrapartida, deformava outras culturas por comparação. Assim, o viajante cronista comparava o Brasil com conceitos etnocêntricos de civilização, considerando a maioria de seu povo, ainda meio selvagem e de pouca instrução. Dessa forma, o pensamento corrente era que a excelência artística, que trazia a "civilização" ao país, era exclusividade europeia. Rogerio Budasz analisa esse "imaginário de civilização" em seu livro, Teatro e Música na América Portuguesa:

> Nesse processo, o teatro, especialmente o teatro em música, legitimado como escola de civilidade e indicador de civilização, passa a ser também um instrumento de propaganda política após a vinda da corte, celebrando aquele evento não com uma fuga, mas um ato heroico e intencional de difusão de civilização europeia através da recriação de um império na América. (Budasz, 2008, p. 181)

Por meio de trechos do Diário de Viagem (1771-1773) de José de Almeida Vasconcelos (1740-1812) – Governador de Goiás – Rosangela Silva exemplifica sobre esse binômio, teatro-civilização, ao dizer:

> Conta o Barão que em visita ao Arraial de Pilar, no dia 21 junho de 1760, a Sua Excelência João Manuel de Mello fora recebida com um *Te Deum Laudamus* e festas e cerimônias costumeiras. E acrescenta que, durante as nove noites de estadia, houve "duas encamisadas munto lustrosas, e duas Operas que representaram em Théatro público, com excelentes figuras com muito luzimento". (Apud Silva, 2019, p. 131)

Como dito anteriormente sobre os teatros, esses novos espaços de socialização e atuação musical começaram a aparecer no Brasil no final dos setecentos.

Em Recife, a Casa de Ópera[87] surgiu em 1772. Espaço erigido especialmente para as dramatizações e apresentações musicais (Sette, 1978, ps. 192-197). O local também se tornou espaço para a divulgação do ideário iluminista e do desenvolvimento de música profana. Apesar da atividade musical religiosa ser preponderante, a disseminação da música operística europeia provocava novos interesses na sociedade. A Casa de Ópera propiciaria mais um espaço de atuação profissional para o músico pernambucano. Já havia em Recife, Olinda e em algumas outras povoações pernambucanas – como a de Igarassu e Cabo de Santo Agostinho – músicos que atuavam como profissionais na música litúrgica desde o século XVI (Diniz, 1978b, ps. 5 a 7). Jaime Diniz, em "Músicos Pernambucanos do Passado", faz extenso relato da existência de dezenas de músicos profissionais atuantes em Pernambuco, entre os séculos XVI e XIX. De fato, Diniz dedicou boa parte de seu tempo às pesquisas em arquivos das bibliotecas das igrejas e conventos pernambucanos e/ou nordestinos, onde encontrou registros de "intensa" atividade de relações sociais entre os músicos. É provável que, o desenvolvimento da economia, as ações das Confrarias de Ofício[88] e, o aparecimento de um espaço físico teatral, contribuíram para que o ofício musical profano em Recife, no século XVIII, fosse mais valorizado. Seria uma consequência esperada, que o desenvolvimento social gerasse o aumento das atividades artísticas como, peças teatrais, apresentações de música, e espetáculos que envolviam música, dança e teatro. Pois, o aumento das atividades sociais envolve também aspectos de interação cultural entre os indivíduos como seres sociais, gerando um mercado maior de consumo de arte performática não religiosa. Músicos e atores pouco a pouco, com a evolução dessa sociedade, iam ganhando seu espaço de atuação e possibilidades de mudança na escala social. Não obstante, Jaime Diniz afirma não haver, por essa época, a prática da especialidade:

> Ainda em tempos coloniais, não houve entre nós, não obstante as tentações aljofaradas da música de teatro, oposições de especialidade – músicos especialistas em música profana e músicos especialistas em música religiosa. Era o mesmo homem, o mesmo músico, o mesmo compositor que sabia ser os dois: religioso para a igreja, mundano ou profano para as festas e noites das funções teatrais. Sabia ser dois, sim, mas já com prejuízo para

[87] André Cardoso (2008, ps. 168-169) explica que esta é uma denominação genérica, que receberam todos os primeiros teatros coloniais no |Brasil, locais onde eram encenadas desde óperas, peças variadas, (incluindo as que eram acompanhadas ou intercaladas com música) e até apresentações de mágica.

[88] O século XVIII, para a historiografia brasileira, foi o de maior quantidade de irmandades e confrarias conhecidas. Fizemos breves esclarecimentos a respeito destas irmandades e confrarias no capítulo 2 desta dissertação.

> as duas expressões - a música religiosa contaminava-se ao contato com Rossini, e a própria música leiga não teria deixado de ser influenciada pela tradição do que se fazia e ouvia em nossos templos, música modelada – a religiosa – principalmente pela arte portuguesa. (Diniz, 1978, p. 29)

Em concordância com práticas de outras partes do Brasil, e com o pensamento de Jaime Diniz, os mesmos músicos que cantavam e tocavam dentro da igreja ou em procissões, também se apresentavam em operetas, saraus, entremezes, comédias, concertos e outras manifestações musicais. Em consonância com esta reflexão, Rogério Budasz escreveu:

> A partir de pesquisas iniciadas por Curt Lange na década de 1940, sabe-se que instrumentistas, compositores e adaptadores que forneciam músicas para cerimônias litúrgicas nas principais cidades das Minas Gerais eram essencialmente os mesmos que trabalhavam nas casas de ópera. (Budasz, 2008, p. 12)

No que diz respeito às manifestações dramáticas, Valdemar de Oliveira destacou o registro de uma representação teatral em Pernambuco em 1714, quando o bispo de Olinda, D. Manuel Álvares da Costa (1651-1733), ao seu regresso de um degredo,[89] foi homenageado pelo povo olindense com a montagem de um presépio (auto natalino) e declamações em rimas, em sua saudação, "pela volta do seu vigário". Geralmente, essas representações "teatrais" coloniais, eram encenadas em pequenos palanques erguidos em logradouros públicos, ou em igrejas e capelas. Em contrapartida, Oliveira nos informa que uma Carta Pastoral[90] do bispo, D. Frei José Fialho, de 13 de março de 1726, recomendava que: "os párocos não consentissem em comédias, colóquios, representações e bailes", nos templos sob sua jurisdição. No entanto, no século XIX, Augusto Pereira da Costa em suas pesquisas sobre o tema apontou que, já em 1771, houve

[89] D. Manuel Álvares da Costa foi punido com um breve degredo ao Ceará, por tomar parte na Guerra dos Mascates (1710-1711), um levante dos nobres de Olinda contra as ordens de El Rey, que em novembro de 1709 mandou elevar Recife ao status de Vila. D. Álvares da Costa ocupou interinamente o cargo de Governador da Capitania, quando os mandatários Olindenses atentaram contra a vida do então Governador, Sebastião Castro Caldas, que fugiu para a Bahia. Recomendamos a leitura da obra de Vicente Ferrer de B. Wanderley Araújo: Guerra dos Mascates (Recife e Olinda). Ver: Referências Bibliográficas ao final.

[90] Cartas Pastorais são ordenações diretivas dos bispos para as suas dioceses Versam a respeito de normativas na administração dos sacramentos, correção dos fiéis e do clero, interpretações teológicas em pontos dogmáticos de fé, exortações aos párocos, ensino do catecismo etc.

a existência de representações de comédias, nas festividades de Nossa Senhora do Ó, em Olinda (Apud Oliveira, 1977, p. 2).

3.3 TEATRO EFÊMERO: HENRY KOSTER E O FANDANGO EM ITAMARACÁ

Henry Koster em sua obra, Viagem ao Nordeste do Brasil (1816), relata algumas festividades, nas quais tomou parte, no período em que morou em Pernambuco. Por volta de 1809, Koster chegou à Capitania de Pernambuco e entre idas e vindas a Portugal, permaneceu até sua morte em 1820. Por volta de 1811, Koster arrendou o Engenho Jaguaribe, localizado na Ilha de Itamaracá, também era conhecida como Vila da Conceição. Ele relata detalhadamente que nove dias antes do dia 8 de dezembro, ou seja, dia 29 de novembro, começaram os festejos do dia dedicado à Nossa Senhora da Conceição em Itamaracá. Refere-se, ainda, aos folguedos que tomam parte da festividade com o termo "Fandango".

> Começamos, na manhã seguinte, os preparativos para a festa, mandando buscar ao Recife as bandeiras de vários navios, de fogos de artifício, foguetes e alguns músicos da banda regimental de Olinda, por intermédio de um amigo que falou ao coronel. Mandamos buscar Nicolau, negro creoulo, alfaiate de profissão (...) e combinamos com ele de mandar buscar da povoação do Pasmado o grupo dos atores do Fandango. (Koster, [1816], 1942, p. 405)

Em suas notas explicativas à obra de Koster, Luiz da Câmara Cascudo esclarece que o termo fandango, por esta época, se referia a representação do Auto da Nau Catarineta[91], que faz parte do ciclo natalino no calendário litúrgico. Koster descreve tanto as manifestações musicais, quanto as de representação, danças e declamações, dando a entender que todas faziam parte do mesmo gênero de manifestação cultural colonial. Sendo assim, para comemorar o dia da Santa, o "fandango", ao qual se refere

[91] A Nau Catarineta é um auto popular, cujo enredo se inspira nas viagens marítimas portuguesas. Inspirado numa poesia épica portuguesa do século XVI, o folguedo também realizado, em alguns Estados, durante o ciclo de festas juninas, envolve música, dança, poesia e a representação do auto. O enredo do auto, em linhas gerais, consiste na epopeia marítima da Nau Catarineta que vaga perdida. Em meio às agruras da travessia marítima, a tripulação se depara com o fim das provisões e se vê obrigada a escolher quem será morto, para saciar a fome dos demais. Em meio à situação desesperadora, o escolhido resolve entregar sua alma a Deus, que no final salva a todos de um trágico fim.

Câmara Cascudo, seria a totalidade das manifestações artísticas, presentes durante a festividade que aconteciam do lado de fora da Igreja.

> No decorrer da jornada a música tocou e pela tarde, (...). As roqueiras troavam nos intervalos, e os músicos do festival, com violinos e violoncelos, tocavam dentro da Igreja, e os músicos de Olinda, do lado de fora. As Cerimonias na Igreja terminaram tão tardiamente que os "Fandangos" foram transferidos para a noite seguinte. A música tocou na porta do vigário, que estava cheia com as famílias da Ilha. No momento em que a música acabou, um *improvisatori* ou *glozador*, elevou a voz e dedicou alguns versos em louvor do Vigário. Louvou também Nossa Senhora, num estilo curioso. (Koster, [1816], 1942, ps. 405-406)

Após algumas considerações sobre o declamador de versos, Koster descreve toda a encenação.

> Na tarde seguinte, fizemos todos os arranjos para os "Fandangos". Construíram uma espaçosa plataforma, no meio da praça, n'uma altura de uns três pés. À noite, acenderam quatro fogueiras e logo a seguir os atores fizeram sua entrada. A história que forma o fundamento desse divertimento é invariavelmente a mesma. As "partes" não foram escritas e devem ser supridas pelos atores, mas esses, praticamente, conhecem mais ou menos o que devem dizer. O cenário é um navio no mar, durante uma parte do tempo navegando tranquilamente, mas ao final da viagem está em perigo. A causa da desgraça, a equipagem descobre que é o Diabo que está no navio, disfarçado em gageiro. As pessoas representadas são: O Capitão, o Piloto ou Mestre, o Mestre, o Contramestre, o Capelão, o Ração ou distribuidor de rações, o Vassoura ou varredor do convez, o Gageiro da gata, aliás, o Demonio (devil). Doze homens e meninos, cantadores e dançarinos ficam em cena, seis para cada lado e o chefe do côro senta-se ao fundo do tablado, com a viola (guitarra), com a qual marca o compasso e, às vezes, é ajudado por um segundo violeiro. Os atores param no alto da plataforma e o navio aparece à distância. [...]. Os homens e os meninos, que deviam cantar e bailar, estavam vestidos com jalecos e calças brancas, com fitas amarradas ao redor dos braços e cinturas e com chapéus compridos, feitos de papelão colorido, na cabeça. O violeiro iniciou uma das cantigas populares no país, e o côro acompanhou-o, dançando simultaneamente. A cena era admirável, as fogueiras iluminavam o suficiente para que os personagens que representavam fossem vistos distintamente, [...]. A multidão que estava perto do tablado era grande (...). Não vi a conclusão, mas a história termina sendo o demônio atirado por cima da borda e atingindo o porto a salvamento. (Koster, [1816], 1942, ps. 406-408)

Pela descrição do enredo, é bem provável que o fandango, à qual Koster se refere, seja na verdade a encenação do auto da Nau Catarineta. A trama do auto, que se passa em alto mar, inspirada em um tradicional conto poético lusitano, acontece em uma

caravela que fica à deriva no oceano, obrigando a tripulação a sortear qual dos presentes irá se sacrificar, para que os demais não sucumbam à fome. Koster comenta sobre o palco erguido para a encenação, o enredo, os personagens, os atores, o figurino, o cenário, as toadas cantadas por um coro de vozes acompanhadas de viola, os dançarinos e tudo o que compõe o que ele chama de Fandango. A seguir, tece considerações a respeito do pagamento dos atores e de suas motivações pessoais, para exercerem a função. Também faz menção a outros gêneros teatrais, como a Comédia e a Farsa, que segundo ele, seriam divertimentos comuns nos festejos populares pernambucanos, concluindo com comentários sobre a presença de mulheres nestas representações e no Teatro do Recife, mais conhecido como Casa de Ópera ou Teatro Capoeira[92].

> Os atores não esperam pagamento e antes se consideram distinguidos quando são convidados. São pequenos negociantes, de várias classes, residentes no Pasmado, e que aguardam essas ocasiões para representar o FANDANGOS, desde que sejam chamados, mas se não o forem, muitos virão provavelmente tomar parte nas distrações que a festa possa oferecer. Pagamos suas despesas e alimentação durante a demora. Aproveito a ocasião para mencionar outro divertimento popular nas festas, conhecido sob a denominação de *Comedias,* mas que não tive a felicidade de assistir. Constróem um tablado, da mesma maneira desses que descrevi, e representam farsas regulares, mas eu creio que as mulheres não tomam parte nesses atos, embora apareçam nos palcos do teatro do Recife. (Koster, [1816], 1942, p. 408)

Graças aos relatos dos viajantes como Henry Koster, Louis Léger Vauthier (1815-1901), Johann Spix e Carl Philipp Martius e antes deles aos Padres Fernão Cardim, Frei Santa Maria Jaboatão; Hans Staden (1525-1576), Domingos Loreto Couto (1700-1757) entre outros, conhecemos parte da realidade cultural brasileira dos séculos XVI ao XIX. É através da história escrita em seus diários de viagem e registros que conhecemos as manifestações culturais presentes nas festividades públicas do Brasil Colônia. Pelos registros dos cronistas, fica constatado que a dinâmica social brasileira colonial é comandada, principalmente, pela efeméride religiosa que domina o calendário de festividades. São nas festas de recepções e celebrações que se estabelecem as encenações, as declamações, a música e os cortejos coloniais dos séculos XVI e XVII. Já nos séculos XVIII e XIX, percebemos que as festividades públicas são o momento da consolidação

[92] O termo capoeira era utilizado de forma pejorativa, pois o formato e estrutura precária do teatro se assemelharia ao local de criação de galinhas ou a gaiola utilizada para o seu transporte, que era conhecido pelo termo capoeira.

da teatralidade, da musicalidade e do congraçamento social, que se dá principalmente em público, nas ruas, nas praças, nos pátios das Igrejas e dos colégios. Só a partir de fins do século XVIII, inicia-se no Brasil o fenômeno da transposição dos espetáculos teatrais, da rua para as casas de ópera.

3.4 TEATRO EFÊMERO: FELIPE NERI CORRÊA E AS COMÉDIAS ESPANHOLAS EM RECIFE

As festividades realizadas em Pernambuco em 1752, por ocasião da aclamação de D. José I ao trono português, foram grandiosas e celebradas com todo aparato e pompa. Filipe Neri Corrêa faz o relato detalhado destes festejos, em folheto impresso em Lisboa, no ano de 1753, intitulado: Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do mui alto, e poderoso Rei de Portugal D. Joseph I Nosso Senhor do ano de 1751 para o de 1752.

Na Catedral da Sé em Olinda, em 1751, foi celebrada missa pela aclamação de Dom José, com a execução de um *Te Deum*[93] composto por Antônio da Silva Alcântara (1712-1757), Mestre de Capela da Catedral de Olinda. Neri discorre sobre a beleza das músicas, sobre o esmero do Padre Alcântara e sobre vários pontos da festa, principalmente aqueles que tratam das ações realizadas para as comemorações e do edifício teatral, construído especialmente para a representação de três comédias.

> Concluiu ultimamente o discurso, entoando o *Te Deum laudamm*, a que com suaves harmonias, e agradável melodia respondeu (e foi continuando o Hino) a música, que estava dividida em quatro bem concertados coros a quem regia, e fazia compasso o R. P. M. Antonio da Silva Alcântara, insigne compositor, e Mestre da Capela da mesma Sé, aonde ajuntou para esta função, os mais destros instrumentos, e as melhores vozes que havia em todo este continente, além dos músicos do partido, sendo ele o mesmo que tinha composto aquela solfa, de que teve (pelo bom gosto dela) um geral, e bem merecido aplauso. (Neri, 1753, p. 11)

Ao lermos o documento de Neri, todo escrito em idioma de época, nos impressiona a riqueza de detalhes e minúcias sobre o "tablado" montado. Neri descreve

[93] *Te Deum Laudamus*, termos em latim que se traduz como, "A vós louvamos, oh Deus". Como composição musical a ser executada, em serviço religioso do culto Católico Romano, tem significado de render louvor e graças.

o que para nós, leitores do século XXI, não seria um simples tablado, e sim uma bem estruturada edificação, construída em frente ao Palácio do Governador.

> Passados alguns dias, se entrou na manufatura de um suntuoso tablado, ou edifício, em que se haviam de representar três comédias. (...) Armou-se o tablado defronte das janelas do Palácio, que como da parte que olha para o Recife correm dos lados duas galerias, ficou formando uma grande, e bem desafogada plateia. Tinha a fachada daquele bem delineado edifício 50 palmos de altura, e 60 de largo, e de boca do arco grande (que era como os mais de volta abatida) 24 de alto, e 32 de largo, e o fundo em que trabalhavam os bastidores 37 e da corrediça grande até a boca do arco sete palmos, e da boca do arco para fora onze, exceto o grande vão, que servia de vestuário. Por cima da cornija principal corria uma varanda de balaústres à Romana, alternados com duas quartelas, com vasos de flores nos extremos, e no meio um pedestal, sobre que descansavam as armas Reais Portuguesas. (Neri, 1753, ps. 12 e 13)[94]

Por causa de um inverno de muitas chuvas, que impediu as representações no tablado montado em frente ao palácio do governador, em Recife, especialmente para a apresentação de três comédias, as celebrações perduraram por dois anos. Somente no ano seguinte, em fevereiro de 1752, é que seriam representadas as comédias *La Ciencia de Reynar*, *Cueba y Castillo de Amor* e *La Piedra Phylosofal.* Importante ressaltarmos aqui que, conforme afirmam os historiadores, foram estas as últimas representações de comédias espanholas registradas em solo brasileiro, no período colonial. A música dessas comédias é de autoria de Antonio da Silva Alcântara, a qual incluía uma Serenata tocada ao final das "luminárias". Este, um termo usado à época para a queima de fogos luminosos, nas três noites das comédias, segundo Neri.

Diante do relato de Felipe Neri, concluímos que este edifício, montado especialmente para a encenação das comédias, teria sido, portanto, o primeiro edifício teatral, ainda que não permanente, erguido em Pernambuco. Além disso, podemos vislumbrar que a prática da encenação teatral em tablados já era algo tão corriqueiro, que foi necessário construir algo especialmente grandioso para homenagear devidamente o soberano. Verdadeiramente, os relatos de Neri nos conduzem a conclusões a respeito do estágio de desenvolvimento social da Província pernambucana, em meados dos setecentos, pelo menos no que diz respeito à população urbana.

---

[94] Transcrevemos aqui partes do relato de Neri, já com a grafia da língua portuguesa contemporânea.

3.5 TEATRO PERMANENTE: LORETO COUTO E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS DRAMATURGOS PERNAMBUCANOS

A produção musical e dramática pernambucana setecentista foi significativa e coexistiu com a produção poético literária. Domingos Loreto Couto (1696-1762), em destacada obra da historiografia Pernambucana: Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco (1757), faz relato detalhado de moradores e naturais da Capitania que compuseram músicas sacra e profana, sonatas, poemas, glosas, sermões, elegias, odes, éclogas, mistérios, panegíricos, obras literárias, historiográficas e teatrais. "Desagravos..." é o registro dos fatos e personagens ilustres da terra e suas qualificações sociais, culturais, artísticas entre outras. Pela relação extensa da produção musical e literária, deduz-se que a região possuía, nesta época, alto nível de desenvolvimento cultural. Os atores desse cenário eram, em sua maioria, religiosos. Como já pontuamos anteriormente, era a Igreja Católica, especialmente da Ordem dos Jesuítas, que monopolizava a educação e o ensino das artes musicais e literárias. No gênero teatral, Couto enumera autores de comédias, tragédias, autos e dramas. No contexto da produção musical, o autor descreve composições litúrgicas, profanas, insignes instrumentistas, e muitos tipos variados de instrumentos musicais, tais como, cravo, viola, flauta, teorba, órgão, cítara, rebeca, trompa, oboé, violino, violoncelo, pífaro, baixão, bandurrilha e trombeta. Loreto Couto elenca autores cujas obras foram impressas e outros que, "aparentemente", não tiveram suas obras publicadas. Entre músicos e autores, citados por Loreto Couto, destacamos aqui Francisco de Sales Sylva (1752), autor das comédias:

a) O que poderão palavras;
b) O que padece a verdade neste mundo de mentira*;*
c) *Los vencimientos del Cielo;*
d) *El estorvo de un Padre*, *y la constancia de un hijo.*

Além de "116 bailes para várias comédias" (Couto, 1904, ps. 372-373). Sales Silva compôs também, "Varias loas, glosas, vilhancicos, enigmas, cançoens e romances" (Couto, 1904, p. 377). Loreto Couto destaca Padre Antonio da Sylva Alcântara, natural de Recife, nascido em 1712, que sendo músico "insigne tangedor de todos os instrumentos, foy convidado para mestre da Cathedral de Olinda" (Couto, 1904, p. 374). Por outro lado, na metade do século XVIII, Couto nos dá pistas sobre música

especialmente escrita para cena, quando nos revela que, Pe. Antonio da Sylva Alcântara compôs: "Tres sonos para as comedias reaes, e a solfa[95] toda para as ditas comedias, representadas no terreiro do palácio do governador sendo governador, e capitão general o excelentíssimo Luiz Jozé Corrêa de Sá, anno de 1752" (Couto, 1904, p. 375). Note-se que Couto, nesta citação, faz menção às comédias que relatei no subtítulo anterior. Além disso, o cronista continua com o registro de obras musicais sacras e profanas que se realizaram nesta mesma ocasião.

> Ladainha por Solfa a quatro vozes com trompas, violinos e violoncello obligado (sic). Te Deum Laudamus a quatro choros (sic) com todos os instrumentos, e se cantou no Carmo do Recife (sic). Antiphonas de Santa Cecília. Sonatas para rebecas (sic), para cravo, e para cithara. (Couto, 1904, p. 375)

Segundo Couto, Francisco de Souza Magalhaens, natural de Recife, nascido em 1718, compôs: "Hua comedia latina: *Castitatis victoria*, dedicada ao excellentissimo senhor D. Marcos de Noronha", que foi representada por seus discípulos em outubro de 1756. Antonio Splanger Aranha, nascido na Boa Vista, tinha como ofícios profissionais a "arte de pintar, igualmente he escultor de madeira, jaspe e marfim, e dourador" (Couto, 1757, p. 376). Este último foi também autor de várias comédias, a maioria em língua espanhola, o que demonstra a popularidade das comédias espanholas na América portuguesa.

a) *El hijo de sus arañas*;
b) *Socessos del buen socesso*;
c) *El amparo de Maria contra astucias del infierno*;
d) Castigos do amor profano, e prêmios do amor divino;
e) *Guerra entre amor, e desden, tracion, zelos y valor.*

Couto também registra que, Padre José Rodrigues Ferreira, natural da cidade da Paraíba, nascido em 1709, compôs nove comédias que foram representadas em Pernambuco:

[95] Melodia musical escrita em pauta por sobre a letra dos versos. Uma prática trazida ao Brasil também pela tradição Ibérica.

a) Trágicos arrependimentos, e lágrimas de S. Pedro;
b) São Gonsallo, flor do ceo;
c) Santo André, entre os espinhos;
d) Lágrimas da Europa na morte delrey D. João V;
e) Colônia combatida;
f) Da vida de Porcina, depois de morta reynar;
g) Fernando restituído, Alexandre convertido, e Zelim baptisado;
h) S. João depois do incêndio acontecido na sua igreja de Olinda;
i) Receyos metafóricos, e prantos Neptuninos.

Um elemento, aparentemente contraditório, é o fato de o autor ter denominado as peças do Padre José Rodrigues de comédia, mesmo as intituladas com nomes de santos católicos.

Salutar também, ressaltar o quanto era efervescente a vida cultural pernambucana em tempos coloniais. Como pudemos constatar nos viajantes que mencionamos, existia uma produção artística significativa para uma sociedade colonial, ainda em formação. Visto que, a Colônia dependia da autorização régia para a impressão de suas obras literárias, musicais, teatrais ou de qualquer natureza.

3.6 TEATRO PERMANENTE: A CASA DE ÓPERA

A existência de uma Casa de Ópera em Recife, em fins do século XVIII até metade do XIX, foi alvo do registro de viajantes e historiadores como, Louis Léger Vauthier, Pereira da Costa, Valdemar de Oliveira (1900-1977), Henry Koster e inclusive Jaime Diniz. A "Casa de Ópera" do Recife data de aproximadamente 1772, um ano depois do já citado alvará do Marquês de Pombal.[96] Era chamada de forma pejorativa de "O Capoeira"[97] e foi, oficialmente, o primeiro teatro existente em Recife. Pela época de sua criação, podemos afirmar que, a evolução estética do aparecimento dos primeiros edifícios teatrais em Lisboa, repercutiram diretamente em sua Colônia. Evolução estética

[96] Vide p. 70, onde transcrevemos um trecho do alvará emitido pelo Marquês de Pombal.
[97] Sobre essa questão, parece ser unanimidade entre os historiadores e viajantes que o Capoeira era um teatro de má reputação, considerado meio imundo, marcado pela precariedade de suas instalações e mal administrado.

que evoluiu como subproduto do pensamento Iluminista. Começava a se criar, por esta época na Europa e, além-mar, nas Américas, um processo de secularização na sociedade, expandia-se a visão de que, a existência humana centralizava-se "na razão e não na fé". Era a fase de transição entre as crenças da fé e os valores da ciência e questionamentos de dogmas universais, como: a separação entre o Estado e a Igreja e o poder dos reis sobre seus súditos.

A Casa de Ópera de Recife, como entidade comercial, proporcionou como já dito, novo mercado de trabalho, local não adequado para a música religiosa, mas sim, música profana. Nela, o músico recifense executaria Árias de Mozart (1756-1791), Aberturas de óperas de Rossini (1792-1868), entre outras, que encheriam os saraus ao longo do subsequente século. Nela também, Luiz Álvares Pinto viu sua obra, Amor Mal Correspondido (1780), comédia em três atos, ser representada e considerada até então, a primeira apresentada num teatro público (Diniz, 1978b, p. 31). Da comédia, única obra teatral conhecida de Álvares Pinto, restaram poucos fragmentos. Em sua obra: O Teatro no Brasil (1960), José Galante de Sousa (1913-1986) transcreveu parte do libreto da comédia Amor Mal Correspondido, conforme relata Pereira da Costa em seu Diccionário Biographico de Pernambucanos Célebres.

> Florisbelo e Celauro, aliados de Clorinda, marcham contra Troante, tirano da Grécia [...]. Avistam-se os dous exércitos e fere-se a batalha, mas suspende-se para que se decida pelo duelo singular de Florisbelo e Troante. De volta os príncipes em Albânia, namoram-se de Clorinda, que procuram tornar sensível à sua ternura. Clorinda declara-se em favor de Florisbelo, a quem assegura fidelidade; mas depois cativam-na os modos e simpatia de Celauro, e despede a Florisbelo do reino. (...) Clorinda quer tornar a Florisbelo; mas êste, presente Celauro, lhe exprobra o vil procedimento. Então Celauro por princípios de cavalheirismo a defende, do que resulta irem às armas, e em campanha vencer Florisbelo a Clorinda e a Celauro, e obrigar a êstes a casarem-se. (Apud Sousa, 1960, p. 125)

Dessa forma, é razoável especular-se que, "Amor mal correspondido" tenha sido uma das mais antigas "Óperas" coloniais. O próprio Galante de Sousa o faz, quando nos afirma que era uma obra de comédia, com música num trecho cantado pela personagem Clorinda. Com isso, especulamos que, sendo o próprio autor da comédia também um compositor, existissem outros trechos cantados, e igualmente fios condutores da trama. Galante de Sousa nos apresenta este pequeno fragmento da personagem Clorinda que, embora curto, nos aponta nessa direção:

> Tem uma espécie de côro figurado pela música uma só vez, a qual canta a Clorinda esta quadra:
> Tristes lágrimas causadas,
> De amor mal correspondidas,
> Se amar promete acabar-me
> Privai, privai os meus dias. (Sousa, 1960, ps. 125 e 126)

A Casa de Ópera de Recife, localizada na antiga Rua da Cadeia, atual Rua do Imperador, no Bairro de Santo Antônio, era "um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse o seu fim". Sua fachada não inspirava admiração popular, ao contrário, segundo a opinião de quem o conheceu e dele fez registro, a Casa de Ópera era um edifício precário e "mal afamado" ao longo de quase toda a sua existência (Costa, 1958, p. 135). De planta estreita, comprida e aparência muito peculiar, o edifício situava-se bem em frente ao convento dos Franciscanos. O estabelecimento artístico foi erguido em terreno particular, porém, até hoje não se tem informações do responsável pela edificação, nem se era de iniciativa pública ou privada, ou se a administração pública tinha alguma ingerência sobre o local.

Segundo Oliveira (1977), no final do século XVIII, em 21 de setembro de 1788 na Casa de Ópera, representou-se o drama de Pietro Metastasio (1698-1782),[98] *Ézio em Roma,* por ocasião do aniversário de D. Thomas de Melo, governador da Capitania de Pernambuco, que na época também abrangia o território da Paraíba e outras capitanias anexas (Oliveira, 1977, ps. 6 e 7).

Gilberto Freyre revela que Louis Léger Vauthier — o engenheiro francês, autor do projeto arquitetônico do Teatro de Santa Isabel — deparou-se com a "tradição lusitana" das peças teatrais assistidas no Recife entre 1840 e 1846, anos em que ele viveu em Pernambuco. No entanto, Vauthier comentou sobre a má impressão que teve da Casa de Ópera, descrevendo, detalhadamente, tudo o que não lhe agradou no pequeno e provinciano teatro dos trópicos subdesenvolvidos. Como o engenheiro observador que era, Vauthier deixa transparecer, em suas palavras, a inferioridade da estrutura e das instalações do pequeno teatro recifense:

[98] Antonio Domenico Bonaventura Trampassi, mais conhecido como Pietro Metastasio, foi um importante escritor, poeta e libretista italiano do século XVIII.

> Ao passar de manhã, entrei para ver o Teatro Central de Pernambuco, bem velho e feio, tanto em relação à sala como à cena. A sala tem forma retangular. São simples paredes de uma casa comum, às quais foram justapostos os camarotes. O palco não tem senão um porão. Decorações sujas e em desordem. Os caixilhos das decorações são inclinados em relação ao eixo e se colocam em corrediças. O soalho é muito inclinado. A sala é forrada de uma espécie de papel amarelo e iluminada por lâmpadas colocadas no seu contorno. A boca da cena tem 7m.00, sendo a profundidade total de 8 a 9 metros mais ou menos. (Apud Freyre, 1940, p. 58)

Freyre revela, na mesma obra, que Vauthier tece comentários sobre a situação do teatro e dramaturgia em Pernambuco, relatando a respeito de duas peças que assistiu na Casa de Ópera: O Eleitor, o Deputado e o Juiz de Paz ou Uma Impostura Pouco Dura: "recentemente chegada de Lisboa e anunciada no Diário pelo Diretor do teatro, como sendo uma das joias de seu repertório" (Freyre, 1940, p. 68). Segundo Freyre, Vauthier ironiza o espetáculo chamando-o de "memorável". Vauthier revela que seria uma farsa, *par de france*, a qual foi antecedida, no intervalo entre a primeira e a segunda peça, por um número de dança. A respeito da qualidade dramatúrgica do texto, dos atores e da plateia, Vauthier critica: "Os pormenores e o diálogo são de insigne grosseria, perfeitamente adequados ao gosto da plateia (...). Quanto ao desempenho dos atores, é de meter medo" (Freyre, 1940, p. 70). Ainda fazendo críticas, compara a noite de entretenimento a uma tortura, comentando que: "É preciso estar bem resignado a sofrer aquele suplício, para beber até o fundo a taça amarga" (Freyre, 1940, p. 73). Completando seu registro com uma queixa a respeito da duração prolongada da comédia encenada: "A peça iniciou pouco antes das nove horas (...) acabou uma hora da manhã" (Freyre, 1940, p. 73). As observações de Vauthier, trazidas por Freyre, transcendem a descrição visual, refletindo seu julgamento qualitativo, eurocentrado, sobre uma sociedade provinciana de características coloniais que aspira a status de corte europeia.

Henry Koster registrou, em sua obra a respeito de sua passagem por Pernambuco, que: "Há no Recife um teatro onde representam farsas portuguesas, mas a direção é desastrada". (1942, p. 69). Pereira da Costa também registra a existência da Casa de Ópera, com base nos relatos de Henry Koster sobre o Capoeira "pelos anos de 1810, não era lisonjeiro o estado do nosso teatro" (Apud Costa, 1958, p. 128). Revelando hábitos sociais reprováveis, como a presença de prostitutas nas varandas do teatro, algo que motivou uma censura pública:

> Em 2 de julho de 1812 baixou o governador uma Portaria proibindo, sob pena de prisão, a entrada de homens nas varandas da Casa da Ópera, reservadas às mulheres, para o que se mandou postar uma sentinela à sua entrada, com o fim, diz o próprio ato, de coibir a escandalosa relaxação e os inconvenientes que resultavam de semelhante abuso. No mesmo ano, como consta de um ofício dirigido ao ouvidor-geral Dr. Clemente Ferreira França, em 14 de julho, mandou o governador suspender os espetáculos públicos e fechar o teatro por quinze dias, quando veio a notícia do falecimento do infante almirante-general. (Costa, 1958, p. 128)

A Casa de Ópera ganhou o apelido popular de "Capoeira", "tão reles e imundo era", lembra Valdemar de Oliveira, "resistindo sob o signo da torpeza e da imoralidade". (1977, p. 177). Ainda nos Anais Pernambucanos, Pereira da Costa lembrou um artigo publicado no periódico, O Popular, de 2 de outubro de 1830, sob o título de "Reflexões sobre o teatro de Pernambuco":

> O nosso teatro está tão relaxado e imoral, que a maior parte dos pais de famílias sisudos e honrados não ousam levar a semelhante casa suas senhoras e filhas; e com toda a razão. [...] Que escandalosos duetos, que danças lascivas, que equívocos desonestíssimos não aparecem ali? [...] Não reflete o governo nos males gravíssimos que podem provir dessa relaxação; não considera quanto é funesto consentir que assim se corrompam os costumes de um povo. Melhor fora não havê-lo para se destruir a moralidade pública. (Apud Costa, 1958, p. 132)

No artigo transcrito por Costa, constatamos a preocupação da sociedade local com a qualidade dos espetáculos apresentados na Casa de Ópera do Recife. O periódico publicou o citado artigo fazendo críticas severas às apresentações teatrais, que envolviam além de texto, música e danças "lascivas". Algo que nos lembra as pequenas óperas bufas italianas, com pequenas adaptações, que poderiam envolver algum tipo de música e danças, como o Lundu e a Umbigada. O artigo faz menção aos "homens honestos" com suas famílias expostas a apresentações "inadequadas" ao decoro familiar.

A respeito do Capoeira e seus problemas estruturais, Mário Sette, cronista e jornalista pernambucano, usando um artigo do Padre Lopes Gama, publicado em seu periódico, intitulado de "O Carapuceiro", comentou o seguinte sobre a Casa de Ópera:

> Título pomposo para um pardieiro da então Rua da Cadeia Nova, hoje do Imperador, fronteiro ao Convento de São Francisco, nome aliás que o teatro veio a ter depois. Os cronistas da época a ele se referem, sem se esquecer de lastimar lhe a falta de espaço, a pobreza de gosto, a negligência no asseio, qualidades negativas que valeram a alcunha pitoresca de "Capoeira". Contudo, era o "teatro público da cidade" e bastante deu o que falar… [...] Ali foram levados oratórios e óperas-sacras, próprios para a quaresma, como O Martírio dos Macabeus, ornado de um lindo número de flauta. Depois surgiram peças profanas com dançarinas de pernas de fora. [...] Por fim montaram entremezes tão maliciosos e de tal monta se verificaram escândalos entre os assistentes, porventura protegidos pela frouxidão das luzes das candeias de azeite, que o Bispo protestou e foi criada uma censura teatral. Porque na verdade — criticava O Carapuceiro — aquele entremez A Parteira Anatômica era de arrepiar. (Sette, 1978, ps. 249-250)

O periódico, que circulou em Recife, entre a década de 1830 e 1840, alcançou as últimas duas décadas de existência do Capoeira, e neste artigo, podemos vislumbrar pistas de alguns fatos do passado cultural pernambucano. Primeiro, a localização exata do teatro, de frente ao Convento de São Francisco na Rua do Imperador. Em que pese não se haver achado sua figura, em pinturas ou litografias, da época de sua existência, especula-se que a aparência exterior do teatro não seria muito diferente das casas de ópera existentes em outras localidades do Brasil. Também em relação ao repertório encenado envolvendo música. O Carapuceiro narra que ali, se referindo ao Capoeira, foram encenados "oratórios e óperas-sacras", sendo um intitulado de "O Martírio dos Macabeus", de autoria não citada. Especulamos que, provavelmente, tenha se referido ao oratório "Judas Macabeus", de George F. Handel (1685-1759).

O Teatro Capoeira resistiu por mais de meio século (1772-1850) e ostentava casa cheia em muitas ocasiões. Não obstante, era duramente criticado pela imprensa e cronistas da época, que o classificavam de "ordinário e ridículo", "indigna barraca minada de formigas", "vulgar", "grotesco" e outros tipos de xingamentos. Isso acontecia, tanto pela qualidade das instalações, quanto da assistência, que frequentemente, mesmo ao comprar o ingresso, não encontrava lugar para se assentar. A falta de formalidade e etiqueta dos espectadores que, não poucas vezes, interagiam com os artistas de forma grotesca, transformava o ambiente em um lugar de "má fama". Sobre isso, Sérgio Deslandes nos informa, "nas ruas as pessoas chamavam seu[99] teatro de Capoeira – um teatro sujo. Ainda assim, não deixavam de lotar a casa, riam, bebiam e divertiam-se após longa jornada de trabalho" (Deslandes, 2018, p. 34).

[99] Entenda se aqui a referência a "seu teatro" como sendo de Francisco Gamboa, administrador do teatro.

Não obstante ter sido um centro de manifestações artísticas no Recife, o Teatro Capoeira, na década de 1840, não era o único teatro da cidade. Já existiam, nesta época, o Teatro Apolo[100] e o Philo-Dramático em atividade para os espectadores recifenses (Deslandes, 2018).

Figura 11: Vista do Recife tomada do Salão do Teathro de Santa Isabel, de Luiz Schlappriz.

Fonte: Acervo Coleção Brasiliana Itaú. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20224/0

Após a inauguração do Teatro de Santa Isabel em maio de 1850,[101] o velho teatro Capoeira foi, aos poucos, sendo esquecido até a sua demolição, que ocorreu no mesmo ano. Sobre isso, Valdemar de Oliveira complementa, de acordo com Pereira da Costa, que: "Condenado a desaparecer o velho e arruinado edifício, continuou ainda a trabalhar enquanto durou a construção do novo teatro, e assim funcionou até 1850, quando

[100] Inaugurado em 1846, o Teatro Apolo segue em plena atividade, até os dias atuais.
[101] O projeto do Teatro de Santa Isabel foi encomendado por Francisco do Rego Barros Barreto (1802-1870) – o Conde da Boa Vista, então Governador da Província de Pernambuco (1837-1844) – ao engenheiro francês, Louis Léger Vauthier, que havia chegado a Pernambuco em 1840.

foi demolido" (Costa, 1958, p. 137). O Teatro Capoeira ou Casa de Ópera cumpriu sua missão, por mais de meio século, mesmo com estrutura precária, plateia mal acomodada em bancos coletivos e toda a sorte de revezes. Em seu palco foram apresentados vários tipos de espetáculos teatrais, óperas, operetas, concertos musicais, mágicas[102] e todos os gêneros de entretenimento comuns à época. Espetáculos que, mesmo não agradando a todos, refletiam a estética de uma época, mostrando-nos que existia demanda de entretenimento, impulsionadora de produção artística na região. O impulso no consumo por espetáculos teatrais e musicais foi reflexo da transformação social que chegou da Corte para a Colônia, transformando o que antes era consumido nas ruas, gratuitamente, em comércio. Espetáculos que, como frutos do seu tempo, nos dão rastros da formação cultural do Brasil Colônia.

[102] Gênero teatral que, podendo ser dramático ou cômico, é marcado pelo seu aparato cênico com visualidade inspirada no "fantástico". Usando de efeitos que causassem um ambiente onírico e maravilhoso, encantando o espectador, as mágicas eram marcadas por um aparato de maquinismos mecânicos, com enredos inspirados em lendas populares e contos de fadas. De acordo com a pesquisadora Vanda Freire Pellard, as Mágicas são oriundas das *féerie* francesas e se popularizaram no Brasil entre o fim do século XVIII e início do XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa pudemos concluir assertivamente que o Brasil, sob a perspectiva da história do teatro, desenvolveu, ainda em seu período colonial, dois tipos de teatralidades: as que compunham as festividades públicas, comportando diversos gêneros de manifestações teatrais e, as das casas de ópera e edifícios teatrais, compondo o que chamamos de teatro efêmero e teatro permanente.

Na gênese do processo de colonização, os padres da Companhia de Jesus perceberam o forte traço lúdico da cultura nativa. De fato, os Jesuítas utilizavam atividades centradas na música, na dança e no teatro, principalmente ao perceberem que, nos rituais tribais, imbuídos de teatralidade, estariam a "chave" da comunicação entre o colonizador e o gentio a ser colonizado. Por meio da comunicação não verbalizada de movimentos, sons, cores, cantos e imagens, o Cristianismo foi assimilado com a ajuda de figuras arquetípicas (no caso do teatro) dos próprios indígenas. A capacidade atrativa exercida pela música e pelo teatro foi, rapidamente, notada e expressa pelos missionários Inacianos. Porém, a ortodoxia religiosa não ficou ilesa às influências das culturas locais, o empenho dos Jesuítas, na conversão do gentio, implicou em fazer concessões a alguns elementos culturais e modo de vida do nativo. Coube à Companhia de Jesus a implantação e organização das instituições de sustentação da cultura europeia em terras brasílicas: a Igreja e a Escola.

No século XVI, a colonização portuguesa na América incentivou a cultura surgida dos engenhos, das vilas e povoados, com as quais interagiram culturas nativas e africanas, produzindo manifestações culturais híbridas, que se perpetuaram no acervo cultural brasileiro. Foi nessa rede urbana, entre Bahia, Pernambuco e, capitanias anexas, que se desenvolveram, no século XVII, grupos sociais para além dos senhores e escravos. Uma terceira camada popular, pardos e negros livres, comerciantes, membros de repartições da Coroa, militares, enfim uma população que, assimilando os valores de uma sociedade barroca colonial, transformava as ruas e espaços públicos em palcos para performances, que reinterpretavam os valores da Corte portuguesa e da elite açucareira.

Aos poucos, diferentes formas de sociabilidade foram criadas pela população livre, entre brancos, pardos e escravos libertos, principalmente, em torno de instituições como as corporações de ofício e as irmandades leigas. Expressões culturais, como as festas públicas e procissões religiosas, eram corriqueiras nos dias separados para celebrar,

pela Igreja e pelo Estado. Festividades religiosas que, envolviam além do cortejo, a missa e as paradas para encenação, agregavam a população, em evento imbuído de teatralidade ritualística e, ao mesmo tempo, proporcionavam diversão.

Porém, um conceito mais ortodoxo, sobre o que pode ser considerado teatro, induz alguns historiadores da arte teatral a desconsiderar muitas manifestações populares como teatro, entre estas, rituais religiosos populares. Para tomarmos a decisão de trazer exemplares de ritos religiosos imbuídos de teatralidade, buscamos teóricos que embasassem essa concepção. Para Mário de Andrade, por exemplo, festividades religiosas seriam o cerne originário da atividade teatral no Brasil e, autos populares, sinal da aptidão dramática da cultura brasileira.

Basicamente durante todo o século XVI na Colônia, o que podemos constatar, a partir dos relatos dos viajantes estrangeiros, cronistas e historiadores, é que a vida teatral brasileira se resumia praticamente aos autos Jesuítas, que eram espetáculos amadores isolados, com fins religiosos ou comemorativos. No século XVII existiu uma espécie de "entreato ítalo-hispânico teatral", pois o país vivia um processo de sedimentação social, com muitos conflitos de defesa do território e constantes ameaças de invasões, ocasionando uma produção teatral nacional incipiente. Embora os espetáculos Jesuítas continuassem a existir, eram circunscritos às ocasiões festivo-religiosas ou a grupos específicos. Esse período, como visto, teria sido marcado por produção de comédias no estilo do "Século de Ouro Espanhol", de autores como Lope de Vega e Calderón de La Barca, principalmente nos círculos mais letrados da sociedade.

No século XVIII, o Recife era o segundo maior centro urbano da América açucareira, depois de Salvador, na Bahia. Recife se tornou moradia para diversos grupos urbanos, com sua economia se desenvolvendo pelo comércio portuário, gerando enriquecimento para uma classe de comerciantes, que disputava poder e prestígio social com a elite de Senhores de Engenho de Olinda. Esse ambiente setecentista, de gradativas mudanças sociais, foi, no campo religioso, propício ao florescimento das irmandades leigas, bem como as corporações de ofício as quais eram, juntamente com as Ordens Terceiras, responsáveis pelo patrocínio e organização das festividades religiosas.

Mesmo em fins do século XVIII, o surgimento das casas de ópera não determinou o desaparecimento das encenações em festividades públicas. O teatro, encenado nos festejos e nos cortejos penitenciais religiosos, continuou coexistindo às temporadas de representações teatrais, nos edifícios efêmeros ou permanentes. Entretanto, o espaço fixo do teatro proporcionou a oportunidade de montagens de peças

teatrais diversas, teatro estrangeiro de produção nacional. As casas de ópera fomentaram ainda mais o mercado teatral ao estimular a criação de companhias locais de teatro, as apresentações de companhias estrangeiras, a formação de plateia pagante e a transformação da atividade teatral em entretenimento comercial. Portanto, a arte dramatúrgica brasileira, que se iniciou como encenação catequética no século XVI, floresceu, no século XVIII, com a construção dos primeiros edifícios teatrais ou casas de ópera, concomitantemente à tradição dos festejos coloniais com encenações, proporcionadas pela Igreja Católica ou pela Coroa, em perfeito equilíbrio de interação e legitimação da ordem vigente.

A pesquisa que apresentamos nunca pretendeu ser conclusiva, mas sim, estimuladora de novos estudos. Trouxemos aqui exemplos de dramaturgia e teatralidades ocorridas na capitania pernambucana, no período ainda obscuro de sua história. Não poderia ser diferente, neste primeiro momento dissertativo, por uma questão de logística temporal. Nossa intenção aqui foi compilar exemplos e correlacioná-los com a vida social pernambucana, para demonstrar que o fenômeno teatral brasileiro começou pelo Nordeste e se expandiu para o restante do território, evidenciando a primazia nordestina para a cena teatral nacional. Um exemplo a destacar o teatro e o Nordeste se encontra em Pernambuco em 1575, com a representação de “O rico avarento e o Lázaro pobre.” Porém, em se tratando de arte, não podemos limitar sua importância apenas com fatos históricos mesmo não se podendo prescindir deles para a compreensão de sua essência. O teatro surge na história, mas é uma arte atemporal, fruto de um contexto social e estético, uma arte que acontece essencialmente no tempo. Portanto, no caso pernambucano, o tempo mostrou um desenvolvimento teatral particularmente expressivo, devido à influência marcante das encenações populares desenvolvidas nos folguedos festivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. (Trad. Yara Frateschi Vieira) São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

CARDIM, Fernão. **Narrativa Epistolar de Uma Viagem e Missão Jesuítica.** [1583-1590]. Lisboa: 1847. Edição Fac-similar.

_____. **Tratados da terra e gente do Brasil**. [1583-1601]. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. [1761] **Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil Vol. I**. Rio de Janeiro: Typografia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858.

KOSTER, Henry. **Viagem ao Nordeste do Brasil**. Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Ed. Nacional, 1942.

COUTO, Domingos Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Rio de Janeiro: Officina Typographica da Bibliotheca Nacional, 1904.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos.** (1740-1794). Vol. VI. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.

_____. **Anais Pernambucanos.** (1701-1739). Vol. V. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.

_____ **Anais Pernambucanos** (1795-1817). Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.

_____. **Diccionário Biographico de Pernambucanos Célebres**. Recife: Typografia Universal, 1882. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221687. Acesso em: 01 de agosto de 2022.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil – Evolução do Teatro no Brasil Vol. I**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1960.

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

BUDASZ, Rogerio. **Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder.** Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

_____. Revisitando o teatro neolatino na América portuguesa. **Opus**, v. 23, n. 3, p. 91-108, dez. 2017.

ANDRADE, Mário de**. Danças Dramáticas do Brasil**. 2º ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

_____. Os Congos. **Lanterna Verde**, Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1935. ps. 36-53.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil (pesquisas e notas)**. Rio de Janeiro, São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

_____. **Antologia do Folclore Brasileiro**. Vol. 1 e 2. São Paulo: Global Editora, 2002. p. 240.

_____. Carta do folclore Brasileiro**. Anais do VIII Congresso Brasileiro de Folclore**. Salvador, 1995.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ANCHIETA, José de. **Teatro de Anchieta. Obras completas**. 3º Vol. Introdução e notas por Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977.

BARTHES, Roland. Le Théâtre de Baudelaire (1954). In: BARTHES, Roland. **Essais Critiques**. Paris: Le Seuil, 1964.

MATOS, Gregório de. **Poemas Satíricos.** São Paulo: Martin Claret, 2006.

NEVES, Árcripo Gomes. Música Colonial no Recife: 7 Motetos de Luíz Álvares Pinto no Acervo de Padre Jaime Diniz no Instituto Ricardo Brennand. **ANAIS DO II SIMPOM 2012 -** SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. UNICAMP: Campinas-SP 2012.

_____. **Motetos Quaresmais de Luiz Álvares Pinto no Acervo Colonial Pernambucano de Jaime Diniz**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes: São Paulo, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Festa de Negro em Devoção de Branco: do Carnaval na Procissão ao Teatro no Círio**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. Música das Festas: A memória perdida. In: **Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa, Vol. II**. JANCSÓ, Itsvan; KANTOR, Iris (orgs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

_____. **Os Sons dos Negros no Brasil: Cantos, Danças, Folguedos: Origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

_____. **Rei Congo: uma Mentira Histórica**. São Paulo: Editora 34, 2016.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista. História da Festa de Coroação de Rei Congo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BAERLE, Kaspar van. **História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1940.

ASSUNÇÃO, Paulo de. **Os Jesuítas no Brasil Colonial.** 1ª ed. São Paulo: Editora Atual, 2019.

NÓBREGA, Manoel da. **Cartas do Brasil, 1549-1560**. Rio de Janeiro: 1931.

_____. Carta Do Padre Manuel da Nóbrega ao Padre. Simão Rodrigues, Lisboa. In: LEITE, Serafim. **Monumenta Brasiliae I.** [1538-1553]. Coimbra: Tip. da Atlântida, 1956. vol. 1.

XAVIER, Maria Elisabete Sampaio Prado; RIBEIRO, Maria Luísa Santos; NORONHA, Olinda Maria. **História da Educação: A Escola no Brasil**. São Paulo: FTD, 1994.

SILVA, Rosangela Divina Santos Moraes da. Teatro Português Medieval: Cenário Histórico. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. In **Revista Philologus,** Ano 16, Nº 46. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2010.

_____. **Rastros do Teatro Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro.** Tese (Doutorado em Língua Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra-PT, 2019.

CRUZ, Carlos Henrique A. **Inquéritos Nativos: Os Pajés Frente à Inquisição**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense. Niteroi, 2013.

COSTA, Celio Juvenal. A Evangelização Jesuítica e a Adaptação. In **Revista Educação em Questão**, vol. 22, n. 8, p. 82-112, jan./abr. 2005.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: A Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Unicamp. Campinas-SP, 2006.

CULLEY, Thomas S.J.; McNASPY, Clement J. S.J. **Music and the Early Jesuits (1540-1565)**. Archivum Historicum Societatis IESU, Roma, vol. 60, n. 80, pp. 213-245, jul/dez 1971.

CASTAGNA, Paulo Augusto. A música como Instrumento de Catequese no Brasil dos Séculos XVI e XVII. In: **D.O. Leitura**, São Paulo, ano 12, nº. 143, ps. 6-9, abr. 1994.

_____ El Canto de Órgano en las Casas y Aldeas Jesuíticas Brasileñas en los Siglos XVI y XVII. In**: Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Año XX, Nº 20**. Buenos Aires, 2006, p. 71. Disponível em: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/canto-organo-casas-aldeas jesuiticas.pdf.

_____. **Fontes Bibliográficas para a Pesquisa da Prática Musical no Brasil nos Séculos XVI e XVII**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Edição Fac-Símile Comemorativa dos 500 anos da Descoberta do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I – Século XVI: O Estabelecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

_____. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943.

_____. **Monumenta Brasiliae I.** [1538-1553]. Coimbra: Tip. da Atlântida, 1956.

RUCKSTADTER, Vanessa. Campos. Mariano. **José de Anchieta: Teatro e Educação no Brasil-Colônia**. Monografia (Especialização em pesquisa Educacional). Departamento de Fundamentos da Educação. Universidade Estadual de Maringá. Maringá- PR, 2005.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**. **Quatro séculos de Teatro no Brasil**. São Paulo: Editora Taq Edusp, 1986.

TORRES, Magda Maria Jaolino. **As Práticas Discursivas da Companhia de Jesus e a Emergência do Teatro Jesuítico da Missão no Brasil do séc. XVI**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, Brasília- DF, 2006.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. **A Literatura no Brasil**. 6º Vol. 5ª. ed. Revista e atualizada. São Paulo: Global, 1999.

RUFINO, Joel. Reflexões sobre Teatro e Teatralidade. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A Teatralidade do Humano.** São Paulo: Sesc, 2011.

MELLO. José Antônio Gonsalves de. **Tempo dos Flamengos**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ed Topbooks, 2001.

ABREU, Capistrano de. **Ensaios e Estudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

HORA, Edmundo Pacheco. O Portal da Reverência Eucarística no Altar-mor da Catedral Basílica de Salvador: Uma Revelação Pictórica. In: **Th. International RIdIM Conference & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical.** 2011.

PRIORE**,** Mary Del. **Festas e Utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEREIRA, José Carlos. **O Encantamento da Sexta-Feira Santa: Manifestações do Catolicismo no Folclore Brasileiro.** São Paulo: Editora Annablume, 2005.

LIMA, Rossini Tavares. **Folguedos Populares do Brasil**. São Paulo: Ed. Ricordi, 1962.

GONÇALVES, José Sérgio. Apresentação. In: **Boletim de leitura da Associação Brasileira de Folclore,** nº 12. São Paulo: Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, junho de 1994.

MASSAUD, Moisés**. História da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cutrix, 1990.

BLUTEAU, Rafael. **Diccionário da Língua Portugueza.** Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos; SILVEIRA, Camila Nunes Duarte. Notas Sobre a Ação Pedagógica da Companhia de Jesus no Brasil de 1549 a 1599. In: TOLEDO, Cézar de Alencar Arnault; RIBAS; Maria Aparecida Araújo Barreto; SKALINSKI Jr, Oriomar (orgs). **Origens da Educação Escolar no Brasil Colonial.** Vol. I Maringá: Eduem, 2012.

PIO, Fernando. **A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e Suas Igrejas**. Recife: Fasa, 2004.

TELES, Jorge de Campos. **A Paixão de Cristo na Devoção Popular Lisboeta**. Lisboa: Rei dos Livros, 1999.

CARVALHO, Nair de Moraes. Os Painéis dos Antigos Passos da Baía**. Anais do Museu Histórico Nacional**, v. II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

QUITES, Maria Regina Emery**. Imagem de Vestir: Revisão de Conceitos Através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Diário Íntimo do Engenheiro Vauthier: 1840-1846**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1940.

_____. **Olinda**: **2º Guia Prático Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. **Guia Prático Histórico e Sentimental da Cidade do Recife**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FREYRE, Gilberto. **Livro do Nordeste**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

SETTE, Mário. **Arruar: História Pitoresca do Recife antigo.** 3ª ed. Vol. XII. Recife: Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

SETTE, Mario. **Maxambombas e Maracatus**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820.** Tradução Lúcia Furquim Lahmeyer. Revisão Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães e Ernest Winkler. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981. [3 V].

SILVA, Maria de Jesus Santana**. Devoção e Resistência: as Irmandades dos Homens Pretos de Goiana (1830-1850)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2008.

RENNEFORT, Urbain Souchu. ***Histoire des Indes Orientales***. Paris: Arnoul Seneuze, 1688.

BASTIDE, Roger. **As Américas Negras**: **As Civilizações Africanas no Novo Mundo**. trad. Eduardo de Oliveira e Oliveira. São Paulo: Difel, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

KANT, Immanuel. **A Paz Perpétua e Outros Opúsculos**. [1795]. Lisboa: Edições 70, 1990.

MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CHACON, Gilson Rodrigues de O. **Doutos Mestres de Summa Graça e Destreza: Um Estudo Etnomusicológico do Ensino da Música nas Vilas do Recife e de Olinda ao Longo do Século XVIII**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRS. Porto Alegre, 2018.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira**: **um Teatro do Passado.** Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

SILVA, Leonardo Dantas. **O Porto e o Recife.** Disponível em: **http://ogmo-recife.org.br.** Acesso em 03 de outubro de 2022.

SOUZA, George F. Cabral de. Comerciantes de Escravos em Pernambuco (c. 1660 – c. 1760): aproximação a um grupo mercantil colonial In: **Revista de Pesquisa Histórica – CLIO**, vol. 37, Jul-Dez, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.22264/clio.issn2525-5649.2019.37.2.17.

STABEN, Ana Emília. **Negócio dos Escravos: O Comércio de Cativos entre a Costa da Mina e a Capitania de Pernambuco (1701 – 1759).** Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba- PR, 2008.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Pernambuco: Seu Desenvolvimento Histórico.** Leipzig: F. A. Brockhaus, 1895.

BRESCIA, Rosana Marreco Orsini. O Teatro Efémero na América Portuguesa: do Teatro do *Siglo de Oro* ao Teatro "ao gosto português". ***Nuevo Mundo, Mundos Nuevos,*** *2010.* Disponível em: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.60143.

SILVA, Antonio Morais e. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

LEEUWEN, A. Van; HORA, E. Um Olhar Sobre as Atividades Musicais nos Teatros do Rio de Janeiro em Fins do Século XVIII e Início do XIX: A Atuação da Cantora Joaquina Lapinha. In **Revista *Per Musi***, n. 17. Belo Horizonte: 2008. ps. 18-25. http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/17/num17_cap_02.pdf.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. O Recife e a sua música. In: **Um Tempo no Recife**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1978b.

_____. A Música em Pernambuco no século XVIII. In: **Cultura-CFC**. Rio de Janeiro, 1978a.
_____. **Músicos Pernambucanos do Passado,** Tomo II e III. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1969-1971.

CARDOSO, André. **A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DESLANDES, Sérgio; PAULA, Karuna Sindhu de; SOUZA, Felipe Azevedo de. **Ópera no Recife, Vozes, Bastidores, Espectadores.** Recife: Ed. Titivillus, 2018.

MAZZA, José. Dicionário Biographico de Músicos Portuguezes (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, ms. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). In **Revista Ocidente**, 1947.

NETO, Luiz Domingos do Nascimento. **Cor, Suor e Som: Inserção Social e Prática Musical no Recife (1789-1822)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE. Recife-PE, 2014.

RICCIARDI, RUBENS RUSSOMANO. **Manoel Dias de Oliveira, um Compositor Brasileiro dos Tempos Coloniais.** Tese (Doutorado em Artes). Departamento de Música da ECA, USP. São Paulo - SP, 2000.

SILVA, José Amaro Santos da. **De Música e Músicos: (Biografias, Teorias, Histórias, Críticas...)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

FONTES PRIMÁRIAS

CORRÊA, Felipe Neri. **Relação das Festas Que Se Fizeram em Pernambuco Pela Feliz Acclamaçam do Muito Alto e Poderoso Rey de Portugal D. Joseph I nosso Senhor do anno de 1751, para o de 1752**. Lisboa: Manuel Soares. 1753. Disponível em: https://archive.org/details/relacadasfesta00corr.

IPHAN, **Documentos s.d.** *in:* Pasta do Tombamento Histórico da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Recife: Iphan, 5ª C.R/PE, 1765.

"Ano de 1739 _ Livro em que se acha as formas de compor as procissões de cinza e enterro do Senhor". Documento manuscrito pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco do Recife.