

schen Wortes „parfournir“ übersetzten diese Performances das Ergänzen oder Erfüllen ihrer Sozialerfahrung.

Die Grausamkeit der Kolonialverhältnisse zwang die Sklaven, sich in den Quilombos zu verstecken, um dort kulturell zu überleben. Gleichzeitig eigneten sie sich die Kultur ihrer Unterdrückter an und transformierten sie entsprechend ihrer Bedürfnisse.

„Wenn ein Sozialdrama alle Stufen durchläuft, kann das Ergebnis... sowohl die Wiederherstellung des Friedens und die Normalisierung des Verhältnisses zwischen den „Betroffenen“ sein, als auch die soziale Akzeptanz des Bruches oder Spaltung bedeuten“, schreibt Victor Turner (Turner, 1986: 39-40).³

Im Fall des Theaters in der lusophonischen Welt erleben wir eine Vereinnahmung der Kultur der ehemaligen Kolonisatoren durch die ehemaligen Kolonisierten.

In Brasilien trafen die Jesuiten in dieser Neuen Welt, im 16. Jahrhundert, auf eine Situation *sui generis*: neben europäischen mittelalterlichen Formen der Unterhaltung, das heißt vom Bänkelsang bis Zwischenspiel und anderen Formen des iberischen Markttheaters, koexistierten dramatische Manifestationen der Indios. Diese Kulturmischung entrüstete die Ordensmitglieder, so dass José de Anchieta den Versuch unternahm, diese performative Tätigkeit umzulenken, indem er weltliche Inhalte durch christlich-religiöse Themen ersetzte. Gleichzeitig nutzte er die Neigung der Bevölkerung für dramatische Spiele und verfasste und inszenierte sogar Dialoge und Autos im Stil Gil Vicentes, um mit ihrer Hilfe die Dogmen des Katholizismus den Indios einfacher beizubringen. Ein Beispiel dafür ist sein „Diálogo da Doutrina Cristã“, um Glaubenswahrheiten darzustellen. Für die Inquisition war aber diese religiöse Theaterproduktion suspekt, wie man der ekklesiastischen Zensur einiger Aufführungen entnehmen kann.

Später kamen Schiffe mit Laderäumen voller afrikanischer Sklaven. Ihre Schmerzen und Freude, ihre Geschichten und Sagen vermischten sich schnell mit denen der Indios und der verbannten Europäer, mischten sich Farben und Traditionen, und daraus entstanden, was Mário de Andrade „brasilianische dramatische Tänze“ nannte.⁴ Aus den unteren Schichten der Bevölkerung wuchs ein üppiges dramatisches Universum: große Performances mit theatralischem und rituellem Charakter, Feierlichkeiten und Prozessionen, die dem katholischen Kalender entsprachen. Ein Bericht des Jesuiten Antônio Pires aus dem Jahr 1552 erzählt von Bruderschaften in Pernambuco. In Brasilien fungierten afrikanisch inspirierte Performances bewusst oder unbewusst als eine Möglichkeit, die ursprünglichen afrikanischen Gemeinden zu erhalten und sie ideell zu verewigen:⁵ „Congadas“ oder „Congos“, und „Moçambiques“, „Maracatus“ von Pernambuco, die „Quilombos“ von Alagoas sind Beispiele davon.

Ebenso hinterließen ausgewanderte Portugiesen, in den meisten Fällen Vertreter aus unterprivilegierten sozialen Schichten, Spuren ihrer mitgebrachten Kultur in kulturellen Manifestationen, wie zum Beispiel in den „Cheganças“ (ein Überbleibsel der Maurischen Spiele bzw. eine Erinnerung an die Seefahrten), „Embaixadas“ (welche uns in gewisser Weise an das Tchiloli von S. Tomé erinnern), „Pastoris“ und „Bumba -meu-boi“ (deren Ursprung in Europa, Afrika und in der indianischen Traditionen zu finden ist).

Die Entwicklung

In Brasilien, parallel zu einem nicht westlichen Theater, von den Herrschenden als Spiele der Sklaven und Indios betrachtet, und aus der Ferne, von ihren Terrassen aus beobachtet, entstand ein anderes Theater. Beeinflusst von den Amateurvorstellungen der ländlichen Aristokratie, versuchten freigelassene Sklaven, Indios und verarmte Europäer das Melodrama für sich zu entdecken. Auch wenn die Qualität vermutlich nicht überragend war (dies muss noch besser erforscht werden), bleibt die Tatsache, dass sich überall im Lande eine auf Texten basierende Theaterpraxis entwickelt. In Bahia trägt zum Beispiel der Jesuit Antônio Blasque ab 1554 zur Entwicklung der dramatischen Kunst bei.