



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Teatro al aire libre en el Brasil colonial

Autor:
Carreira, André

Revista
Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Teatro al aire libre en el Brasil colonial.

André Carreira

(Universidade do Estado do Santa Catarina, Brasil)

Cuando pensamos en los orígenes del teatro callejero casi siempre nos remitimos a los años sesenta y setenta del siglo XX, y a las experiencias del teatro militante. Pero desde los tiempos del Brasil colonial es posible identificar varias manifestaciones que podrían ser consideradas como matrices de nuestro teatro de calle. En el mismo momento en que nuestras ciudades ganaban forma, el teatro ya estaba en las calles y *vieiras* explotando la incipiente vida urbana que comenzaba a estructurarse.

Nuestro teatro callejero nació como una herencia de las grandes procesiones medievales que aquí fue reforzada por la intensificación de los ejercicios de evangelización que constituyeron una parte fundamental del proceso colonizador. Aun cuando las villas y las incipientes ciudades brasileñas contaban con pocas calles y una estructura urbana precaria, las procesiones constituyeron una práctica cultural permanente que movilizaba el conjunto de la población que se comprometía, ya sea con su realización o con su asistencia conmovida.

La llegada de la Compañía de Jesús, en la mitad del siglo XVI, redundó inmediatamente en los primeros esfuerzos de realizaciones teatrales, que fueron materializadas bajo la forma de un teatro didáctico realizado principalmente en espacios al aire libre. En el mismo año de su arribo al Brasil, el padre Manoel da Nóbrega, referente jesuíta, organizó una gran procesión de *Corpus Christi* en la cual utilizó incluso piezas de artillería militar para lograr efectos sonoros. De esa forma, Nóbrega construyó un acto devocional que extrapoló la propia idea de procesión e inauguró así un modo de hacer teatro que tuvo repercusión en los espectáculos al aire libre a lo largo de todo el período colonial. Fue justamente la voluntad evangelizadora lo que dio más impulso a la presencia del espectáculo teatral en las calles de la Colonia.

La Compañía de Jesús, además de tratar de convertir a los indígenas, también se empeñó en vigilar a los europeos habitantes de la Colonia, conservando los preceptos del catolicismo y "cuidando de las almas" de una población mayoritariamente formada por desterrados de la metrópolis. El clima de mayor libertad experimentado por los colonos preocupaba a los jesuítas que



pretendían vigilar las costumbres contrarias a la Iglesia y combatir las prácticas pecaminosas que podrían ser introducidas por fuerzas extranjeras protestantes. Por eso, los jesuitas buscaron siempre un teatro al aire libre que, al mismo tiempo, contribuyera con la catequesis de los indios y influyera sobre los muchos portugueses que vinieron forzados a la Colonia, y que aquí se apartaban cada vez más de la Iglesia.

La práctica teatral jesuítica se dio como una continuidad de la tradición de los colegios de la península ibérica, en los cuales los alumnos representaban principalmente obras escritas por los profesores de latín. La *Ratio Studiorum*, estructura curricular que servía de orientación a los jesuitas, indicaba la utilidad del teatro para el aprendizaje de la retórica y de la doctrina. El gusto de los curas jesuitas por el teatro era tan intenso que no fueron pocas las preocupaciones de la jerarquía católica por los posibles excesos. Antes de ser devorado por los indios Caetés, el obispo Fernandes Sardinha se manifestó, en una carta dirigida al Papa, “asustado” con ciertas “extrapolaciones” de los misioneros, que escribían las obras, organizaban las puestas en escena y no dudaban en entrar en escena y actuar. Tal fue la contribución de los jesuitas para la práctica espectacular que estos se tornaron constructores de “máquinas de fuego”, artefactos pirotécnicos que daban más impacto a las procesiones y a todo tipo de presentación al aire libre.

En las condiciones de la Colonia, los evangelizadores que querían hacer teatro no tuvieron más opciones que extrapolar el espacio cerrado de las iglesias. La falta de locales apropiados para las representaciones teatrales hizo que éstas ocurrieran, en su amplia mayoría, al aire libre. Así, el teatro fue del interior de los patios y salones de las escuelas para el entorno de las iglesias, para después ganar las calles y plazas combinándose con las procesiones y fiestas. La explotación de espacios fue tan diversificada que algunos viajeros registraron sorprendidos puestas en escena hechas también en las playas, tomando la naturaleza como escenario.

El drama evangelizador se instaló prioritariamente al aire libre, pues aun cuando había algún espacio cerrado disponible, la audiencia popular que los curas buscaban se encontraba más cómoda en los espacios públicos, en donde el comportamiento informal estaba más acorde con su cultura y condición social.

En el universo de la vida de las incipientes ciudades brasileñas, las representaciones que, en principio, eran un mezcla de fiesta religiosa y de teatro, constituían ocasiones para el encuentro social, cuando toda la comunidad se mostraba y era vista. Quizás por eso, este teatro religioso al



aire libre adquirió la importancia de acontecimiento clave de la vida colonial, en la medida en que no sólo propiciaba momentos creados por el furor religioso, sino también, al mismo tiempo, un espacio lúdico.

Los textos llevados a la escena por los jesuitas eran básicamente adaptaciones hechas por los propios curas misioneros que los indígenas aprendían en poco tiempo para presentar en las fiestas de los santos patronos de las villas. Como observa Ileana Azor, se puede imaginar la alta dosis de improvisación en lo que se refiere a los elementos escenográficos, a los vestuarios y al maquillaje aportados por los indígenas. Las descripciones de los cronistas de la época muestran admiración ante la presencia del color y de la diversidad de escenarios compuestos por los aborígenas¹.

El Padre Serafim Leite, describiendo las representaciones llevadas a cabo en la Colonia, afirmaba que éstas podrían ser concentradas o dispersas. Las primeras eran, según el cura, aquellas realizadas en un único punto de la ciudad, aunque fuera en los exteriores de las iglesias. Las representaciones dispersivas contaban con personajes distribuidos en diversos puntos a lo largo del trayecto de los cortejos, lo que implicaba una forma de invadir la vida de la ciudad con eventos religiosos profundamente teatrales².

En ocasión de estas representaciones las familias más pudientes tomaban la iniciativa de decorar las ventanas de sus residencias con sábanas de colores y hasta declamaban partes de los textos desde los balcones de las casas, lo que constituía un honor. De esta forma, las personas podían mostrar su devoción y, al mismo tiempo, disputar lugares de importancia social.

En 1583, el padre Manuel da Nóbrega registró la puesta en escena del *Diálogo sobre a conversão de Deus*, en la ciudad de Espírito Santo, presentación realizada en honor de las autoridades jesuitas que visitaban el país. Nóbrega describió la puesta en escena destacando la participación de los indios como actores, como así también de niños que danzaban desnudos y cantaban en una especie de coro pastoril. Según Mario Cacciaglia, en esta representación, aparecía el personaje de *Anhangú* (el diablo), lo que entusiasmó a los indígenas con sus juegos, saltos y sustos. La presentación tuvo como fondo de escena la selva y puede ser considerada una demostración ejemplar del tipo de uso del espacio abierto en la Colonia. Los actores indígenas,

¹ Ileana Azor, *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana, Letra Cubanas, 1988.

² Darcy Ribeiro y Carlos Araujo Moreira Neto, *A Fundação do Brasil (1500-1700)*. Petrópolis, Vozes, 1992.



utilizando una mezcla de procedimientos de interpretación, tanto propuestos por los jesuitas como originados de los juegos corporales propios de sus danzas, declamaban un texto que articulaba el portugués, latín y tupí.³

Posteriormente, el propio Manuel da Nóbrega empleó el procedimiento de mezclar las lenguas en su obra *Festa de São Lorenço* (1586), con vista a hacer un teatro que dialogara de forma directa con un público diversificado. Hay que recordar que, según afirman Ribeiro y Araujo Moreira Neto, en las villas del Brasil, en los primeros cien años de la Colonia, predominaban el uso de las lenguas indígenas⁴.

La presentación del *Auto das onze mil virgens*, en 1583, en la cual participó gran parte de la población de Salvador en Bahía, puede ser considerada una espectacular mezcla de carnaval y procesión. Un curioso detalle de la representación nos da una justa noción de la fuerza y magnitud de la puesta en escena: mientras transcurría el desfile principal, diferentes personajes aparecían en las ventanas y participaban de breves diálogos de tal forma que convivían con los espectadores que se encontraban en sus propios balcones. El entrar y salir de las ventanas generó un clima divertido y multiplicó el número de personajes.

Presentaciones teatrales de este tipo cruzaron toda la segunda mitad del siglo XVI y se mantuvieron de forma generalizada por las diferentes regiones de la Colonia, disminuyendo en el siglo XVII, período en el cual se intensificó la utilización de las representaciones teatrales en las celebraciones de carácter civil. Un ejemplo de ello fue la conmemoración de la coronación del Rey João VI (1641), cuando fue organizado un espectáculo al aire libre, en una plaza próxima al palacio del gobernador de Río de Janeiro, y también fue realizada una gran representación con un centenar de jinetes por las calles de la ciudad.

Las representaciones de conflictos sociales bajo la forma de danzas también formaron parte del repertorio de representaciones al aire libre del período. En el mismo año de 1641, en la ciudad de Recife del gobernador holandés Maurício de Nassau, se realizó una “encamisada”, tipo de cortejo carnavalesco en el cual participaban enmascarados vestidos de blanco que danzaban y hacían chistes, en los que el propio Nassau habría tomado parte. Los juegos, en estas ocasiones,

³ Mario Cacciaglia. *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo, EDUSP, 1986.

⁴ Darcy Ribeiro y Carlos Araujo Moreira Neto, ob. cit.



incluían declamación de versos y el uso de máscaras, lo que proporcionaba una gran diversión pública⁵.

Poco antes de la expulsión de los jesuitas del territorio brasileño, en 1759, por decisión del entonces regente del reino portugués, el Marques de Pombal, aun se realizaban presentaciones como en la provincia de Paraíba, en donde el cura Gabriel Malagrida organizó en el patio del Colegio de San Gonzalo, entre 1745 y 1747, diferentes representaciones abiertas al público.

La salida de los jesuitas del Brasil representó una momentánea disminución de la actividad teatral al aire libre, pero, paulatinamente, las obras religiosas y las moralidades fueron sustituidas por las fiestas públicas, en las cuales siempre había un acto teatral por pequeño que fuera. Las hermandades religiosas formadas por ciudadanos civiles pasaron a ocupar lugares aún más importantes en la organización de las fiestas y mantuvieron la preocupación por hacer del teatro el momento más solemne e instructivo de las fiestas.

En 1760, en Santo Amaro, Bahia, fue organizada una gran fiesta conmemorando el casamiento de Doña Maria de Portugal con Don Pedro. Después del *Te Deum* fueron presentadas danzas, declamaciones y una “embajada de Congo”⁶, en una clara demostración de que estos espectáculos podían incluir la diversidad cultural propia de nuestras calles.

En las fiestas populares del período, la presencia de los grupos de negros se hacía notar principalmente por las manifestaciones de los reyes Congo, compuestas de danzas y máscaras, que atraían la atención de los observadores por la riqueza rítmica y el colorido de los trajes. Este tipo de participación constituyó una de las más significativas modalidades de formas para-teatrales que ocuparon las calles del período. Los *cortejos de reisados* tenían, aparte de las danzas, una estructura narrativa que puede ser considerada como matriz de diversas formas contemporáneas de espectacularidad callejera. Curiosamente, el poder colonial distinguía entre estas manifestaciones de “cortejo” y los “batuques del candomblé”, considerando los primeros como danzas “honestas”, y a los otros como danzas supersticiosas que no podían ser toleradas.

Las grandes fiestas civiles competían con la espectacularidad religiosa, y, durante los siglos XVII y XVIII, el crecimiento de ese tipo de presentaciones callejeras intensificó la aproximación entre la representación sacra y el carnaval. Frente al crecimiento de la fiesta y del

⁵ Mary del Priore. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

⁶ Las “embajadas de Congo” son danzas teatralizadas de la comunidad negra.



teatro profano, la Iglesia, preocupada con el descontrol de los hábitos, intento, en 1729, prohibir los espectáculos en los espacios de los templos. Posteriormente, en 1734, el obispo de Pernambuco lanzó una prohibición sobre toda representación teatral.

Sin embargo, estas prohibiciones nunca tuvieron la fuerza suficiente para impedir las presentaciones teatrales al aire libre. Ya en 1777, la autoridad civil de Pernambuco, por medio de un decreto, reconocía la existencia de eventos que insistían en perpetuarse, y por eso recomendó la construcción de teatros públicos permanentes.

La emergente ciudad de Vila Rica, posteriormente conocida como Ouro Preto (MG), ya registraba desde 1726 fiestas públicas en las cuales el teatro tenía un lugar de mucha importancia. En 1733, en ocasión de la inauguración de la matriz del Pilar se armó un costoso tablado sobre el cual durante tres noches se presentaron comedias del repertorio español. Esas presentaciones contaron con la participación de actores provenientes de la ciudad de Río de Janeiro, pues la importancia de la ocasión exigía un elenco más solvente. La vecina ciudad de Mariana (MG), a su vez, presenció en 1748 representaciones teatrales callejeras en medio a innumerables actividades organizadas para conmemorar la llegada del primer obispo de la diócesis.

Las plazas de Sabará, otra ciudad de la región, también fueron escenario de representaciones teatrales, como, por ejemplo, durante las festividades realizadas en ocasión del nacimiento del príncipe Da Beira, en 1796. Muy comentada fue la presentación de unos estudiantes de la ciudad representando una “farsa de lagartos”⁷ con música y movimientos muy elaborados.

En el transcurso del siglo XVIII, en la medida que en las demandas de calidad de los espectáculos al aire libre se fueron incrementando, se ejercieron presiones para la construcción de salas teatrales. Varios documentos del período muestran el creciente interés en el teatro de sectores aristocráticos de la sociedad. Ciudadanos “honorables” que pretendían contar con más sofisticación en los espectáculos, deseaban reunir una audiencia más selecta, sólo posible en el espacio cerrado de las salas de ópera. Esa preocupación por la calidad del público ganó, posteriormente, más importancia conforme apunta Affonso Ávila, para quien las autoridades civiles

⁷ Juego de danza paródico.



fueron varias veces interpeladas sobre la necesidad de una reserva de los palcos en las salas de ópera para que estos fueran *repartidos entre las familias y señoras más principales*⁸.

El proceso que enclaustró el teatro en las salas no hizo desaparecer por completo las representaciones dramáticas en las fiestas y eventos religiosos. Sin embargo, el teatro perdió parte del ímpetu del cual disfrutó en los tres primeros siglos de la Colonia.

carreira@udesc.br

Open Air Theatre in Colonial Brazil

Abstract

The text presents a panorama of open air theatre during Colonial Brazil. Beginning with Jesuit theatre a model was established that would pave the way for subsequent experiences in street theatre during the 16th, 17th, and 18th centuries. The article makes reference to the presence of civil festivities.

Palabras clave: teatro callejero fiestas populares teatro religioso Brasil colonial teatro jesuíta

Key words: street theatre popular festivals religious theatre Colonial Brazil Jesuit theatre

⁸ Affonso Ávila. *O teatro em Minas Gerais – Século XVIII e XIX*. Ouro Preto, Prefeitura Municipal de Ouro Preto/Museu da Prata, 1978.