



**Perdão original: referências à
Carta de Pero Vaz de Caminha
na dramaturgia de Portugal
e Brasil**

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Perdão original: referências à *Carta de Pero Vaz de Caminha* na dramaturgia de Portugal e Brasil¹

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

Sincronismos

O primeiro ato público da história comum do Brasil e de Portugal – ou pelo menos um dos exemplos mais antigos que se pode dar – é o encontro entre estrangeiros e nativos em abril de 1500, descrito na *Carta de Pero Vaz de Caminha* e reproduzido de inúmeras formas desde então.² A *Carta* tornou-se, a partir da sua redescoberta no início do século XIX, um documento de identidade coletiva que faz, muito anacronicamente, parte do nacionalismo brasileiro, mas também do imperialismo lusitano.

-
- 1 Este texto resulta de uma pesquisa de doutorado na Universidade de Coimbra, apoiada com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).
 - 2 Por exemplo, a primeira missa, descrita na *Carta*, foi fixada nos quadros de Victor Meirelles (1860), Cândido Portinari (1948) e Paula Rego (1993); nos filmes *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, e *A Primeira Missa* (2014), de Ana Carolina; e em enredos das escolas Acadêmicos do Grande Rio (2000), Imperatriz Leopoldinense (2010) e Estação Primeira de Mangueira (2014).

(NOVAIS, 2005, p. 244) Escrita em Porto Seguro entre 26 de abril e 2 de maio de 1500; redescoberta por Juan Bautista Muñoz por volta de 1793; e arquivada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal; só foi publicada pela primeira vez no ano de 1817, por Manuel Aires de Casal, na *Corografia brasílica*. Desde então, não parou de crescer a sua importância simbólica.³

Oswald de Andrade faz referência à *Carta* logo no início do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924, e assenta o seu primeiro livro de poemas na desmontagem desse primeiro ato de escrita. (CAMPOS, 2008, p. 165) O poema “Erro de português” (1925), além de evocar no título o achamento aparentemente casual do Brasil, começa precisamente com uma alusão à *Carta*: “Quando o português chegou / Debaixo duma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português”. A “bruta chuva” do segundo verso é a mesma de 23 de abril de 1500, quando “ventou tanto sueste, com chuvaceiros, que fez caçar as naus, e especialmente a capitânia”. A forma de desaparelhar a fixação no primeiro encontro foi reproduzir, agora com ironia, a ideia escolar do primeiro encontro entre índio e português, de onde provém o estabelecimento de uma imagem recíproca,⁴ subvertendo-a com a hipótese contrafactual: e se o tupi tivesse colonizado o português? Melhor ainda: e se o tupi comesse o português?

As paródias da *Carta* formam as visões do Brasil desde há muito e de ambos os lados do oceano. O modernismo brasileiro é indianista, elegendo o índio – canibal e bom selvagem – como símbolo da identidade nacional. (PEREIRA, 2015, p. 129) Ser ou não ser índio é, para os modernistas

3 Em Portugal, em 2014, foi reproduzida na íntegra no jornal *Público*, quando a cantora brasileira Adriana Calcanhoto foi “diretora por um dia”, por ocasião da edição especial de aniversário do periódico; em 2016, foi exposta em Belmonte, terra natal de Cabral.

4 A imagem recíproca, ou contraimagem, é um conceito da matemática já usado em ensaios sobre a cultura dos dois países (MENDES, 2019; MOREIRA, 1967; VIEIRA, 1991) e até no emblema do Ano de Portugal no Brasil / do Brasil em Portugal 2014, desde logo útil como metáfora. O princípio da reciprocidade, além disso, está na legislação dos direitos e deveres de nacionais do Brasil em Portugal e vice-versa, estabelecida desde a independência do Brasil, e que distingue portugueses e brasileiros de outros estrangeiros, como, por exemplo, o Acordo Luso-Brasileiro sobre Contratação Recíproca de Nacionais, de 2004.

brasileiros e seus herdeiros, um dilema que se torna um lema. “Tupi or not Tupi, that is the question” pode parecer, à primeira vista, só um trocadilho feliz, mas o facto é que vai à raiz do problema da identidade, abaixo e acima do Equador. Os tropicalistas reproduzem o dilema: “Tropicália”, a canção de Caetano Veloso que leva o nome do movimento, começa precisamente com uma referência à *Carta*. A paródia, referindo o técnico de som do estúdio, Rogério Gauss, foi gravada durante um teste de som e foi posta na versão editada: “Quando Pêro Vaz de Caminha / Descobriu que as terras brasileiras / Eram férteis e verdejantes, / Escreveu uma carta ao rei: / Tudo que nela se planta, / Tudo cresce e floresce. / E o Gauss da época gravou”. (LACERDA, 2012, p. 242)

Ser colonizado ou ser colonizador é a contradição a ser resolvida, sob pena de perpetuar um impasse. Uma das saídas tapadas desse beco é a formulação de um ponto de vista em que o outro é o mesmo, paradoxo identificado por Pasta Júnior (2011) nas obras de Machado de Assis, Raul Pompeia, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Glauber Rocha, entre outros. No caso de Portugal, João Leal (2000) mostra bem como a identidade portuguesa é imaginada como excepcionalmente adaptável, composta de pares opostos, desde Jorge Dias a Boaventura de Sousa Santos.

As visões de um e de outro caracteres nacionais são complementares nas suas definidas indefinições. Partilhadas pelo senso comum com a melhor das intenções, as análises e obras citadas, a despeito do teor crítico, acabam por ocultar o processo colonial no Atlântico Sul. O português e o brasileiro, assim indefinidamente definidos, são alegorias de um colonialismo, primeiro externo (sob a forma de extermínio, segregação e discriminação dos indígenas e tráfico de pessoas escravizadas) e depois interno (a escravidão desde a independência), que se supõe benigno, na forma de indivíduos aparentemente bons que abraçam e engolem o outro. Este jogo de papéis é para quem quer ser indígena brasileiro na letra, sendo colonizador português no espírito ou vice-versa. O mito do perdão original mostra a pretensa identificação do colono com o indígena, o que possibilita a transformação de um no outro, suprimindo o último em favor do primeiro, e estabelece os correspondentes papéis de português e brasileiro –

o gentílico fixado somente no século XIX –,⁵ a bem dizer indistintos, como opostos que se alternam, ao mesmo tempo em que exclui desta mitologia a figura do escravo, estrangeiro, africano – a maior parte vinda das atuais regiões de Angola, Moçambique e Nigéria –, tornando o negro não visto e não dito até a popularização do mito das três raças.

Talvez o texto de Caminha seja o mais antigo argumento teatral luso-brasileiro. A teatralização da convivialidade, nem que seja retrospectivamente, dá-se logo desde o primeiro momento, com os saltos de Diogo Dias e a música e dança do gaiteiro que seguia nas naus. (CASTRO, 2005; MOURA, 2018) O relato da dança entre portugueses e nativos ou do trabalho e da luta em conjunto mostra até onde pôde ir o entendimento entre uns e outros. Mas a primeira cena deliberada é outra: a recepção de dois nativos a bordo, tal como descrita pelo cronista, feita como encenação ou fingimento, é que deve ter sido o primeiro ato pensado teatral ou performativo, ao pretender passar uma ideia e fazer uma ação que afetasse o outro, além de incluir a expectativa de quem assiste: escreve Caminha que “um deles fixou o olhar no colar [de ouro] do Capitão e começou a acenar para a terra e logo em seguida para o colar, como querendo dizer que ali havia ouro”. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 2v) A festa do primeiro encontro foi desde logo ensombrada pela questão do ouro, que só anos depois começaria a satisfazer a sede da Coroa portuguesa. A *Carta* relata o “dramático desencontro de culturas, o impossível diálogo entre as normas da dádiva e a lógica da mercadoria”. (NOVAIS, 2005, p. 239) Caminha, porém, talvez estivesse consciente do equívoco. Um pouco mais adiante, faz a devida ressalva:

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as

5 Segundo Novais (1997, p. 23): “*Brasileiros*, como se sabe, no começo e durante muito tempo designava os comerciantes de pau-brasil. A percepção de tal metamorfose, ou melhor, essa tomada de consciência, isto é, os colonos descobrindo-se como *paulistas*, *pernambucanos*, *mineiros* etc., para afinal identificarem-se como *brasileiros* – constitui, evidentemente, o que há de mais importante na história da Colônia, porque situa-se no cerne da constituição de nossa identidade”.

e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. E depois tornou as contas a quem lhas dera. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 3r)

A leitura da *Carta* sincroniza o leitor atual com os dez dias que durou o encontro original de há 500 anos, argumenta Gumbrecht (2000). A *Carta* convida à imaginação desses dez dias ou, pelo menos, dos momentos em que é escrita, já que o seu lugar de enunciação é muito específico e particular, criando, por si só, uma cena concreta para a fala e a escrita de Pero Vaz de Caminha. O autor dirige-se ao monarca – a quem, de resto, faz um pedido –, mas fala também consigo mesmo e, nessa dualidade, fala conosco, que somos levados para o lugar dele(s). Estamos em 1500 e, ao mesmo tempo, em 2000.

Anacronismo

No conjunto das peças de teatro portuguesas e brasileiras escritas desde os anos 1960, as referências a esse documento do primeiro encontro entre portugueses e brasileiros são poucas, mas suficientes para ensaiar a análise de padrões reconhecíveis. O tom pode ser de comemoração, mais ou menos irónica, como, por exemplo, no caso de um espetáculo teatral que, em 2018, ao longo de todo o ano, uma vez por mês, nas galerias da Amazónia do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, reproduzia quase na íntegra o texto da *Carta*. Ou ainda como no caso, um ano antes, de *Selvageria* (2017), uma encenação de Felipe Hirsch a partir de uma coletânea de textos europeus sobre o Brasil, que incluía uma personagem coletiva, *Coro de Pero Vaz de Caminha*, tendo como epígrafe um pequeno excerto da carta original: “Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar”. (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 13v) Ou o tom pode ser

paródico, seguindo o modelo de Oswald de Andrade (FELIPPE, 2017, p. 79), como no caso de um díptico de espetáculos do mesmo Felipe Hirsch, em 2016, *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana*, ambos a partir de contos de escritores latino-americanos. Em *A tragédia*, foi usada uma paródia da *Carta*, intitulada “Carta nº 2”, da autoria de Reinaldo Moraes, retirada da coletânea de contos *Umidade*, e dita com pronúncia de português de Portugal pelo ator Caco Ciocler. O texto reproduz o ímpeto colonizador com palavras de hoje:

Antão dizia eu que antes de alguém ter tempo de dizer chupa! já saltávamos aos cangotes daquelas fêmeas naturaes, feitos javalis resfolegantes de animalesco e represado d’sejo, e elas viram o que era bom pa tosse, pá. E às vezes que por qualquer razão já não queriam mais ter seus urifícios frequentados brutalmente pela nossa nobre gente, dávamos-lhes uns cascudos, mor d’elas calarem as matracas, e nelas mandávamos grosso fumo, pá, refodidas vezes, e era pimba na pombinha e peroba na peladinha! Aquilo era um vidão, pá. (FELIPPE, 2017, p. 79)

Em *A comédia*, Moraes reincidiu no tema do Brasil quincentista visto pelos estrangeiros, mas desta vez com um texto inédito sobre a passagem do mercenário alemão Hans Staden pelo Brasil, no século XVI. Ao longo dos anos, outras peças citam direta ou indiretamente a *Carta*, usando como motivo a prosa de Vaz de Caminha. São os casos de *Museu encantador* (2015), *Alla Prima* (2015), *Supernova* (1999), *O corsário do rei* (1985) e *Auto dos 99%* (1962).

Museu encantador (2015), de Rita Natálio (portuguesa) e Joana Levi (brasileira), realizado como uma performance que acompanha uma instalação, apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro, começa com um quadro intitulado *Sarcófago/fantasma*, composto por várias ações e uma “mistura de textos” de Pero Vaz de Caminha, Darcy Ribeiro e Davi Kopenawa. No início, trajadas com “roupas de exploradoras”, três *performers* entram no espaço, deitam-se, cobrem-se com panos e começam a falar:

JOANA: 22 de Abril, quarta-feira. Neste dia houve-
mos vista de terra!

RITA: Os índios entenderam a chegada do euro-
peu como um acontecimento espantoso, só assi-
milável em sua visão mítica do mundo.

TERESA: Gente do deus sol, o criador, que vinha
milagrosamente sobre as ondas do mar grosso.

JOANA: E na quinta-feira, 23 de Abril, fizemos
vela e fomos direto para a praia.

RITA: Os recém-chegados, saídos do mar, eram
feios, fétidos e infectos.

JOANA: Dali avistámos homens, obra de uns sete
ou oito, que caminhavam pela praia.

TERESA: Quando os avistei, chorei de medo. Eu
os achava muito feios, esbranquiçados e peludos.

JOANA: Eram pardos, todos nus, sem nada que
lhes cobrisse suas vergonhas. E nas mãos traziam
arcos e setas. Tinham os beijos de baixo furados e
neles metidos seus ossos brancos.

Daí em diante, a performance desenterra toda a parafernália da propa-
ganda folclorista portuguesa, que mistura com a parafernália do nativismo
e do tropicalismo, criando, entre outras muitas, variadas figuras, “o fanta-
sma sensual das duas culturas”. Seguem-se vários quadros: *Exploradoras*;
Colónia; *Fantasma/encantamento colonial*; *Ritual antropofágico*; *Terreiro*;
Foto com os ossos do futuro. O último, *Ritual de casamento*, volta a ecoar o
encontro – ou desencontro – original:

Joana e Rita se posicionam na ponta da projeção
da floresta, tiram suas roupas de exploradores e
ficam nuas. Vão se aproximando lentamente, fi-
cando frente-a-frente, no centro da projeção, com
a mata projetada sob seus corpos. Se afastam. Se
aproximam novamente, desta vez muito próxi-

mas, quase se beijam. Se afastam. Se aproximam novamente, se esbarram lentamente, e seguem embora. Rita sai por [a designar] e Joana por [a designar]. (A voz off tem um texto ligado à relação entre Portugal e Brasil.) Teresa, roupa de explorador, dá play no vídeo do casamento, dá play em todos os vídeos da instalação e sai por [a designar].

Museu encantador faz o inventário dos encontros e desencontros entre portugueses e brasileiros, terminando numa reconciliação que correspondia à união matrimonial, efetiva, das duas artistas.

Alla Prima (2015) é uma “criação” com a forma de “pesquisa coreográfica” que tenta dar conta das ideias sobre o “corpo brasileiro” que circulam “desde a carta de Pero Vaz de Caminha”, conforme um resumo do criador, Tiago Cadete. No primeiro bloco, depois de se despir em palco até ficar completamente nu em cena, como se estivesse numa sessão de modelo vivo, o ator apresenta uma sequência de várias posturas e gestos, correspondentes a uma série de frases sobre o Brasil ou os brasileiros projetadas numa tela, retiradas de livros, como, por exemplo, *Duas viagens ao Brasil* (1557), do mercenário alemão Hans Staden. A mais conhecida das citações da *Carta de Pero Vaz de Caminha* é usada logo no começo: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. No segundo bloco, ouvimos uma série de descrições de imagens, que o ator vai reconstituindo com o corpo. No terceiro bloco, essas mesmas imagens – gravuras, pinturas e fotografias, como, por exemplo, *Primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles; ou *Abaporu* 1928, de Tarsila do Amaral – são projetadas na tela, com Tiago Cadete continuando a tentar imitar os corpos dos originais. No último bloco, a sequência de movimento e posturas é projetada na tela, com efeito de câmara rápida, simulando um único movimento fluido.

A inspiração para a performance veio depois de uma visita ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em que Tiago Cadete se surpreendeu com quadros como *Primeira missa*, “imagem que reencena o início do colonialismo no Brasil”, perguntando-se “como a criação de imagens

pode ser tão colonizadora como a exploração de corpos?”. (CADETE, 2017, p. 5) Em oposição a essa reencenação, propõe-se encarar o outro de igual para igual.

Nu, acumulando os traços feitos na tela à primeira, Tiago Cadete é simultaneamente o modelo e o pintor. Analisando o espetáculo depois de uma apresentação na Bienal do Serviço Social do Comércio (Sesc) de Dança, em Campinas, Ivana Menna Barreto nota a tentativa de espelhamento do corpo de Tiago Cadete com o corpo brasileiro:

Os corpos dos índios estavam nus e sem vergonha, como este agora, em cena, exposto ante os espectadores. Há, no entanto, uma diferença entre as duas situações: os corpos dos índios retratados nas telas estavam observando o espetáculo, enquanto este corpo do agora performa o que vê nas imagens, buscando os pedaços de um quebra-cabeças que ficou perdido na história entre Brasil e Portugal. Aos poucos vamos reencontrando, nas pinturas impressas no corpo do artista, as mesmas imagens que vimos nos livros da infância, descritas à época como retratos das grandes batalhas em que alguns heróis deram a própria vida pela conquista de territórios. [...] A conversa proposta por Alla Prima pode ser vista como uma crítica da nossa história com os portugueses, do que foi essa relação e do que ela poderia ser. Mas é também a experiência de um corpo que se reinventa pela própria exposição, quando sai de si para experimentar outros corpos; e abre espaço para uma leitura da nossa história que costuma ser encoberta. Esse encobrimento passa pela desconfiança em relação à nudez, pela maneira como deixamos de ser índios e assumimos as roupas do colonizador, pelo medo. (BARRETO, 2017)

Cadete explora o tema em outros trabalhos: *Carta* (2017) é uma instalação sonora em que uma gravação da leitura da *Carta de Pero Vaz de Caminha* pode ser ouvida a partir de um armário fechado; *Analepse/prolepse* (2019) é uma reprodução de *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500*, de Oscar Pereira da Silva, presente em todos os manuais escolares brasileiros, em que as embarcações portuguesas foram apagadas digitalmente.

Tiago Cadete e Rita Natálio fazem parte de uma leva de artistas que migrou para o Rio de Janeiro ou São Paulo para continuar estudos e carreira. Essa migração passou a ocupar um grande espaço no trabalho de ambos, estendendo-se à pesquisa acadêmica e às artes plásticas. Mesmo quando se critica a emblematização da *Carta*, o primeiro encontro continua a ecoar como hipótese do imigrante português no Brasil.

O contraste entre a visão do Brasil contemporâneo e os lugares-comuns da história de Portugal e Brasil já tinha sido elaborado numa peça de Abel Neves, *Supernova* (1999), produzida no âmbito das celebrações da chegada dos portugueses à América do Sul. A ação decorre no famoso Monte Pascoal, no Brasil, agora tornado destino turístico. Vale a pena citar na íntegra a descrição do espetáculo feita pelo encenador, Fernando Mora Ramos, no programa:

Um grupo de oito excursionistas compra férias no Monte Pascoal, onde Cabral avistou pela primeira vez terra brasileira. Procuram um suplemento de alma que os eleve acima das pequenas vidas diárias. Uma revelação é a promessa incluída no pacote de três dias de lazer. Atrás da cachoeira, uma paisagem virgem colocará cada um diante de uma verdade íntima surpreendente. Um cozinheiro, cronista do lugar, nordestino de origem, uma guia e dois polícias são a estrutura do acolhimento. Pela voz de um poeta e mais tarde de uma personagem, blocos da Carta de Pero Vaz de Caminha soam como a fala inesperada de uma memória daquele lugar. Uma fala da paisagem indomada, antes de ser reserva. E da alma dos Tupiniquins que restará? *Supernova*, sol que resulta de uma fusão de estrelas, é um 'poema' sobre a vida concreta de criaturas contemporâneas, que procuram nos mitos publicitários o que porventura podem ter à porta de casa.

A primeira cena da peça, intitulada “Achamento”, começa com uma voz incorpórea dizendo o texto da *Carta*:

VOZ DO POETA: E assim seguimos nosso caminho, por este mar, [...] topámos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras que dão o nome de rabo-de-asno. E, quarta-feira seguinte, pela manhã topámos aves a que chama fura-buxos. Neste dia, [...] houveremos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs o nome – o monte Pascoal – e à terra – a Terra de Vera Cruz.

A *Carta* marcará o compasso da ação. A luz sobe e é então que nos é dado ver o cenário descrito na indicação inicial, em que se incluem “Uma velha sineta de barco, duas garrafas de vidro (uma azul e outra branca), duas âncoras, um toro de pau-brasil, um caixote algo destruído com restos de marmelada, dois cocares, um monte de algas secas”. É neste cenário de naufrágio que entram personagens que “representam algumas das figuras presentes nos painéis de São Vicente, do pintor Nuno Gonçalves”. Continua a voz:

VOZ DO POETA: Avistámos homens que andavam pela praia, [...] a feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andavam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menos caso de encobrir ou de mostrar as suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto.

Em contraste com as figuras de portugueses medievais, é evocada a imagem dos índios nus, que Caminha refere “obsessivamente”, como Novais

nota (2005, p. 241), e as peças contemporâneas não menos, como se vê. A citação corre ainda por mais umas linhas, até terminar:

VOZ DO POETA: E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha por não terem a sua como a dela.

A *Carta* volta a ser reproduzida mais à frente, na oitava cena – intitulada “Vivem entre plantas e astros. É uma amizade que têm”. Entra em cena o Poeta, que recolhe do sapato seiscentista enterrado na areia um bilhete com a notícia da morte de Pero Vaz de Caminha, em Calecute, no mesmo ano de 1500. A personagem diz mais um excerto da *Carta*, aquele em que se descreve como tentaram perguntar se havia ouro naquelas terras, e, recordando-se então desses momentos, prossegue, encerrando com uma descrição dos folguedos em que misturaram o gaiteiro nas danças com os índios. A figura de uma “boa selvagem”, como lhe chama Magalhães (1995, p. 10), será reproduzida tanto nos textos indianistas como nas peças contemporâneas. Uma frase em particular é mais frequente que as outras: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. A frase é repetida tanto em *Alla Prima* quanto em *Museu encantador*. Colonizadores, imigrantes e turistas serão equiparados pelo anacronismo que os une, e os motivos edênicos continuam a ser reproduzidos, com mais ou menos ironia.

Prequelas

Em *O corsário do rei*, Augusto Boal retoma temas e formas explorados anteriormente, no tempo do Arena, em peças como *Zumbi* (1965) e *Tiradentes* (1967), em que a opressão colonial era uma alegoria da opressão militar e os portugueses eram equiparados aos ditadores. A sequência de eventos é pontuada com intervenções anacrônicas por parte de personagens

de outra época. O professor assume a função dramática do *raisonneur*, *compère*, compadre, corifeu ou coringa, facilitando a mudança de tempos e planos. A cena final (“XIII – A invasão do Rio de Janeiro”), quando tudo se precipita, está subdividida em 14 quadros, intercalados por imagens de tortura.⁶ Ao cabo de várias peripécias, os rivais entendem-se e o corsário francês, Duguay Trouin, encontra-se finalmente com o Governador para pôr tudo no papel. O último quadro recapitula os tópicos da colonização do Brasil, do canibalismo à escravatura. O eco do primeiro encontro, ainda que invertido, está no canibalismo espontâneo dos portugueses, que, segundo o Governador, comeram os canibais. A verdadeira antropofagia foi do branco devorando o índio. É então que a *Carta de Pero Vaz de Caminha* é citada, mas também contrafactualmente, tendo como a referência a ideia, hoje proverbial, de que, no Brasil, “em se plantando, tudo dá”.⁷ O Governador esclarece: “nesta terra, mesmo em não se plantando também dá”. O milagre dá-se graças ao trabalho escravo:

ARAUTO: O Senhor Governador Dom Castro de Moraes.

GOVERNADOR: (Carregado de sotaque português.) Pois senhor René Duguay Trouin, pois foi assim a nossa história. Descobrimos estes brasis que muito suor nos custou na testa e muitos calos na mãos! Mas o pior não lhe contei: sabia Vossa Excelência que nestes brasis havia canibais quando cá chegamos?

TROUIN: Não me diga? Canibais de verdade?

-
- 6 Estes *flashes* de técnicas de tortura usadas pela ditadura militar ocorrem apenas até meio da cena. Os diferentes *flashes* são “Pau de arara”, “Cadeira do dragão”, “Tupac-Amaru”, “Estupro + pau de Arara”, “Cadeira do dragão + Tupac-Amaru”, “Mulheres carregadas pelos cabelos”, “Dragão, estupro, telefone”. O uso de anacronismos para criticar o presente (TOLEDO, 2015, p. 183), feito por vários autores, é similar ao anacronismo comum. Por exemplo, o pau de arara, uma das torturas mais afamadas no país, é a mesma de uma popular figura de Jean-Baptiste Debret, *Feitios Corrigeant des Nègres*, conhecida como *Castigo de escravo*.
- 7 “Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem”.

GOVERNADOR: Canibais em carne e osso. Com muitos dentes.

DIPLOMATA: Infestado de canibais! Este Brasil era de um canibalismo atroz.

GOVERNADOR: Nós os portugueses fizemos muito para civilizar estas paragens. Nós, naquela época, éramos muito civilizados!

TROUIN: Agora não há mais canibais?

GOVERNADOR: Nenhum.

TROUIN: E como foi que fizeram?

GOVERNADOR: Primeiro, pra conquistar-lhes a confiança, demos um espelhinho a cada um. E depois, quando eles estavam distraídos, comemos eles todos.

TROUIN: Ah, sei. Então não tem mais canibal...

GOVERNADOR: Não, Senhor. Comemos todos! Vamos passar à mesa?

TROUIN: Depende do menu...

GOVERNADOR: Mesa redonda, Sr. Marinheiro, pra assinar o tratado de paz e prosperidade.

TROUIN: Ah, já estava começando a ficar com medo...

DIPLOMATA: O documento.

TROUIN: Assino, assino sim. (Assina.) Mas desculpe a curiosidade. Eu ando com a pulga atrás da orelha. Nós pedimos o dobro e sempre cada vez mais! Como é que se explica essa generosidade tão desmedida?

GOVERNADOR: Senhor Duguay Trouin... Sr. Marinheiro... já que estamos entre amigos... porque aqui não há vencedores nem vencidos... vamos falar bem francamente: nesta terra, mesmo em não se plantando também dá. Peçam tudo o que quiserem, vamos sempre lhe oferecer mais... Afinal, quem é que trabalha, quem é que paga? São os negros! Peçam o que quiserem! Aqui neste Brasil há muito negro. Eles podem trabalhar.

TROUIN: Agora ficou mais claro. Vamos embarcar...

GOVERNADOR: Nem vencedores...

TROUIN: Nem vencidos...

DIPLOMATA: São os negros que pagam!

(Entram todos os personagens possíveis e se comportam como num coquetel de hoje em dia; os garçons servem bebidas e salgadinhos. As épocas se misturam.)

A paródia da história oficial e o mundo virado do avesso usados por Boal têm um antecedente na imprensa satírica e no teatro de revista, como parece óbvio, mas também, mais em particular, no *Auto dos 99%* (1962), de Oduvaldo Vianna Filho e outros autores, uma peça de *agitprop* criada no Centro Popular de Cultura, da União Nacional de Estudantes, que correu todo o país. Logo no início, a peça reconstitui a chegada dos portugueses ao Brasil, pondo em cena os próprios Vaz de Caminha e Álvares Cabral, dançando o vira para celebrar a chegada ao Brasil, e lá está Caminha, escrevendo uma carta para o rei:

(Entram os portugueses. Cabral assopra a vela que Caminha segura. Um padre. Os índios recuam em círculos. Olham tudo.)

CAMINHA: Ó Cabral, tenho reparado, faz dois meses a caravela não avança mais.

CABRAL: Não tenho deixado de perceber isso, ó, Caminha. Mas por muito que me ponha a matutar, não atino com a causa.

CAMINHA: (Cheira.) Cá entre nós. Há dois meses que não me vem às narinas aquele agradável odor de maresia.

CABRAL: Sabes, ó, Escriba? Cá entre nós: às vezes chego a desconfiar que já estamos em cima d'alguma terrinha.

CAMINHA: (Entrega a vela ao padre.) Vou ver isso. Aguentai a mão um instante, Reverendíssi-

mo. (Dá alguns passos. Olha.) Pois, pois, mestre Cabral. Não é que estamos mesmo em cima do Brasil?

CABRAL: Pois, pois. Se cá estamos, ouso dizer que é porque cá estamos. Se assim é, ora bolas, está descoberto o Brasil! (Dançam o Vira e cantam.)

OS DOIS: Ai que rico – descobrimos o Brasil.

Ai que rico – uma terra d'além mar.

Ai que rico – dia 21 de abril.

Ai que rico – uma terrinha pra explorar.

CORO: (Dos índios.) Foi seu Cabral,

Foi seu Cabral,

No dia 21 de Abril,

Dois meses depois do carnaval,

Começando a exploração nacional.

CAMINHA: (Escrevendo andando pelo palco.) Ferosa terra a nova terra, El-Rei. Muita coisa nos há de render, posto que é terra em que se plantando tudo dá e os nativos levam os cornos mais trouxas que meus olhos já tiveram oportunidade de ver. El-Rei, acredite: é mole! É mole, El-Rei! Como vão as hemorroidas, Alteza? Quer-lhe bem, queira-me bem. Se essa caravela não se desviar outra vez, aí estaremos para as bacanaís setembrinas. Guardai-me cortesãs, Alteza! Caprichai, El-Rei, que levamos novo alento às nossas burras. Um abraço e um queijo. (A Cabral.) Vamos à vida, ó, Cabral. (Saem. O padre se ajoelha para rezar.)

Ao vira, sobrepõem-se os versos da marchinha “História do Brasil”, lançada por Lamartine Babo antes do Carnaval de 1934, com tanto sucesso que ainda no mesmo ano deu o título à revista *Foi Seu Cabral*, de Freire

Júnior.⁸ Depois de Caminha sair, o Padre começa uma cena de conversão em latim macarrónico, com o fim de pôr os índios a cortar as árvores do pau-brasil. Mais à frente, chega o capitão-donatário “Dom Fulano de Tal da Silva e Silva e tome Silva e lá vai Silva”, para se juntar ao negócio. Logo depois, é a vez de entrarem em cena os “Negros”. Finalmente, vem Napoleão perseguindo D. João VI. Este último, de uma penada, funda as escolas, e a peça entra no seu verdadeiro tema: o sistema de ensino superior no Brasil, que deixava de fora 99% dos brasileiros.

Sequelas

Da *Carta* dita na íntegra, em 2018, passando por *Museu encantador* (2015) e *Alla Prima* (2015), até *Supernova* (1999), em Portugal; da citação em *Selvageria* (2017) e da paródia em *A tragédia / A comédia latino-americana* (2016) a *O corsário do rei* (1985) e *Auto dos 99%* (1962), no Brasil; as referências ao texto de Pero Vaz de Caminha da dramaturgia reforçam a proximidade do desembarque de Cabral. As peças dadas como exemplo colocam o primeiro encontro num ponto imaginário no tempo, de ação imediatamente anterior ao presente, como se tivesse vindo a ser continuamente reconstruído na íntegra desde há 500 anos, qual pecado original da luso-brasilidade, lembrado em rituais semanais no teatro.

A comparação com o pecado original não é à toa. As frases mais recorrentes nesses espetáculos são “em se plantando, tudo dá” e “eram pardos, todos nus”. O Brasil era visto como o jardim do Éden, de onde tinham sido expulsos Adão e Eva. (NOVAIS, 2005, p. 240) Os cristãos encontraram um lugar em tudo semelhante à ideia que tinham do paraíso, incluindo o facto de os seus habitantes estarem nus. As expectativas sobre o que podia existir além-mar formavam já o que iam encontrar. A chegada ao Brasil, no início do século XVI, deve ter sido um desses momentos em que o olhar era ainda inocente, “o único momento da história da expansão do Ocidente em que o olhar é um doce espanto que engloba toda a

8 “Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! / Foi seu Cabral! / No dia 21 de abril / Dois meses depois do Carnaval”.

paisagem com encantamento”, antes de dar lugar à mão e à espada, para matar. (BRITO, 1983, p. 63)

De facto, o contacto original entre portugueses e tupis prolonga-se até ao início da colonização propriamente dita, na década de 1530. (SOUZA, 2001, p. 64) A memória de uma convivialidade, perpetuamente renovada, compensaria, aparentemente, a relação colonial que se seguiu. É graças a essas linhas iniciais que a descoberta pode ser imaginada como um acontecimento tão próximo e tão fraterno. E do lado dos indígenas? Krenak, em *O eterno retorno do encontro* (1999, p. 24), recorda que nas “narrativas antigas [da América Latina] já havia profecias sobre a vinda, a chegada dos brancos”. Talvez o encontro entre europeus e tupis tenha sido realmente recíproco por um momento, com os dois grupos reconhecendo no outro um semelhante.

Apesar da perpétua idealização desse encontro, o que se perpetuou foi a exclusão. Em 2000, o ponto alto das comemorações do desembarque no Brasil, a 22 de abril em Porto Seguro, ficou marcado pela repressão policial contra os participantes na Conferência Indígena reunida em Coroa Vermelha, ali perto. Representantes das comunidades indígenas, do Movimento Negro e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que se propuseram a marchar para Porto Seguro foram atacados pelas forças de segurança (CUNHA, 2004; SUBIRATS, 2004), mantendo a linha de separação entre convidados oficiais e os demais. Na missa do dia seguinte, celebrada por um enviado do Vaticano em memória de “quinhentos anos de evangelização”, um índio pataxó leu um texto em protesto pelo sucedido na véspera e nos séculos anteriores. À visão do paraíso terrenal, corresponde uma visão dos infernos, do ponto de vista de índios e escravos. O próprio jardim edénico será destruído, à medida que a madeira é utilizada e a terra usada para plantações de cana e outras espécies ou escavada para obter o ouro e os diamantes. A função da memória oficial será esquecer parte do passado e ocultar parte do presente: “A sociedade brasileira defende-se da presença – ou do presente – indígena reencenando, sempre que possível, as visões ancestrais dadas desde Pero Vaz de Caminha”, argumenta Cunha (2004, p. 84).

A *Carta* identifica o brasileiro atual com o índio de então, para efeitos de oposição ao português de sempre, ocultando a relação senhor/escravo que se instituiu a partir desse primeiro e último encontro de igual para igual. Essa relação desigual deu origem a uma herança partilhada por dois grandes beneficiários: os senhores portugueses e os seus sucessores brasileiros, aqueles que hoje, lendo a *Carta*, se identificam, aparentemente, com o nativo ou, na impossibilidade prática de o fazerem, com algo a meio caminho. Depois do primeiro contacto, a teatralização da relação colonial opõe a figura do índio pagão à figura do colonizador cristão. Passa, depois, a opor também a figura dos escravos africanos – de várias línguas e origens – aos colonos portugueses. Finalmente, opõe, de um lado, índios, negros e brancos nascidos na colónia a, do outro lado, portugueses representantes do reino. Essa teatralização continua a ser feita hoje em dia, para efeitos de imaginação das relações entre portugueses e brasileiros, a partir de inúmeros factos e lendas, mas sempre remetendo a esse mito de origem e destino ambivalente: o do achamento do Brasil.⁹

9 A teatralização das figuras de colonizador e colonizado veio com a colonização através do *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1557), de Manuel da Nóbrega, do *Auto de São Lourenço* (1583-1587), de Anchieta, ou do *Diálogo das grandezas do Brasil* (1618), atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão, por exemplo, e desenvolveu-se paralelamente a ela nas peças de António José da Silva ou Correia Garção e os entremezes do teatro popular de cordel do século XVIII; as obras indianistas de Alencar e de Carlos Gomes; o romantismo nacionalista de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias; os melodramas de Camilo Castelo Branco e outros; e as farsas de Martins Pena e Artur Azevedo. Todos estes autores apresentaram figuras e atos que tratavam direta ou indiretamente a relação colonial, em cenas criadas no contexto dos impérios português e brasileiro. Algumas peças e espetáculos de teatro em que se figuram as personagens e os conflitos da história e sociedade de cada época são mesmo documentos voluntários e deliberados do colonialismo, que revelam as ambivalências identitárias das populações do império (RIBEIRO; OLIVEIRA, 2000), como, por exemplo, as duas peças de Gomes de Amorim, *Ódio de raça* (1856) e *O cedro vermelho* (1854), que expunham mais abertamente a composição social da metrópole e das suas colónias. Muitos dos papéis representados em cena correspondem a papéis sociais emblemáticos, que se relacionam com os movimentos de população gerados por aqueles sistemas político-económicos. Findos os impérios, nem por isso os respetivos legados culturais e artísticos deixaram de ser celebrados. Às comemorações da morte de Camões, em 1880, que deram origem ao texto *Tu, só tu, puro amor* (1880), de Machado de Assis, correspondem às comemorações de 2000 que deram origem a *Supernova* (1999), de Abel Neves, estreado em Salvador; ou *Madame* (2000), de Maria Velho da Costa, com uma atriz

A própria *Carta* é um começo de inventário dos atos coloniais. Ao mesmo tempo em que é o marco zero da história do Brasil, perpetua o vínculo original aos portugueses, revelando que os brasileiros atuais descendem mais do estrangeiro que do nativo, inscrevendo a identidade brasileira numa dupla natureza: a de colonizadora e colonizada. A cena a dois, por mais longínqua que seja, vai sendo renovada e atualizada continuamente, como mito de origem unindo portugueses e brasileiros, e ao mesmo tempo ocultando ou relativizando oposições, nomeadamente as que existem desde sempre entre colonos e indígenas, mas também as oposições que vieram a existir entre diferentes classes de brasileiros. Para opor portugueses do Brasil colonial a portugueses da metrópole, havia que inventar o indivíduo nacional brasileiro propriamente dito e o cenário natural em que ele atuava. (ROWLAND, 2003) Daí o indianismo, a teoria das “três raças” e, enfim, os vários tropicalismos que tentam superar as contradições da sociedade brasileira. A *Carta* faz o milagre de transformar os colonizadores portugueses em brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, M. L. O. *Políticas de (des)valoriz(ação) do ensino de espanhol no contexto brasileiro: desafios e ações*. Campinas: Pontes Editores, 2019. v. 2.
- ANDRADE, O. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 6.
- ANDRADE, O. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 3.
- BARRETO, I. B. M. Alla Prima, o corpo agora. *Questão de crítica* - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, v. 12, n. 70, 2017. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br>. Acesso em: 24 maio 2020.

portuguesa e outra brasileira. É no contexto de programas oficiais que se deve enquadrar a produção de peças como *Mundo maravilha* (2012), de Tiago Rodrigues, que juntou os grupos Mundo Perfeito e Foguetes Maravilha, ou *Amazónia* (2017), da Mala Voadora, uma encomenda da Capital Ibero-Americana de Cultura, Lisboa, 2017.

- BETHENCOURT, F. O contato entre povos e civilizações. In: BETHENCOURT, F.; CHAUDURI, K. *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1998. p. 58-115.
- BRITO, J. P. Mudança na etnologia: questão do olhar. *Prelo*, Lisboa, n. 1, p. 63-72, 1983.
- CADETE, T. Três cartas aos amigos, sobre a performance. *Alla prima*, Inhumas, v. 5, n. 1, p. 1-8, 2017.
- CAMPOS, A. Viva a Bahia-ia-ia!. CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 159-172.
- CASTRO, A. V. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CUNHA, E. L. Comemorações dos descobrimentos: reconfigurações contemporâneas da nacionalidade no Brasil e em Portugal. In: GROSSEGESSE, O. *O estado do nosso futuro: Brasil e Portugal entre identidade e globalização*. Berlin: Verlag Walter Frey, 2004. p. 66-87.
- CUNHA, E. L. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FELIPPE, E. F. A sobrevivência do ruinoso na tragédia e na comédia de Felipe Hirsch. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 65-84, 2017.
- GUERREIRO, M. V.; NUNES, E. B. (ed.). *Carta a el-rey dom Manuel sobre o achamento do Brasil*. Lisboa: INCM, 1974.
- GUMBRECHT, H. U. Who was Pero Vaz de Caminha?. In: ROCHA, J. C. C. (org.). *Brazil 2001: a revisionary history of brazilian literature and culture*. Dartmouth: Center for Portuguese Studies and Culture, 2001. (Portuguese Literary and Cultural Studies).
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.
- KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-31.
- LACERDA, R. S. Tropicália: imagens em movimentação. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 2, p. 237-252, 2012. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 24 maio 2020.

- LEAL, J. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- MAGALHÃES, I. A. A “Boa Selvagem” n’A Carta, de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino, de Quinhentos. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 21, p. 26-31, 1995.
- MENDES, L. F. C. Olhares recíprocos entre portugueses e brasileiros: suas construções e reconstruções no tempo. In: ALVES, I.; SANTOS, G. (org.). *Relações luso-brasileiras: imagens e imaginários*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019. p. 21-25.
- MOREIRA, A. Aspectos negativos da imagem recíproca de Portugal-Brasil. *Estudos políticos e sociais*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 5-23, 1967.
- MOURA, C. F. *Teatro a bordo de naus portuguesas*. Lisboa: Caleidoscópio, 2018.
- NOVAIS, F. A. A certidão de nascimento ou de batismo do Brasil. In: NOVAIS, F. A. *Aproximações: estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 237-244.
- NOVAIS, F. A. Condições da privacidade na colônia. In: NOVAIS, F. A. *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997. p. 13-39.
- PASTA JÚNIOR, J. A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. São Paulo: USP, 2011.
- PEREIRA, P. R. O Índio brasileiro: o bom selvagem e o canibal. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 189, p. 118-129, 2015.
- RIBEIRO, M. A.; OLIVEIRA, F. M. Francisco Gomes de Amorim: de escravo branco a escritor europeu. In: AMORIM, F. G. *Teatro: ódio de raça e o cedro vermelho*. Braga: Angelus Novus, 2000. p. 9-53.
- ROWLAND, R. Patriotismo, povo e ódio aos Portugueses: notas sobre a construção da identidade nacional no Brasil independente. In: JANCSÓ, I. *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 365-388.
- SILVEIRA, L. O.; BAPTISTA, M. M. Encontro com o paraíso: o imaginário despertado pela carta do descobrimento do Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EM ESTUDOS CULTURAIIS, 4., 2014, Aveiro. *Anais [...]*. Aveiro: Programa Doutoral em Estudos Culturais, 2014. p. 553-559.

SOUZA, L. M. O nome do Brasil. *Revista de História*, São Paulo, n. 145, p. 61-86, 2001.

SUBIRATS, E. Antropofagia contra globalização. In: GROSSEGESSE, O. *O estado do nosso futuro: Brasil e Portugal entre identidade e globalização*. Berlin: Verlag Walter Frey, 2004. p. 40-65.

TOLEDO, P. B. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 180-190, 2015.

VIEIRA, N. H. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca (o mito e a realidade na expressão literária)*. Lisboa: ICLP, 1991.