

OLGA PISNITCHENKO

A ARTE DE PERSUADIR

**NOS AUTOS RELIGIOSOS DE JOSÉ DE ANCHIETA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas co requisito parcial para obtenção do título de mestre em teoria e história literária.

Área: Literatura Brasileira.

Orientador Prof. Dr. António Alcir  
Bernardez Pécora

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
IEL - UNICAMP

Pisnitchenko, Olga.

Arte de persuadir nos autos religiosos de José de Anchieta / Olga  
Pisnitchenko. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

P675a

Orientador : António Alcir Bernardez Pécora.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Jesuítas. 2. Teatro. 3. Anchieta, Jose de, 1534-1597. 4.  
Conversão ao cristianismo. I. Pécora, António Alcir Bernardez. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Antônio Alcir Bernardes Pécora  
Universidade Estadual de Campinas ( UNICAMP)

---

Prof. Dr. Leandro Karnal  
Universidade Estadual de Campinas ( UNICAMP)

---

Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro  
Universidade Estadual de Campinas ( UNICAMP)

Campinas, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2004

## **I. Resumo:**

Neste trabalho foram analisadas as representações teatrais jesuíticas do século XVI, produzidas pelos primeiros missionários com o objetivo de persuasão dos indígenas e dos colonos, impondo a eles um comportamento mais adequado do ponto de vista da moral cristã. Procuramos entender as suas relações com a tradição européia da época, bem como as inovações pedagógicas doutrinárias criadas pelos jesuítas a partir do que encontraram no Brasil, com o propósito de se colocar no papel dos intermediários entre a cultura européia e a cultura local. Um importante elemento desse método foram as representações teatrais, que representam o objeto principal do nosso estudo. Os esquemas dramáticos, especialmente os atribuídos a Anchieta, que compunham o teatro jesuítico, foram analisados sob enfoque de uma representação européia-cristã capaz de se apropriar dos signos indígenas, e, portanto, como um método para transformar o imaginário do índio, no qual ele próprio passa a se ver como cristão. A nossa abordagem centralizou-se em torno dos objetivos que os padres da Companhia de Jesus buscavam atingir promovendo os eventos religiosos pelas cidades e aldeias da costa brasileira, cuja atração principal eram as representações teatrais.

## Summary

This work analyzes the theatrical performances of the Jesuits in the XVI Century, produced by the first missionaries in Brazil, with the sole purpose of persuading the Brazilian Natives and the colonies, imposing them a more appropriate behavior from a Christian Moral point of view. We have tried to depict and to understand their relationship with the European traditions at that time, as well as the doctrine of pedagogical innovations created by the Jesuits, based upon what they found in Brazil, with the intention of being the link and bridging the gap between European and local cultures. An important element of this method were the theatrical performances that represent the main object of our study. The dramatic plays that composed the Jesuit theater, mainly those attributed to Anchieta, have been analyzed as a European-Christian way of acting, capable of taking possession of the Native's signs and, therefore, a method of transforming the inner self of the Natives, leading them to start seeing themselves as Christians. Our research was centered towards the objectives that the priests of the Company of Jesus have tried to reach, when they promoted religious events in the cities and villages throughout the Brazilian coast, whose main attraction was those theatrical performances.

*A Lisa, minha força motriz nesse mundo.*

## ***Agradecimentos:***

*Ao professor Alcir Pécora, meu orientador sem o qual a realização desse trabalho não seria possível. À banca examinadora, os professores Leandro Karnal e Alexandre Soares Carneiro, cujos conselhos durante qualificação me fizeram repensar o meu trabalho. A todos que me ajudaram nesse árduo trajeto, Janine, Adriana, Brunno, que me auxiliaram na correção da dissertação. Flávia, Maria Lúcia, amigas de primeira hora. Ao Gustavo, pai da minha filha e meu querido amigo. A minha família sempre presente, e, sobretudo, a Deus.*

undecim autem discipuli abierunt  
in Galilaeam in montem ubi  
constituerat illis Iesus et  
videntes eum adoraverunt quidam  
autem dubitaverunt  
et accedens Iesus locutus est eis  
dicens data est mihi omnis  
potestas in caelo et in terra  
euntes ergo docete omnes gentes  
baptizantes eos in nomine Patris  
et Filii et Spiritus Sancti  
docentes eos servare omnia  
quaecumque mandavi vobis et ecce  
ego vobiscum sum omnibus diebus  
usque ad consummationem saeculi

EVANGELIUM SECUNDUM MATTHEUM

Quanto aos onze discípulos, dirigiram-se para a Galiléia, até o monte que Jesus lhe havia indicado. Logo que o viram prostram-se por terra. Mas alguns duvidaram. Jesus então se aproximou e lhes disse: “Todo poder me foi dado no céu e na terra. Ide, então, fazei de todos os povos discípulos, batizando-os em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo, ensinando os a guardarem tudo o que vos mandei. Eis que vou ficar convosco todos os dias, até o fim dos tempos”.

Mateus 28 : 16 -20



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>I. TEATRO COLONIAL COMO PARTE DO MÉTODO PEDAGÓGICO DOS JESUÍTAS. ....</b>	<b>17</b>
1. OS JESUÍTAS E O SEU PAPEL DE INTERMEDIÁRIOS.....	17
2. OS MÉTODOS PEDAGÓGICOS DOS JESUÍTAS. ....	25
<b>II. O TEATRO JESUÍTA. ....</b>	<b>28</b>
1. GIL VICENTE E O TEATRO MEDIEVAL: TRANSFORMAÇÃO DO GÊNERO.....	28
2. TEATRO ANCHIETANO COMO A REPRESENTAÇÃO DO TEATRO JESUÍTA NO BRASIL	32
3. A IMAGEM DA VIRGEM ATRAVÉS DAS PEÇAS ANCHIETANAS.....	45
<b>III. EM TORNO DOS AUTOS.....</b>	<b>56</b>
1. PREGAÇÃO UNIVERSAL E AUTO NA FESTA DE SÃO LOURENÇO.....	56
2. NA ALDEIA DE GUARAPARIM. ....	79
3. RECEBIMENTOS.....	95
<i>Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal</i>	
<i>Beliarte. ....</i>	95
<i>Recebimento de padre Bartolomeu Simões Pereira. ....</i>	100
<i>O recebimento do padre Marcos Costa.....</i>	103
4. AS PEÇAS MENORES. ....	106
<i>Santa Úrsula.....</i>	109
<i>As composições dedicadas a Pero Dias.....</i>	113
5. NA VILA DE VITÓRIA.....	118
6. NA VISITAÇÃO DE SANTA ISABEL.....	137
<b>IV. CONCLUSÃO.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>144</b>
<i>Fontes primarias: .....</i>	145
<i>Fontes secundárias:.....</i>	146

## INTRODUÇÃO

A importância da Companhia de Jesus nos primeiros séculos da história brasileira é inegável. Não só por serem os jesuítas os primeiros a começar o trabalho missionário no território brasileiro, mas pela amplitude que as suas atividades tomaram na propagação da fé cristã *ad majorem Gloriam Dei*. Porém, ao falar das obras jesuíticas, poucas vezes os estudiosos chegaram a analisar profundamente a importância das representações teatrais no processo da incorporação do Novo Mundo à cultura europeia em larga medida conduzido pelos jesuítas.

As questões a propósito do imaginário dos representantes dos dois mundos de acordo com o seu sistema dos signos raramente foram levadas em conta para análise concreta da ação de uma instituição como a Companhia de Jesus. Nos esquemas teatrais dos jesuítas referentes ao Brasil, especialmente nos atribuídos a Anchieta, podemos encontrar o projeto principal da conversão que foi aplicado em várias partes do mundo, no qual os jesuítas se propuseram a ser intermediários entre a doutrina católica e outras sociedades distantes, com o fim de conduzi-las ao cristianismo.

O estudo do papel do *intermediário*, tal como apareceu, nas representações teatrais, é o objeto principal deste trabalho; ele visa, pois, a interpretação de uma experiência única, cujo processo percorre dois mundos distintos, ao mesmo tempo em que os põe em contato.

\*\*\*

Para maior objetividade de nosso estudo, precisaremos, em primeiro lugar, compreender algumas idéias principais que ocupavam o pensamento europeu do século XVI e estabelecer como elas balizaram os primeiros contatos entre o Velho e Novo mundo.

*O tempo das Grandes Navegações é promessa de nova primavera do mundo*<sup>1</sup>, pois a Europa estava à espera do fim do mundo, e, acabando o mundo dos homens, supunha-se que fosse também o começo do Reino de Cristo. Assim, no final do século XV, tudo parecia estar de acordo com as profecias:

Por que a missão salvífica espanhola prevista por Joaquim de Fiori encontraria em Isaías a confirmação plena? A força persuasiva deste profeta sobre a imaginação dos navegantes e conquistadores, de um lado, e sobre a dos missionários franciscanos e jesuítas, de outro, não se deve apenas à interpretação paulina do “resto de Israel” que, convertendo a plenitude de gentios, converterá a seguir, os endurecidos de Israel para que tenha lugar o Segundo Advento de Cristo, findo este mundo. Se Isaías veio a tornar-se o profeta do Novo Mundo é porque nele Colombo, e os outros que se seguiram, encontraram o anúncio explícito das novas terras e gentes.<sup>2</sup>

Tal pensamento europeu, na época, determinou seu relacionamento com as descobertas das novas terras e seus habitantes. O esforço de encontrar o novo (por isso a aparente facilidade de aceitar o estranho) articula-se com a reafirmação do antigo, isto é, com a crença na aproximação do Reino de Deus, que está na origem. Dessa forma os escritos da época, que relatam os acontecimentos do Novo Mundo, estabelecem analogias com acontecimentos bíblicos e imitam gêneros antigos, postulando as virtudes da doutrina cristã como oposição à barbárie atribuída aos habitantes das terras recém descobertas. Para Hansen, *Não há nenhuma naturalidade na observação, mas total subordinação da experiência do novo ao padrão cultural vivido como universalidade da lei de Deus*<sup>3</sup>, enquanto outros autores, que veremos mais adiante, indicam uma constante evolução na percepção e interpretação do novo mundo por europeus.

Maravall, tendo como objeto de estudo o que chama de “cultura barroca”, trata-a como a cultura de uma sociedade em crise, supondo-se também uma crise religiosa, mas não dá a essa

---

<sup>1</sup> CHAUI, M. Profecias e tempo do fim. In: NOVAES, A. (org.) **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p. 454

<sup>2</sup> **Ibid.** p. 459

<sup>3</sup> HANSEN, J. A. A servidão natural do selvagem e guerra justa contra o bárbaro. In : NOVAES, A. (org.) **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p. 364

crise, contudo, o sentido de decadência e degeneração, apenas o de transformação, isto é, de *...conflito entre as energias do indivíduo e o contexto no qual ele deve ser inserido*.<sup>4</sup> Desse modo, Maravall determina o barroco como uma *cultura, cujo caráter dirigista e caráter massivo coincidem e se explicam reciprocamente*<sup>5</sup>. O movimento missionário gerado por essa *cultura barroca* impunha uma idéia de universalidade cujo objetivo era a incorporação espiritual e territorial através do conhecimento<sup>6</sup>. Uma idéia antagônica à medieval, onde o conhecimento era prerrogativa de poucos e não ultrapassava os muros dos mosteiros. Para Höffner, no entanto, tal formação da ética expansionista surge ainda na Idade Média:

Levada as suas últimas conseqüências a dominação universal não podia deter-se nas fronteiras de “Orbis Christianus”. Para além das fronteiras viviam os infiéis. Como a unidade da fé nascida do universalismo havia sido defendida com fervor dentro das fronteiras do “Orbis Christianus” assim procurou se implantar uma cruz na terra dos infiéis. Tratava-se assim de converter os pagãos, ou – caso fossem inimigos da cruz de Cristo – destruí-los.<sup>7</sup>

Mas o Novo Mundo revela para a Europa a existência de povos cujas diferenças nos costumes são tão grandes em relação aos europeus que eles não chegam sequer a serem compreendidos como humanos. A esse respeito, Todorov levanta algumas questões interessantes para esse trabalho, por exemplo, *a questão do outro*. No primeiro contato, segundo este autor, os índios são somente *os outros, os outros* que não provocam muito o interesse, e são praticamente *parte da paisagem...* Assim, por exemplo, *Colombo não é bem sucedido na comunicação humana por que não está interessado nela*<sup>8</sup>. No entanto, mesmo durante o contato inicial, Colombo vê os índios como aqueles que, no futuro, passarão a fazer parte do universo cristão. *Colombo volta constantemente à idéia de que a conversão é o principal objetivo da expedição e reafirma a*

---

<sup>4</sup> MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco**. São Paulo : USP, 1997. p. 89

<sup>5</sup> **Ibid.**, p. 168

<sup>6</sup> BAÊTA NEVES, L. F. **O Combate dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios**. Rio de Janeiro : Forense- Universitária, 1978 p. 14

<sup>7</sup> HÖFFNER, J. **Colonização e evangelho**. Rio de Janeiro : Presença, 1977. p. 46

*esperança de que os reis da Espanha aceitem os índios como vassalos sem nenhuma discriminação.*<sup>9</sup> Com o avanço dos europeus, os contatos com os povos nativos passam a ser mais constantes e, a partir disso, a Igreja, se envolve cada vez mais diretamente com a conquista da América, justificando-a como uma conquista espiritual, cujo objetivo era a salvação das almas dos que, agora, são *próximos* mais do que *outros*. Em *Maquina de Gêneros*, no artigo *Conversão pela política* Alcir Pécora analisa o *Dialogo de conversão de gentio*, onde um dos pontos principais em torno dos quais se constrói o dialogo é justamente o questionamento do Gonçalo Alves, se o conceito de próximo pode ser aplicado aos índios.

A resposta aguda de Nogueira conjuga ironia e rigor teológico, ao afirmar que tudo leva a crer que os índios são próximos, já que *sempre se chegam* para perto dele. Ou seja, *ser próximo* refere a proximidade efetiva dos que são *chegados*, e não o cumprimento de uma condição assentada na capacidade diferenciada do homens; ou ainda, de outra maneira, no que toca à aptidão para a salvação ou à possibilidade de remissão, todos os homens são próximos, e não cabe examinar para isso, as distinções que, certamente existem, do ponto de vista das suas outras faculdades.<sup>10</sup>

No entanto, para salvar a alma desse próximo, o significado desta salvação deve ser compreendido por ele. E para entender este significado, o *próximo* deve incorporar-se ao mundo europeu, e tornar-se um *conhecido*. Então a missão é *conhecer o outro* e, tratando-o como *próximo*, salvá-lo das trevas da ignorância.<sup>11</sup>

O mesmo acontece nos territórios portugueses: os índios descritos por Pero Vaz de Caminha são representados como bárbaros desprovidos da cultura, sendo a missão dos portugueses a de incorporá-los ao mundo luso-cristão. M.C. Pompa escreve:

---

<sup>8</sup> TODOROV, T. **A conquista da América**. São Paulo: Martins fontes,1991. p. 32

<sup>9</sup> **Ibid.** p. 42

<sup>10</sup> PÉCORA, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001. p.103

<sup>11</sup> A compreensão de que a tarefa do missionário era impossível sem o entendimento da vida nativa e dos seus modos do pensamento funcionou como estímulo e justificação para grandes estudos da história, da religião e da sociedade da pré-conquista, que foram empreendidas pelos membros de ordens religiosas no fim do século XVI. ELLIOT, J.H. **O Velho e o Novo Mundo, 1492 – 1650**. Lisboa : Querco, 1984. p.48

Assim Caminha, depois de ter verificado que os povos encontrados no Novo Mundo não são infiéis, opta pela necessidade da propagação da verdadeira fé entre eles. Caminha é portanto o grande exemplo da continuidade da cultura religiosa, um típico representante do humanismo cultural cristão do século XV, aberto ao conhecimento do outro, dentro dos limites próprios de época.<sup>12</sup>

Stephen Greenblatt analisa as maneiras com que os europeus interpretam as suas primeiras experiências de contato. No princípio, a incompreensão recíproca é tão grande que as suas dimensões sequer são percebidas pelos participantes.<sup>13</sup> Paulatinamente, porém, quando os europeus percebem as principais barreiras que os impedem de atingir os seus objetivos, começam a evoluir na comunicação:

Na verdade eles (europeus) estão descobrindo os limites da improvisação, a habilidade para inserir o “eu” no sistema dos signos dos “outros”. Não é comum encontrar o reconhecimento desses limites; o mais das vezes o discurso do Novo Mundo celebra o poder não apenas de sobreviver por meio da improvisação, mas de aproveitar bem a correta manipulação dos signos estranhos.<sup>14</sup>

O mesmo caminho podemos atribuir aos primeiros missionários jesuítas, sem esquecer que, diferentemente dos primeiros viajantes que Greenblatt estuda, os padres da Companhia de Jesus estavam muito mais preparados para o encontro com o mundo estranho, não compreendido, mas não incompreensível<sup>15</sup>. Sendo representantes do clero regular, os membros da Companhia de Jesus se encontrarão no Brasil numa situação bastante interessante. Quando tratam da história da Igreja no Brasil, os estudos no campo histórico freqüentemente possuem duas abordagens principais. Uma, que pode ser exemplificada pelo estudo de Hoornaert, “História da igreja no Brasil”, pensa-a como uma instituição estatal representante do padroado: os portugueses *consideravam a organização eclesiástica como um departamento de Estado, orientado pela*

---

<sup>12</sup> POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001 p.20

<sup>13</sup> Greenblatt ilustra bem esta questão ao falar da barreira lingüística, onde um grande passo para a compreensão foi o fato de perceber a existência dessa barreira, que antes foi interpretada como a recusa de se comunicar.

<sup>14</sup> GREENBLATT, S. **Possessões maravilhosas**. São Paulo : USP, 1996 p. 138

*Mesa de Consciência e Ordens. A missão desse Estado cristão era subjugar e incorporar os indígenas à cultura portuguesa e à religião crista.*<sup>16</sup> Outra abordagem é exemplificada pelo trabalho de Thales de Azevedo, cuja análise centra-se na crise que surge no Brasil entre o clero secular e o regular. Ao contrário de Hoornaert, Azevedo não interpreta a Igreja como *um departamento do Estado*, mas como uma instituição separada do aparelho estatal administrativo com objetivos próprios e com campo de influência diferente. A Igreja e o Estado manifestam uma tal ambigüidade que chega a assumir *a modalidade de crise de competência, de conflito jurídico em que se disputava, as duas instituições já distintas historicamente, qual deveria assumir o poder e a hegemonia sobre a outra.*<sup>17</sup> No entanto, além desta *crise de identificação* que havia entre o Estado e a Igreja, Azevedo aponta para o conflito interno da própria Igreja Católica.

É interessante a análise do autor sobre estas duas representações do clero – secular e regular –, que dividirá as esferas da influência na província entre o Bispado e Missão. A primeira é a unidade administrativa básica da Igreja e a segunda assenta-se no pressuposto de uma dimensão social a ser cumprida<sup>18</sup>. A cristianização do mundo – que encarna esta *dimensão social* – é *a imposição de uma homogeneidade ideológica, mas não implica uma contigüidade territorial*<sup>19</sup> ou, no nosso caso, administrativa. Enquanto o bispo é representante do sistema de padroado dentro do sistema administrativo da Igreja, a missão representa a Igreja como reflexo do mundo divino na terra. O Bispo veio para organizar uma instituição legitimadora da colonização e estava *...subordinado à coroa e arrastado por esta a apoiar e legitimar a*

---

<sup>15</sup> Em 1549, o ano em que os jesuítas chegam ao Brasil, a ordem já atuava na Índia, através do Francisco Xavier, que, também em 1549, tomou rumo ao Japão depois de estudar a língua e os costumes do povo através de um nativo convertido.

<sup>16</sup> HOORNAERT, E. **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis : Vozes, 1979.

<sup>17</sup> AZEVEDO, T. de, **Igreja e Estado em tensão e crise**. São Paulo : Ática, 1979. p. 21

<sup>18</sup> BAËTA NEVES, L. F. **O Combate dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios**. Rio de Janeiro : Forense- Universitária, 1978. p.27

*arbitrariedade dos conquistadores, fossem eles os colonizadores “verticais”, governantes, aristocratas, burocratas... fossem os “horizontais”, sem planos ou princípios regulares da sua ação.*<sup>20</sup> A Missão, entretanto, veio para salvar as almas ignorantes da luz divina e criar um império cristão. Tal antagonismo de objetivos, segundo Azevedo, é o que está no centro dos confrontos de Igreja, propagando-se inclusive fora dela.

Descrevendo o quadro político e moral do século XVI na Península Ibérica, Richard Morse comenta a existência nele de um programa nacional muito mais evidente de que o possuído por outros povos na época: *O corolário político disso é que a Igreja era um “corpo místico” e o Estado, como mais perfeita das associações humanas, um “corpo político e moral”*<sup>21</sup>. Em relação ao novo mundo, cabia a estas instituições fazer com que *os índios fossem incorporados pacificamente à cristandade ou submetidos à servidão.*<sup>22</sup> Como já comentamos antes, estas duas instituições nem sempre estão de acordo nas maneiras de resolver a questão.

No caso dos primeiros jesuítas do século XVI a preocupação de tomar o índio como objeto de conversão está centrada em encontrar a razão para os nativos serem tão estranhos a todas as experiências humanas que lhes são conhecidas. No *Diálogo da conversão do gentio*, de Nóbrega, Gonçalo Álvares, um dos personagens pergunta: *Pois [se] assim hé, que todos temos huma bestialidade naturalmente, e sem graça todos somos huns, de que veyo estes negros serem tão bestiais, e todas as outras geraçõis, como os romanos e os gregos, e os judeus, serem tão discretos e avissados?*<sup>23</sup> Nesta sua obra, o jesuíta defende a humanidade do índio e elabora os

---

<sup>19</sup> **Ibid.**, p. 29

<sup>20</sup> AZEVEDO, T. **op. cit.** pp. 48 - 49

<sup>21</sup> MORSE, R. **O espelho de Próspero**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995 p. 43

<sup>22</sup> **Ibid.**, p.54

<sup>23</sup> NÓBREGA, M. , da *Diálogo sobre conversão do gentio*. In : LEITE, S. (org.) **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**. São Paulo : Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954. p.334



argumentos por meio dos quais eleva o índio do estado da besta para a condição de *próximo*, a fim de que seja admitido no corpo social.

Durante o trabalho de conversão, ademais, os jesuítas se esforçam para reunir as provas de que o continente americano não foi excluído das profecias do Evangelho, e de que a palavra de Deus foi pregada nessa região pelos apóstolos, como em todas as outras regiões do mundo. Várias associações no campo religioso entre catolicismo e crenças locais foram feitas para encontrar os vestígios de cristianismo que poderiam permanecer desde a época em que supostamente São Tomé pregou na América. Os argumentos em torno das profecias evangélicas, que não poderiam deixar do lado o continente americano, eram de extrema importância em defesa da humanidade do índio, como por exemplo, aqueles que diziam a respeito da memória indígena do dilúvio. No seu papel de intermediários, os jesuítas constroem o raciocínio de inclusão do índio na humanidade e, para isso, precisaram encontrar as ligações entre o Velho e o Novo Mundo, que foram buscar, em primeiro lugar, no Evangelho:

A América como entidade no espaço, exigira a sua incorporação na imagem mental da Europa sobre o mundo natural. O homem americano tinha de encontrar o seu lugar entre os povos da humanidade e a América, como entidade no tempo, requeria integração na concepção europeia do processo histórico. Tudo isso foi alcançado no discurso do século XVI...<sup>24</sup>

Discordamos daqueles que afirmam ser as primeiras tentativas de conversão ingênuas e afastadas da realidade. Se fosse assim, a Companhia de Jesus não teria ampliado tanto o alcance de sua ação, em tão pouco tempo. Claro que não vamos negar a ineficácia das tentativas de pregação em latim para os índios, pressupondo que já o próprio som da língua sagrada seria suficiente para atingir as “almas” dos bárbaros. Mas isto não impediu que o primeiro objetivo dos jesuítas fosse a aprendizagem da língua local e a tradução dos textos sagrados para esta língua.

---

<sup>24</sup> ELLIOT, J.H. **O Velho e o Novo Mundo, 1492 – 1650**. Lisboa : Quercus, 1984. p.55

O fato de os jesuítas terem aprendido o tupi é fundamental para o nosso estudo. Sabemos que o idioma não é somente um código de variação sonora para transferir a informação, mas uma maneira de viver as diferentes situações. Quer dizer que, para os jesuítas persuadirem os indígenas, seu discurso deveria ser formado a partir da incorporação de imagens que fizessem parte do repertório imaginário local, desconhecido por eles, para introduzir idéias cristãs, até então completamente alheias aos nativos. Em poucas palavras, a tarefa dos missionários seria a formação do universal cristão a partir do particular que era familiar ao índio.

Ao levarmos a discussão para essa direção, não podemos deixar de falar das especificidades que distinguem a Companhia de Jesus das outras ordens e que, sem dúvida, em muitos casos, explicam o sucesso dos padres nas suas atividades de conversão. Podemos falar, por exemplo, dos *Exercícios* e das *Constituições*, duas obras de Inácio Loyola, que se completam e formam a sua principal matriz de ação. Os *Exercícios* são responsáveis pela preparação espiritual e têm como a idéia central o “domínio de si”, que, uma vez obtido, torna o jesuíta apto para fazer parte do sistema hierárquico elaborado nas *Constituições*, cujo mecanismo de base funciona a partir da obediência cega ao Superior.<sup>25</sup> Tal sistema espiritual e hierárquico, no qual estão inseridos os membros da Companhia de Jesus, permitiu-lhes criar mecanismos de persuasão muito eficazes, pelos quais a Ordem exerceu a sua influência tanto no Velho quanto no Novo Mundo.

---

<sup>25</sup> Distingue Inácio, cuidadosamente, - escreve Miller, - diferentes graus de obediência: o grau mais baixo, “a obediência do ato”, puramente exterior, consiste em que o subordinado se limite a executar a ação de que foi incumbido; essa obediência, designava-a Loyola como “muito imperfeita”. O segundo grau é caracterizado pelo fato de que o subordinado torna sua a vontade do superior; “este grau já proporciona a alegria ao ato de obedecer”. Mas quiser dedicar se por inteiro ao serviço do Senhor, deverá ‘oferendar além da sua vontade, também o seu raciocínio’: Haverá mister que ele chegue a ponto ”de não se limitar apenas, apenas a querer a mesma coisa que é superior, mas também a pensar da mesma maneira que ele, que o seu julgamento se submeta ao do seu superior, na medida que a vontade entregue possa dobrar a inteligência.” MILLER, R.F. p. 39

O trabalho dos jesuítas na conversão começa com a introdução de valores morais e a transformação dos valores básicos de bem e de mal. Podemos analisar este trabalho a partir do teatro que chega até nós, no qual os universos cristão e indígena estão fundidos. Alfredo Bosi fala da engenhosidade de Anchieta em seu empenho de penetrar no imaginário do índio para, através deste conhecimento, comunicar-lhe a mensagem católica. *Com fim de converter o nativo -* escreve Bosi - *Anchieta engenhou uma poesia e um teatro cujo correlativo imaginário é um mundo maniqueísta cindido entre forças em perpétua luta: Tupã-Deus com sua constelação familiar de anjos e Santos, e Anhangá-Demônio com a sua coorte de espíritos malévolos que se fazem presentes nas cerimônias tupis.*<sup>26</sup>

Ao analisar as obras de Anchieta, devemos levar em consideração que foram destinadas não somente aos índios que sem dúvida foram seu alvo principal, mas também aos colonos brancos, para reforçar sua dependência dos padres e melhorar as suas relações com os índios a partir do momento que a importância destes é demonstrada por jesuítas, e aos próprios irmãos da ordem como reforço no propósito missionário comum, sendo que as obras para o doutrinamento dos indígenas visavam além de catequizar os selvagens ajudar aos outros padres que trabalhavam com a conversão. Em *Maquina de Gêneros*, no artigo *A arte das cartas jesuíticas do Brasil*, Alcir Pécora, cuja visão se distingue relativamente da visão de A. Bosi, separa dois períodos relativamente aos métodos de conversão, que são revelados nas cartas jesuíticas, sendo que durante os poucos anos *a via amorosa*, tomada, no princípio, como modelo de conversão, afasta-se para dar espaço à *conversão por medo*. Analisando os escritos de José de Acosta referentes a essa questão Pécora escreve: *A categoria da experiência missionária, constitui-se aqui, como nas*

---

<sup>26</sup> BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo : Companhia das Letras, 1992 p.81

*cartas de Nobrega, em critério prático de eleição do método mais eficaz de evangelização...*<sup>27</sup>

Assim os missionários adotam uma política de aliança com os governadores, subentendo os índios subjugados à justiça temporal, contudo de acordo com autor, *...o fim ultimo da ação política apenas pode ser o de torná-los aptos para a doutrina o que obriga mante-los aldeados e afastados tanto dos não conversos, quanto dos moradores cristãos...*<sup>28</sup> preservando religiosamente as atividades eclesiásticas que manteriam os conversos dentro dos costumes cristãos. Assim as representações teatrais, que acompanhavam as festividades cristãs, elaboradas por Anchieta podem ser tratados como parte de um modelo de conversão adotado na época pela Companhia de Jesus.

Anchieta não foi o único da ordem jesuítica que escrevia em línguas indígenas; no entanto, somente as obras atribuídas a ele podem ser consideradas mais ou menos completas, talvez por causa de interesse na sua santificação, tal atribuição concede a Anchieta a maior parte das obras recolhidas e guardadas pela Companhia de Jesus.

A importância do próprio Anchieta na conversão é inegável, não somente pelas obras atribuídas a ele, mesmo tratando-se muitas vezes de trabalho coletivo, como também pela fama de Santo, ainda que vivo, que se havia espalhado entre os moradores da colônia ainda durante a vida, que serviu e foi aproveitada pela ordem como exemplo mais convincente de que o trabalho dos jesuítas estava sendo feito *para a maior glória de Deus*. Já na primeira biografia de Anchieta, escrita poucos anos depois da sua morte, Quirício Caxa faz questão de acentuar os milagres atribuídos ao Padre Anchieta.

E para a nossa senhora mostrar que esta obra lhe era aceita sucedeu o seguinte. Havia-se representar em São Vicente, tendo-se já representado em Piratininga, como com o português tinha muitas coisas na língua, ajuntou-se toda a capitania,

---

<sup>27</sup> PÉCORÁ, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001. p.58

<sup>28</sup> **Ibid.**, p.60

véspera da circuncisão. Estando toda a gente junto sobreveio uma grande tempestade e sobre o teatro se pôs uma nuvem negra e temerosa, que começou lançar de si algumas gotas de água muito grossas. Com isso começou a gente a desinquietar e a levantar. Acudiu-os o irmão José dizendo que se aquentassem que não era nada. Fez-se a obra que durou três horas com muita quietação, devoção e lágrimas, e depois da gente recolhida em suas casas, descarregou-se a nuvem com tão grande tormento de vento e água que a todos fez maravilhar e louvar o Senhor<sup>29</sup>

Cabe lembrar que as representações teatrais já existiam no Brasil antes da chegada da Companhia de Jesus; os autos, que nem sempre eram de devoção e apresentavam personagens ou trechos mais ou menos convenientes à casa de Deus, exibiam-se usualmente nas igrejas.<sup>30</sup> Essa prática vinha já de Portugal, e os jesuítas procuraram impedir as apresentações indevidas e substituí-las por peças de elaboração própria.

De modo geral, como é sabido, nos autos compostos por Anchieta as matrizes vicentinas misturam-se à estrutura de espetáculos comuns entre os indígenas, como, por exemplo, à de recepção de um personagem ilustre. Esta estrutura ou disposição permitia que a representação acontecesse não somente no palco, mas também em torno da igreja e pelas ruas dos aldeamentos; além disso, as representações poderiam durar horas e eram acompanhadas pelas danças e músicas executadas com participação da grande parte da população. Porém, o ato principal, acontecia no palco cujo cenário era a fachada da própria igreja. No caso dos espetáculos de recepção, tal cena se inspirava na saudação dos chefes a um hóspede, à qual se seguia um diálogo sobre a viagem. Nas peças anchietanas, tal diálogo foi transformado no conluio dos diabos contra o visitante, missionário ou santo, cujo propósito, ao visitar a aldeia ou vila, era o de promover a sua reforma espiritual.

---

<sup>29</sup> CAXA, Q. e RODRIGUES, P. **Primeiras biografias de José de Anchieta**. Loyola : São Paulo, 1988. p. 19.

<sup>30</sup> "Por impedir alguns abusos que se faziam com autos nas igrejas, um ano (Nóbrega) fez com os principais da terra que deixassem de representar um que tinham e mandou-lhes fazer outro por um irmão, a que chamavam *Pregação Universal*". ANCHIETA, J. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Civilização Brasileira : Rio de Janeiro, 1933. p. 476.

Nesses espetáculos dramáticos, as realidades européia e indígena se entrelaçavam proporcionando novas articulações de sentido que deveriam deixar o estranho mais conhecido e aceitável por ambas as partes. As noções cristãs supostamente passavam a ser cada vez mais inteligíveis aos índios, encerrando, assim, a discussão em torno da questão se eles eram ou não humanos.

\* \* \*

Baseando nosso estudo nas representações teatrais jesuíticas do século XVI produzidas pelos primeiros missionários com o objetivo de persuasão dos indígenas, procuraremos analisar as relações com a tradição européia da época, bem como as inovações pedagógicas doutrinárias criadas por jesuítas a partir do que encontraram no Brasil. Em especial, estudaremos os esquemas dramáticos que compunham o teatro jesuítico, entendendo-os como representação católica capaz de se apropriar dos signos indígenas e, portanto, como método para transformar o imaginário do índio, no qual ele próprio passa a se ver como cristão.

Esquemáticamente, na produção intelectual dos jesuítas, há duas direções ou dois alvos a atingir. Um, representado pelos europeus, e, outro, pelos nativos do Brasil. A correspondência jesuítica, os tratados, as descrições das visitas pastorais são feitos para apresentar ao leitor europeu uma representação edificante da realidade brasileira elaborada pelos membros da Companhia de Jesus. Já outras manifestações letradas, como esquemas teatrais, sermões, ou orações em tupi foram produzidas pelos jesuítas para atingir prioritariamente as comunidades indígenas, ou os colonos que acabaram-se adaptando às novas condições de vida, a ponto de esquecer ou desprezar os seus valores antigos estabelecidos pela moral cristã. Concentraremos o nosso estudo na "direção indígena", especialmente nas representações teatrais. No entanto, não

podemos perder de vista a "direção européia", que nos ajudará a entender melhor a maneira dos jesuítas interpretarem a cultura dos índios.

Podemos dizer que os jesuítas, desde o começo de suas atividades missionárias, conseguem levar adiante a sua comunicação com o "outro". Ao contrário dos encontros analisados por Greenblatt, os padres, mesmo sem atingir o sucesso imediato nos seus objetivos, têm relativa noção do seu fracasso e conseguem buscar as razões e maneiras de superá-lo, tendo em vista a realização dos seus objetivos.

Através dos escritos elaborados na suposta "direção européia" temos a informação de como o mundo indígena é interpretado pelos jesuítas. Já nos escritos da "direção indígena" podemos ver como os missionários trabalhavam para a transformação do imaginário dos índios com base nas impressões que foram captadas por eles. Por isso os esquemas teatrais jesuítas são de muita importância em nosso estudo. Neles, as culturas cristã e indígena se misturam, assim como se confundem misticismo cristão e realidade de vida indígena, doutrinação e pragmática. No teatro jesuítico, o mundo indígena aparece já inserido na realidade cristã, sendo o espaço e o tempo das peças teatrais representadas *...em função do referencial divino... eterno e absoluto*<sup>31</sup>. Assim L. Karnal explica a coexistência nas peças de personagens históricas pertencentes a épocas diferentes. O caráter da universalidade, segundo o autor, também é reforçado pela tendência plurilingüística dos esquemas teatrais, como se simbolizassem a inexistência da barreira lingüística. O uso das várias línguas e dialetos não era procedimento estranho ao teatro português, pois também havia sido empregado por Gil Vicente nas suas obras, como veremos no decorrer do nosso trabalho. No auto *Na festa de São Lourenço*, Anchieta elabora a história de

---

<sup>31</sup> KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998 p.92

confronto entre São Lourenço e Guaixará, rei dos diabos, de modo a produzir a compreensão dos costumes dos índios como atos diabólicos. Dançar, beber são manhas infernais que figuram no programa tentador de Guaixará, e que são representadas como sendo vencidas por santos e por anjos.<sup>31</sup>

Segundo Miller, os jesuítas no *teatro ...da mesma forma como em toda atividade missionária, procuravam adaptar-se, à medida do possível, às peculiaridades dos povos pagãos*<sup>32</sup>. Assim, na forma dramática da persuasão dos povos locais, podemos analisar as peculiaridades dos índios, tais como percebidas pelos missionários. São os sinais do outro, captados e reordenados de uma maneira que conduz à invenção dos novos signos que os aproximam cada vez mais do mundo europeu.

---

<sup>32</sup> ANCHIETA, J. **Auto representado na festa de São Lourenço**. São Paulo : Museu paulista, 1948 pp.43-44

<sup>32</sup> MILLER, R.F. **Os jesuítas. Seus segredos e seu poder**. Porto Alegre : Globo, 1949 p. 451





## II. TEATRO COLONIAL COMO PARTE DO MÉTODO PEDAGÓGICO DOS JESUÍTAS.

Fiz-me judeu com os judeus para ganhar os judeus. E me sujeitei à Lei junto com os que estão sujeitos à Lei, não sendo eu mesmo sujeito à Lei, para ganhar os que estão sujeitos à Lei. E, embora não esteja isento da Lei de Deus, pois estou sob a Lei de Cristo, eu me fiz como quem não tem Lei, a fim de ganhá-los. Fiz-me um fraco com os fracos para ganhar os fracos. Fiz-me tudo para todos, para a todo o custo salvar alguns.

( Corintios 9: 20-23)

### 1. Os Jesuítas e o seu papel de intermediário.

Noster modus procedendi

Ao falar a respeito do descobrimento e dos primeiros anos da colonização do Novo Mundo, vários autores, como, Greenblatt ou Todorov, passam pelo mesmo percurso. Falam, a princípio, do abismo que afasta as culturas do velho e do novo mundo dificultando a compreensão entre os seus habitantes. Depois, analisam como os representantes desses mundos tão diferentes, ao entrarem em contato, aprendem a manipular os signos uns dos outros e acabam por desenvolver um sistema de signos em comum.

Desenvolvendo este tema alguns autores, como, Todorov, usam o conceito de *intermediário*, que seria alguém que, por algum acaso ou por esforço próprio, conhece melhor os signos das duas culturas e age como intérprete. Assim Todorov usa como exemplo Dona Marina – Malinche, amante e intérprete de Cortez, que tomou o lado dos espanhóis. Para o autor, ela *...glorifica a mistura em detrimento da pureza (asteca ou espanhola) e o papel de*

*intermediário*.<sup>33</sup> Ela não somente traduz as palavras para Cortez, mas interpreta o comportamento dos índios e o ajuda a escolher a maneira de agir que mais os impressionaria . Ao contrário dos casos tão comuns das jovens índias que se submeteram ao conquistador, Malinche adota a ideologia do outro para a compreensão da sua própria cultura, o que transparece nos conselhos que dá a Cortez - embora "*compreender*" sirva nesse caso como "*destruir*".<sup>34</sup>

Para Gruzinski, o processo de intermediação iniciava-se nos colégios organizados pelos franciscanos, onde a nobreza indígena recebia a educação cristã: *...los propios indios* - escreve o autor ao falar sobre a transformação que passa a pictografia na sociedade asteca colonial e a introdução da escrita - *salieron de su papel de informantes, para tomar la pluma, interpretar las pinturas y escribir los discursos e los relatos de antaño*.<sup>35</sup> Podemos dizer que, sem a obra imensa iniciada em 1533 por alguns missionários e seus informantes, pouco se saberia a respeito das culturas pré-hispânicas. Já na segunda metade do século XVI aparecem os escritos elaborados pela geração de intérpretes formados por religiosos que escrevem em nahuatl alfabetizado. Assim no México, no século XVI, foi constituída uma elite letrada, profundamente cristianizada, cuja característica principal era a ligação com as ordens mendicantes e, em particular, com os franciscanos. Isso fica visível nas várias traduções das obras cristãs para nahuatl. Numa obra mais tardia<sup>36</sup> Gruzinski atribui o processo de conquista e de assimilação do Novo Mundo a uma duplicação – a reconstrução ou a transferência das linhagens ibéricas para a América:

A ocidentalização cobre o conjunto dos meios de dominação introduzidos na América pela Europa do Renascimento : a religião católica, os mecanismos do mercado, o canhão, o livro ou a imagem... Mobilizou instituições, grupos –

---

<sup>33</sup> TODOROV, T. **A conquista da América; a questão do outro**. São Paulo: Martins fontes, 1988. p.99

<sup>34</sup> **Ibid.**

<sup>35</sup> GRUZINSKI, S. **La colonisacion de lo imaginario**. México: Fondo de cultura económica, 1993. p.46

<sup>36</sup> GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia das Letras, 2001

monges, juristas, conquistadores, etc. –, mas também famílias, linhagens e indivíduos.<sup>37</sup>

A nobreza indígena aprendeu a conhecer melhor o seu vencedor e a conformar-se com a imagem de fidalgo que lhe designou a Coroa espanhola; aprendeu a sobreviver socialmente conciliando aquilo que já era passado, em parte proibido, e a irreversível experiência colonial que a incentivava a ocupar os cargos dos escrivães e de intérpretes – o *nahualtos* – que asseguravam a união entre ambas as sociedades. A reprodução das instituições européias teceu redes que se estenderam depressa ao conjunto dos territórios espanhóis, e essa extensão foi acompanhada de uma política de uniformização da língua e da lei, partindo do princípio de que a multidão de índios e espanhóis forma uma só e mesma comunidade política, tendo todos o mesmo rei e sendo sujeitos às mesmas leis. No entanto as diferenças culturais faziam com que a sociedade colonial se separasse em dois corpos sendo que as comunidades indígenas constituíam um dos dois pilares da sociedade colonial:

A um só tempo a Coroa espanhola separava e juntava: cristalizava as sociedades vencidas numa posição de alteridade, mas esta era um decalque do universo hispânico. Por toda parte as elites indígenas serviam de intermediárias forçadas – e muitas vezes interessadas – entre europeus e massas ameríndias.<sup>38</sup>

Se na América espanhola o alto nível das culturas indígenas permitia não somente a reconstrução de uma sociedade já formada, mas também que os seus representantes tomassem a iniciativa de praticar a intermediação, por serem os maiores interessados nela, (no caso de Malinche, para conquistar uma posição social superior e, no caso, da nobreza asteca, para preservar as suas raízes e sobreviver), no Brasil, os povos locais não puderam ocupar esse lugar pois a diferença de paradigmas era ainda maior. Por isso a inclusão dos povos nativos numa

---

<sup>37</sup> **Ibid.**, p.94

<sup>38</sup> **Ibid.**, p.97

sociedade colonial que surgia como uma réplica política, econômica e religiosa da Metrópole precisava tomar rumos diferentes, mesmo que o caminho a princípio fosse um só: a conversão.

Mas a conversão não seria apenas uma questão de salvação, mas um elo essencial de inclusão do Novo Mundo na sociedade européia, pois, para um representante europeu daquela época, religião e política misturavam-se intrinsecamente:

A integração política dos povos indígenas exigia sua cristianização, pois a fé era o único denominador comum dos súditos de Carlos V... Aliás, o cristianismo do renascimento, era mais um modo de vida do que um conjunto bem definido de crenças e rituais: englobava a educação, a moral, a arte, a sexualidade, as práticas alimentares, as relações de casamentos, ritmava a passagem do tempo e os momentos fundamentais na vida.<sup>39</sup>

A religião indígena é tomada desde o princípio como falsa<sup>40</sup>, como realidade diabólica, da qual o cristianismo era imposto como o oposto superior. A procedência maldita da religião asteca também nunca foi colocada em dúvida, no entanto, o tratamento dos povos locais era diferente em função do seu desenvolvimento cultural. As relações criadas entre os jesuítas e os índios brasileiros, portanto, são muito distintas das analisadas por Gruzinski no México.

Na cultura asteca, a representação do mundo era tão complexa e desenvolvida que, os franciscanos que se empenharam no trabalho missionário no México, foram obrigados a trazer noções completamente novas, transformar radicalmente certas verdades antigas, a fim de convencer os astecas da superioridade do cristianismo sobre a sua religião. No Brasil, os jesuítas não encontraram tais dificuldades de elaboração conceitual, durante os seus contatos com os índios; bastavam os valores cristãos básicos que eram introduzidos como dogmas indiscutíveis e

---

<sup>39</sup> **Ibid.**, p.98

<sup>40</sup> Os selvagens admitem certos falsos profetas chamados Caraíbas que andam de aldeia em aldeia como os tiradores de ladainhas e fazem crer não somente que se comunicam com os espíritos e, assim, dão força a quem lhes apraz para vencer e suplantar os inimigos na guerra, mas ainda persuadem de terem a virtude de fazer com que cresçam e engrossem as raízes e frutos da terra do Brasil. Léry in POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001.

associados, por exemplo, à cura dos doentes<sup>41</sup> ou às pregações nas aldeias do sertão, para comprovar a eficácia dos padres. Como escreve sobre o padre Azpilcueta Navarro, Simão de Vasconcelos: *Começava a despejar a torrente da sua eloquência, levantando a voz e pregando lhes os mistérios da fé, andando em roda deles, batendo o pé, espalmando as mãos, fazendo as mesmas pausas, quebras e espantos costumados entre seus pregadores, pera mais os agradar e persuadir.*<sup>42</sup> J. Eisenberg analisa mais detalhadamente a trajetória de empreendimento jesuítico da *palavra à cura* nos primeiros anos do trabalho missionário, quando os jesuítas apostavam na conversão pacífica.

Em ambos os casos, a cristianização dos povos locais foi a princípio inspirada pelas tendências salvífico-apocalípticas que produziram a primeira leva de missionários para as Américas. Alguns autores do século XVI, principalmente os franciscanos, viram na descoberta dos outros povos (para muitos, os descendentes das tribos perdidas de Israel) os sinais da plenitude dos tempos, da chegada da “undécima” hora. Talvez por isso aconteceram no México batizados de milhares de pessoas em poucos dias. No entanto, ao passar dos anos, o sonho milenário cedeu seu lugar à evangelização enquanto projeto de civilização, colocando, em primeiro lugar, a luta contra a resistência dos indígenas aos esforços de conversão e os conflitos com os colonizadores. *A dimensão utópica da evangelização não se perdeu, mas ganhou vigor e legitimidade, justamente pela obra dos jesuítas, considerados em geral os menos místicos entre as ordens religiosas*<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> A cura dos índios doentes tornou-se uma poderosa arma de conversão... não se tratou de uma simples aplicação de princípios da medicina hipocrática ao tratamento das doenças, mas de uma verdadeira sobreposição, ou tradução, de papéis entre missionário e xamã. POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial.** Tese de doutorado. Campinas, 2001p.58

<sup>42</sup> VASCONCELOS, S. *Crônica da Companhia de Jesus.* vols. I-II. Petrópolis : Vozes, 1977 v. I p.221

<sup>43</sup> POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial.** Tese de doutorado. Campinas, 2001p.46

O jesuíta José de Acosta em sua obra *De temporibus novissimis* reformula a relação entre América e Apocalipse. Por um lado, o fim do mundo não ocorrera ainda porque a palavra de Deus não havia atingido todos os cantos do mundo. No entanto, o dia em que o mundo chegará ao seu fim é impossível e perigoso de se prever por vários motivos, entre eles, por que a pregação da palavra de Deus entre todos os povos da terra, ainda não significara a verdadeira conquista espiritual: *O tempo não podia acabar por que o desenho de Deus não estava completo.*<sup>44</sup> Reformulando o projeto de evangelização a partir dessa definição, os jesuítas, que estavam na frente nessa discussão, repensaram a prática missionária, admitindo a inutilidade de batismos em massa e a necessidade de trabalho intensivo e sistemático com os nativos. *O concílio de Trento, respondendo com a sistematização da ortodoxia aos medos apocalípticos suscitados por Lutero enquanto Anticristo, elaborou com minúcias o projeto de catequese, interna e externa, cujo eixo principal não era mais o batismo, mas a confissão.*<sup>45</sup> Na carta de julho de 1552 ao rei João III, mais de dez anos antes da conclusão do Concílio de Trento, Manuel da Nóbrega escreveu:

...não nos parece bem bautizar muitos em multidão, porque a esperientia ensina que poucos vem a lume, e he maior condenação sua e pouca reverentia do sacramento do bautismo.<sup>46</sup>

O concílio de Trento deu impulso à catequese, que deveria atingir, não somente os pagãos, mas também a população da Europa, cujas almas estavam ameaçadas pelas heresias reformistas. *Instrumentos fundamentais para esta “conversão”, entendida como aquisição da consciência de deveres e regras, - escreve M.C. Pompa, - foram os catecismos (a uniformização das regras) e a confissão (como controle da consciência).*<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> **Ibid.**, p.47

<sup>45</sup> **Ibid.**, p.49

<sup>46</sup> LEITE, S. (org.) **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**. São Paulo : Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954 p.346

<sup>47</sup> POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001 p.55

No Brasil, a implantação das aldeias missionárias com o fim de conversão foi o primeiro passo para a adaptação às condições locais: juntar os índios sob supervisão dos missionários, afastando-os e defendendo-os dos colonizadores. Outro procedimento eficaz para conversão era formação de uma cultura híbrida nessas aldeias, onde, de acordo com M.C. Pompa, os valores cristãos básicos eram traduzidos não somente na língua, mas nos códigos tupi. E o que se presencia no teatro de Anchieta é o exemplo desse cristianismo traduzido, mas traduzido não somente para os índios, pois as duas peças que vamos estudar são escritas em espanhol e em português, mas para todos os habitantes das terras colonizadas, tanto índios quanto brancos, que, por estarem longe das igrejas, acabam se tornando vítimas de “superstições diabólicas”. As representações anchietanas são profundamente catequéticas, introduzindo os princípios de cristianismo de uma maneira lúdica, aprimorando os costumes, conduzindo os espectadores e participantes a uma aceitação da moral cristã. *Trata-se, portanto, da idéia de tornar os índios “homens” (=civis) para fazê-los, depois, cristãos...*<sup>48</sup> escreve M.C. Pompa.

Outro problema importante na intermediação é o de uso da língua indígena para veicular os conteúdos da fé. Os índios brasileiros não tinham palavras correspondentes a Deus, religião, fé, etc., e não possuíam escrita, ademais, não havia nenhuma língua padrão e os dialetos de cada tribo se diferenciavam, em grande parte, uns de outros. A tradução e introdução dos novos conceitos traziam os riscos de erros teológicos, o que levou alguns autores a defender a pregação somente nas línguas européias, pela impossibilidade da tradução sem cometer graves erros. O mesmo problema foi enfrentado pelos franciscanos no México. De acordo com Robert Ricard, tampouco ali não era fácil passar para as línguas indígenas noções que jamais foram nelas expressadas.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.59.



Y los misioneros han escogido una destas dos soluciones opuestas: unos introducen en la lengua del país las palabras europeas que les parecen necesarias, otros al contrario traducen las palabras, si es posible, lo expresan las nociones mediante perífrasis.<sup>49</sup>

No entanto, os missionários “praticantes” já haviam percebido que a conversão só podia acontecer por intermédio da língua nativa, aceitando como solução intermediária deixar algumas palavras em português ou em castelhano. De acordo com M.C. Pompa, o esforço missionário se concentrou numa tradução de conceitos cristãos para os códigos culturais dos nativos. Ao fazê-lo, eles próprios se utilizaram dos mesmos códigos, ocupando, por exemplo, o lugar dos xamãs.

A tradução tornou possível a transferência de significado entre ambos os lados, aproximando os universos culturais dos missionários e dos índios. No entanto, “a interpretação perfeita do sentido original da mensagem cristã”, não estava (não poderia ser) contida somente no trabalho de tradução de uma língua para outra, que em alguns casos foi formal e, em outros, incompleta, deixando algumas palavras em português.

Por tornar possível a transferência de significado e intenção entre colonizador e colonizado a tradução torna possível a articulação das linhas gerais da subjugação contida na conversão. Por outro lado, porém, essa mesma tradução produz uma inevitável separação entre o sentido original da mensagem cristã e sua articulação em língua vernácula.<sup>50</sup>

Foram os anos de convivência e trabalho catequético que fizeram com que “o sentido original da mensagem cristã” pudesse ser expresso em tupi, não por causa da barreira lingüística, que foi superada ainda no início do trabalho missionário, mas pela barreira cultural entre os padres e os nativos, e que chegou a ser apagada completamente somente gerações mais tarde, nas reduções organizadas pelos jesuítas, em busca de perfeição de vida cristã, criando, provavelmente, uma outra barreira cultural entre os índios cristãos e os colonos. Porém essa discussão passa muito longe do objeto de estudo desse trabalho.

---

<sup>49</sup> RICARD, R. **La conquista espiritual de México**. México: Fondo de cultura económica, 1986 p.130

Não se pode esquecer que boa parte dos escritos de Anchieta que serão analisados é escrita em tupi, uma língua, cuja gramática ele próprio organizou, criando uma língua padrão. Nesses escritos o quadro de integração dos índios ao mundo cristão parece completo, privilegiando a cultura híbrida de cuja criação foram responsáveis os jesuítas.

## **2. Os métodos pedagógicos dos jesuítas.**

Quando se hiciesse diseño en un Colegio o Universidad de preparar suppositos para entre Moros o Turcos la arábia seria conveniente o la caldea; si para entre Indios , la indiana; y asi de otras por semejantes causas podria haber utilidad mayor en otras regiones. CONSTITUICIONES, P.IV C.XII, 2

Em termos amplos, foi a luta contra a Reforma que estimulou a ordem jesuítica a organizar os seus métodos pedagógicos para transformar o ensino numa poderosa arma para defesa da fé católica. Mais tarde esse objetivo principal foi reforçado com a idéia de que, tendo homens competentes em grande número, a esfera das atividades da Companhia poderia ser ampliada, de modo a preparar não apenas missionários, mas um corpo de especialistas em doutrina católica. As diretrizes pedagógicas dos jesuítas foram organizadas na *Ratio Studiorum*, na qual estão elaborados os preceitos que dizem respeito à formação e à educação dos alunos dos seus colégios. Mas já em *Constituições*, obra composta por Inácio Loyola, a Quarta parte era reservada à organização didática dos colégios da ordem.

A metodologia dos jesuítas apostava em apelar para os sentimentos mais nobres da honra e da dignidade dos alunos, criando os estímulos afetivos para que se esforçassem ao máximo no exercício da imaginação, do juízo e da razão. Sendo a parte mais interessante e mais

---

<sup>50</sup> In: EISENBERG, J. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno. Encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2000. p.72

desenvolvida por Inácio Loyola, a metodologia unia, no plano pedagógico, os processos didáticos para transmissão do conhecimento e os estímulos afetivos para garantir o êxito no esforço educativo.

O primeiro colégio fundado pelos Jesuítas no Brasil era *Colégio de Jesus da Baía*, cujo curso de letras, o primeiro a formar os futuros missionários da Companhia, começou em 1553. De acordo com Serafim Leite, entre os estudantes jesuítas havia duas categorias. Uns que se dedicariam à carreira de letrados – professores e pregadores – e outros à conversão do gentio. *Dependia isso do talento de cada qual, com as demais qualidades pessoais, próprias daqueles respectivos destinos*<sup>51</sup>. Como, por exemplo, o conhecimento de língua, sendo em geral escolhidos para trabalho de conversão os que falavam melhor. *A língua é o instrumento apto e próximo para conquista das almas*<sup>52</sup>, escreve Serafim Leite. Sobre importância de conhecimento das línguas escreve também Inácio Loyola:

Y porque así la doctrina de Teología como el uso della requiere, specialmente en estos tempos, cognición de Letras de Humanidad y de las lenguas latina e griega y hebrea, destas habrá buenos maestros y en numero suficiente. Y tambien de otras como es la caldea, arabiga y indiana, los podra haber donde fuessen necesaris o útiles para el fin dicho, atentas las regiones diversas y causas que para enseñarlas pueden mover.

CONSTITUICIONES, P.IV C.XII, 2<sup>53</sup>

Assim, os jesuítas começavam o trabalho de conversão com o estudo da língua e, em seguida, dos costumes dos povos locais, ainda que nem sempre fosse fácil lidar com costumes tão diferentes dos europeus. Por exemplo, Serafim Leite comenta que o amor excessivo com que os índios tratavam os seus filhos poderia servir como ajuda aos objetivos dos padres assim como poderia atrapalhar os seus processos pedagógicos. *Estimam mais fazerem bem aos filhos do que a*

---

<sup>51</sup> LEITE, S. **Historia da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro – Lisboa, 10 vol, 1938-1950. V.1 p.82

<sup>52</sup> **Ibid.**, p. 72

<sup>53</sup> LOYOLA, I. **Obras completas**. 4. ed. Madrid, Católica, 1982 p. 487

*si próprios*<sup>54</sup>, escreveu Cardim explicando porque os adultos gostavam do fato dos padres ensinarem os seus filhos cantar, ler, escrever. Por outro lado, quando os padres agindo de acordo com os métodos pedagógicos da sua época, castigavam os alunos desobedientes, seus esforços acabavam dando num fracasso. *Nenhum gênero de castigo teem para os filhos... só ver da uma palmatoada a um dos mamelucos basta para fugirem*<sup>55</sup>.

Outra modalidade pedagógica da Companhia de Jesus é justamente aquela que mais nos interessa: o recurso do teatro. O teatro jesuítico possuía formas variadas onde eram representados diálogos, tragédias de grande estilo, comédias, entremezes, dramas litúrgicos, autos e representações de mistérios. Desde o princípio, o teatro não era apenas divertimento ou passatempo intelectual para os jesuítas, mas possuía uma grande importância pedagógica. *Do teatro, fizeram os padres uma verdadeira instituição: a cena continua a capela... o verdadeiro, o belo e o bem era o que eles se propunham fazer amar, misturando, já se vê, o útil ao agradável.*<sup>56</sup> O objetivo da *Ratio Studiorum* era a formação de um cristão, de um bom católico, e não o de fazer propaganda política a favor de um ou outro império ou tentar transformar o aluno em representante desta ou daquela raça. No Brasil, como veremos, os missionários jesuítas tentarão incorporar no teatro os costumes e tradições dos povos locais.

---

<sup>54</sup>CARDIM, F. Tratados da terra e da gente do Brasil. In: LEITE, S. **Historia da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro-Lisboa, 10 vol., 1938-1950. V.1 p.90

<sup>55</sup> **Ibid.**, p.90

<sup>56</sup> FERNANDES, F.A. **Comunicação na pedagogia dos jesuítas na era colonial**. São Paulo: Loyola, 1980.p.59

### III. O TEATRO JESUÍTA.

#### 1. Gil Vicente e o teatro medieval: transformação do gênero.

Certas características do teatro medieval estão presentes nas representações jesuítas adaptadas à compreensão dos indígenas, segundo a noção que dela faziam os jesuítas. Em especial, parece que as influências maiores foram as da arte teatral europeia que se desenvolveu com base nos grandes mistérios cíclicos que começam a ser representados em torno do século XIV. Estes mistérios encenavam as narrativas bíblicas completadas com os evangelhos, os livros apócrifos e as obras sobre a vida de Cristo. *A unidade dramática dos mistérios*, - escreve Saraiva, - *de acordo com o ideal religioso era o próprio Auto de Redenção, a começar no principio do mundo com o pecado original e a acabar na descida de Cristo ao Limbo*<sup>57</sup>. Por isso durante a representação o autor seguia a narrativa bíblica e não podia centralizá-la em torno de um único episódio.

A diversidade das cenas no mistério abrangia todos os estilos desde o sagrado, temeroso ou assustador até o caseiro, familiar, rústico ou burlesco. A caracterização dos atores, seus gestos, expressão fisionômica e o vestuário obedeciam a um ritual simbólico, sendo atribuídas características especiais a cada personagem bíblico. Já os personagens antagônicas, de inspiração demoníaca, estavam fora dessas regras e a sua caracterização se dava pela caricatura e pelo grotesco, de modo que a desordem do inferno reforçasse o contraste com a simbologia regrada do Bem. Com os mesmos objetivos era usado o plurilingüismo nas falas dos personagens, quando os

---

<sup>57</sup> SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval**. Publicações Europa-América : Lisboa, 1970, p.42

cantos litúrgicos entoados no Paraíso, em latim, contrastavam com os tumultos ruidosos dos habitantes do Inferno.

Do século XIV para século XVI, acontece uma série de mudanças que Saraiva denomina *humanização*, determinada em primeiro lugar pela estrutura da obra. A representação deixa de ser um simples acompanhamento da narração bíblica para que essa mesma narração seja transposta para um plano tão real quanto possível. Em segundo lugar, a antiga caracterização dos personagens por meio dos símbolos é substituída por tentativas de tornar os personagens mais parecidas com modelos vivos. Um dos resultados dessa nova tendência, para Saraiva, é a independência que cada personagem passa a ter em relação a todo o conjunto simbólico, isto é, cada situação passa ser descrita e analisada de modo a adquirir interesse por si mesma. Um mistério, então, torna-se um conjunto composto por várias cenas, cuja unidade passa a ter a necessidade de recorrer a uma alegoria para ser mantida; para esses fins começam a ser utilizados o prólogo e o epílogo.

Um dos gêneros dramáticos mais comuns no século XVI é o drama da moralidade. São representações nas quais a ação se desenvolve entre personagens que representam virtudes ou fraquezas humanas. A produtividade desse gênero decorreu das polêmicas religiosas e políticas da época. *O teatro tornou-se uma arma de combate das mais eficazes...*<sup>58</sup> Entidades como Sabedoria, Natureza e Caridade são isoladas no palco e colocadas para agir entre si com base num método dialético que multiplicou as alegorias. Porém, esta popularidade de gênero coincide com a sua decadência, o que se expressa na personificação da Alegoria. *...a alegoria se converte num manequim... O seu espírito morre e permanece um suporte plástico dele, que se torna então particularmente apto a envergar variadas indumentárias e a figurar como elemento decorativo*

*das composições.*<sup>59</sup> Por outro lado, se as novas tendências que aparecem na moralidade dão a ela mais vida, também a separam daqueles mistérios nos quais surgiram os primeiros jogos das entidades. O assunto dos mistérios (a história do homem da Origem à Redenção) reduz-se a uma expressão puramente dialética.<sup>60</sup> Essa tendência, que libera as entidades alegóricas e dá um passo atrás no caminho da “humanização”, convive com o teatro romanesco e histórico que se prolifera no século XVI.

Tal teatro profano coexistia com o teatro religioso, principalmente no gênero do teatro dos milagres, quando esse gênero que representava acontecimentos milagrosos ganhava importância cada vez maior nas adaptações teatrais dos romances de cavalaria, da história e de lendas antigas. No princípio, o gênero dos milagres não tinha intenção de aproveitar temas de interesse profano, mas como a própria estrutura do gênero supõe uma situação difícil, cuja resolução pode vir do sobrenatural, todas as façanhas, todos os casos extraordinários onde o milagre poderia intervir passam a ser assimiláveis ao gênero, a ponto de que qualquer acontecimento que apresentasse um interesse teatral pudesse ser interpretado como milagre. Durante a representação, o mundo dos homens e o mundo sobrenatural se cruzam no palco, havendo a tendência de se separar esses dois mundos em dois planos, a fim de que não se encontrem:

Assim separados cada um dos dois mundos mantêm-se sem quebrar a integridade, desenvolvem-se segundo a própria orgânica. Não há no desenrolar da ação dos homens solução de continuidade, as paixões seguem o curso próprio, o homem passa ao lado do anjo sem o ver, como se não existisse. Apenas alguns fatos inexplicáveis, como uma fogueira que não queima, uma espada que desaparece do seu lugar ou simplesmente uma inspiração súbita, por

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>60</sup> Em vez do “processo histórico”, representado nos mistérios, as moralidades apresentam o jogo das supostas entidades que intervêm no destino do homem: os três inimigos (Mundo, Diabo, Carne), os sete pecados mortais, os vícios, por um lado, e, por outro, as três virtudes cardeais, as boas ações, a confissão e o arrependimento, sendo que a vida do homem é decidida na luta entre estas entidades. Essa representação alegórica aparece também no teatro de Anchieta sob forma da Ingratidão, do Bom Governo, etc.

vezes, dificilmente distinguível de um sonho, levam à suspeita de que algo existe para lá de uma cortina.<sup>61</sup>

O sobrenatural nem sempre aparece como agente direto nos acontecimentos, mas a existência do mundo sagrado muitas vezes serve como inspiração para o personagem terrestre. De qualquer maneira os dramas do gênero dos milagres se desenvolviam de maneira bem diferente daquela do teatro moderno. O que determina os atos dos heróis são os agentes externos que pertencem ao mundo sobrenatural, que estão atrás dos feitos dos homens, e não as lutas internas dos personagens. Em Portugal, o teatro dramático, como tal, nasce com Gil Vicente, cujo experimentalismo reflete, de acordo com Stephen Reckert, *a novidade em Portugal (e anda mais em português) do próprio drama*<sup>62</sup>.

No entanto, Gil Vicente, assim como Anchieta, cujas obras analisaremos mais tarde, não pode ser chamado de dramaturgo profissional. Na realidade a profissão de dramaturgo, no século XVI nem sequer existia como tal. Para seus contemporâneos o autor sobretudo era um oficial de palácio – um funcionário com responsabilidades e atribuições claramente definidas e até de certa maneira rotineiras, encarregado de dar a necessária pompa às grandes festas profanas e religiosas do ano com suas invenções.<sup>63</sup>

De acordo com Stephen Reckert, as moralidades de Gil Vicente fazem lembrar a cada passo a sua origem litúrgica, tão recente, que nem sempre se ajustam aos modelos correntes da moralidade européia em geral. Vários aspectos dramáticos inovadores que Gil Vicente introduz no teatro português, podem ser reconhecidos nos autos posteriores de Anchieta. Assim no Auto de Natal de Gil Vicente a acumulação propositada de anacronismos, sublinha a natureza extra-temporal do acontecimento, introduzindo em cena os Profetas hebreus e as Sibilas clássicas

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 62



metamorfoseados em pastores leoneses, para profetizar a Encarnação de Deus. Assim o autor inaugura uma técnica que será característica do futuro auto sacramental no teatro peninsular<sup>64</sup>. E que foi aproveitada por Anchieta no auto *Na festa de São Lourenço*.

## **2. Teatro anchietano como a representação do teatro jesuíta no Brasil**

Para atividade missionária dos jesuítas o teatro foi um dos instrumentos principais em todos os cantos do mundo, nos quais desempenhavam as suas atividades catequéticas. Serafim Leite, na *História da Companhia de Jesus no Brasil*, afirma que foram os jesuítas os primeiros a introduzir o teatro na colônia portuguesa. Os autos populares tinham lugar nas aldeias dos índios, enquanto as comédias e tragédias mais cultas eram representadas nos colégios das cidades e vilas. Décio de Almeida Prado, falando do surgimento do teatro no Brasil no seu livro *Teatro de Anchieta a Alencar*, comenta que em solo brasileiro o teatro foi introduzido ...*com a catequese das tribos indígenas feita por missionários da recém-fundada Companhia de Jesus*.<sup>65</sup>

Para L. Karnal, o teatro de Anchieta revela o mito fundacional integrador adotado pelos jesuítas em sua missão no Brasil. *Este mito fundacional estabelece as personagens que atuarão na construção desta parte da Cristandade: índios, jesuítas e portugueses*.<sup>66</sup> De fato, Anchieta nas suas peças demonstra como unir estes pólos e atingir o objetivo da cristianização.

---

<sup>62</sup> RECKERT, S. **Espírito e letra de Gil Vicente**. Lisboa : Edição sob auspícios do comissário para a XVII exposição europeia de arte, ciência e cultura, 1983 p.19

<sup>63</sup> **Ibid.**, p. 51

<sup>64</sup> **Ibid.** p. 22

<sup>65</sup> PRADO, D .de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.15

<sup>66</sup> KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998 p.94

No início da colonização do Brasil, as três línguas faladas com maior frequência eram tupi, português e castelhano, exatamente aquelas que Anchieta usou nos seus autos. Conforme prática usual nos colégios da Companhia, os jesuítas cultivavam o teatro, seja “intramuros”, para efeito de exercício da língua latina, seja fora deles para o povo, com propósito pedagógico e evangelizador, de acordo com Edith Pimentel Pinto<sup>67</sup>. O castelhano, que era a língua natal de Anchieta, foi mais usado nos autos maiores representados em vilas e cidades, onde havia mais falantes dessa língua ou quando vinham visitantes espanhóis. O latim foi introduzido muito mais tarde por insistência do Geral de Roma e foi usado nas representações dos colégios para exercício dos alunos nessa língua. No entanto, segundo F.A Fernandes<sup>68</sup>, como as peças dos colégios eram abertas nessas ocasiões, o povo se queixava, quando a representação não era feita na língua usual.

Os motivos de representação mais comuns eram a recepção de pessoas importantes ou das imagens e relíquias. Em termos gerais, o auto é dividido em três partes principais: a saudação, a ação, isto é, o acontecimento como tal, e a despedida; a parte central poderia ter mais de um ato, a julgar pelas anotações do caderno de Anchieta, que não deixava dúvidas quanto às diferentes possibilidades de articulação dos textos em diferentes situações de representação.

Nos *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Fernão Cardim descreve alguns princípios fundamentais de acordo com as quais foram promovidas as representações teatrais. Assim a dramaturgia jesuítica não se reduzia a uma simples representação teatral. *O teatro era concebido como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos; o constante deslocamento no espaço, com suporte de diálogos ocasionais*

---

<sup>67</sup> PINTO, E. P. **O Auto da Ingratidão (“Na Vila de Vitória” – Anchieta)**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 144

<sup>68</sup> FERNANDES, F.A. **Comunicação na pedagogia dos jesuítas na era colonial**. São Paulo: Loyola, 1980. p. 61

*não necessariamente ligados entre si (...) faziam a procissão estacionar por minutos*<sup>69</sup>, escreve Décio de Almeida Prado. Guilherme Amaral Luz no seu trabalho de mestrado, *As festas e os seus papéis: as representações e dramatizações alegóricas jesuítas no interior das festas religiosas do Brasil Quinhentista*<sup>70</sup> desenvolve esse tema analisando os escritos do caderno de Anchieta não como peças teatrais como tais, mas como a reprodução escrita de *algo que haveria de ser proferido ou performado durante a situação da festa*. Os autos de Anchieta, sem dúvida, transpassavam as barreiras de uma peça teatral fixada no espaço e no tempo, onde os atores e espectadores ocupavam os seus devidos lugares sem se misturar. Enquanto manifestação popular, as encenações de Anchieta, no entanto, não deixavam de ser uma representação teatral, obedecendo às regras que impunha a tradição dessa arte. O teatro europeu no século XVI, não sendo descendente direto do teatro grego, percorreu um caminho parecido com o das manifestações teatrais em outras culturas e desenvolveu-se a partir das cerimônias religiosas, incluindo a procissão. Se, no princípio, esse teatro se caracterizava como uma manifestação popular onde os “atores”, os sacerdotes e os espectadores participavam do ato, naquele momento ele passava por uma transformação em que os atores e espectadores eram pertencentes a dois grupos distintos. Assim, nessa época, na Europa, em muitos casos, o teatro já estava afastado da igreja e o palco, com freqüência, separava os atores e espectadores como uma fronteira entre os que atuavam e os que assistiam. No entanto, certos traços primordiais ainda transformavam as representações teatrais em manifestações populares em ocasiões especiais, que visavam a união e participação de toda população presente.

---

<sup>69</sup> PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo : Perspectiva, 1993. p.19

<sup>70</sup> LUZ, G. **As festas e os seus papéis: as representações e dramatizações alegóricas jesuíticas no interior das festas religiosas do Brasil quinhentista**. Campinas, dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1999.

Mas Anchieta introduzia o teatro numa cultura que não conhecia essa arte com seus papéis determinados e nem possuía noções de catolicismo familiares aos europeus. Assim, os autos de Anchieta, intencionalmente, operam com formas de passado, articulando representações teatrais e manifestação popular ou, de outra forma, transformando um acontecimento social numa representação teatral. Por isso, nesse trabalho, continuaremos tratando os escritos do caderno de Anchieta como peças teatrais diferentes do teatro tradicional com o qual estamos acostumados nos dias de hoje.

Assim quando Guilherme Amaral Luz afirma que houve, por parte de Armando Cardoso e Maria de Lurdes de Paula Martins, uma valorização exagerada da estética do teatro Anchietano, achamos por bem ressaltar, também, que tratar o teatro anchietano simplesmente como uma manifestação popular não seria um caminho correto, pois o teatro da maneira como era apresentado por Anchieta era uma manifestação popular planejada e dirigida por um jesuíta, que procurava alcançar os seus objetivos e que se baseava no teatro “erudito” da cultura à qual pertencia. Alias esse mesmo teatro “erudito”, como já comentamos acima, também não era uma representação separada, mas, na maioria das vezes, fazia parte das celebrações religiosas ou festividades profanas. Na verdade, Gil Vicente e Anchieta possuem muito mais pontos em comum do que pode parecer inicialmente. Ambos os autores eram responsáveis, não somente pela escrita de uma representação teatral, mas pela organização das festas religiosas e profanas, Gil Vicente na corte portuguesa e Anchieta nas aldeias indígenas ou nas vilas do litoral brasileiro. Tanto que certas observações a respeito de Gil Vicente feitas por Reckert podem também ser feitas sobre Anchieta, levando em conta, claro, que os objetivos dos autores eram bastante distantes uns dos outros:

Um autêntico artista, ao ver-se obrigado a assumir a responsabilidade de montar semelhantes festas teatrais... comprometia-se a tentar impor unidade a uma miscelânea em que coreografia e até a pintura não eram menos importantes do

que a poesia, e ao mesmo tempo dotar de beleza um tipo de espetáculo apreciado sobretudo como simples alarde de opulência e veículo de lisonjas e de propaganda política.<sup>71</sup>

Por isso, assim como os personagens de Gil Vicente, os personagens de Anchieta uma vez inventadas ou adaptadas podiam ser utilizadas em várias representações. O mesmo podemos dizer a respeito das situações, ou dos próprios versos que Anchieta com facilidade emprestava de um auto para outro. O que acontecia também nos espetáculos de Gil Vicente, porém mais raramente. Para Reckert é evidente que nesse caso se trata de uma tática de compensação adotada de propósito, para que a energia conservada desta maneira pudesse ser utilizada em objetivos mais específicos de cada um dos autores.

Analisando a poesia política na Baixa Idade Media A. S. Carneiro comenta que em vários textos peninsulares *percebe-se a presença de estratégia de auto-legitimação na elaboração de uma poesia ético-política: encenação do ato admoestatório, discurso profético, construções alegorizantes, doutrinação ético-religiosa da pessoa do príncipe.*<sup>72</sup> Apesar da distancia entre as realidades entre a Corte e aldeia indígena, podemos claramente notar essa mesma estratégia nos autos de Anchieta. Os papéis se distorcem, o objeto de discurso moralista não é mais a figura de um príncipe ou a sua corte, mas os índios e colonos brancos. Se o lugar do rei no teatro europeu *...é uma espécie do ponto de conjugação de duas tendências discursivas opostas, mas interdependentes – a que exalta a majestade real e aquela que apela à condição criatural do príncipe...*<sup>73</sup> nas representações teatrais dos jesuítas podemos identificar os mesmos discursos só que aplicados aos grupos distintos dos moradores de aldeias e vilas na costa brasileira. De um lado, os moradores das aldeias a quem está sendo designado o discurso moralista e

---

<sup>71</sup> RECKERT, S. **Espírito e letra de Gil Vicente**. Lisboa, 1983 p. 52

<sup>72</sup> CARNEIRO, A. S. **A cena admoestatória. Gil Vicente e a poesia política de corte da Baixa Idade Média**. Tese de Doutorado. Campinas 1997. p. 135

<sup>73</sup> **Ibid.**, p. 90

admoestatório, do outro lado, a exaltação do Deus cristão não conhecido ou esquecido pelos moradores que vivem em pecado. E a partir daí elaboram-se as estratégias de auto-legitimação do autor de sua intervenção na ordem já estabelecida. Assim o auto na Aldeia de Guaraparim começa com discurso de legitimação de autor através da legitimação de toda a ordem jesuíta. Esse discurso possui mais força ainda por ser colocado na boca de um adversário dos padres, representante das forças do mal:

Ai ! tenho andado, de balde  
à procura de um pouso.  
Irira! Sempre me faz sair  
Da taba o sacerdote,  
Expulsando-me para bem longe

Infelizmente, ele ensina  
A obedecer às palavras de Deus  
Proclama que a sua linda mãe  
Me desgraçou,  
Quebrou minha cabeça.<sup>74</sup>

Visando produzir a consciência do Bem o autor coloca Deus como juiz da ação dos homens colocando os padres como seus intermediários.

Assim como nas cortes européias, onde a representação teatral era usada como aconselhamento, admoestação e propaganda, os autos de Anchieta buscavam a mesma finalidade, apesar de que o ambiente de aldeia indígena era imensuravelmente distinto do ambiente das cortes européias. No entanto não podemos ignorar algumas semelhanças. Se na Europa o século XV-XVI era o apogeu das entradas reais, cerimônia em torno da qual eram organizadas as representações teatrais (onde A.S. Carneiro reconhece *a matriz do espírito exaltatório, majestático, seja ele declarado ou implícito em variados processos simbólicos*<sup>75</sup>), as representações teatrais de Anchieta se organizavam em torno da cerimônia de recebimento de uma imagem sacra ou de uma pessoa ilustre, onde podemos notar o mesmo espírito exaltatório. Assim como nas cerimônias européias *temos a exaltação da figura mística do rei projetando-se*

---

<sup>74</sup> ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p.605

<sup>75</sup> CARNEIRO, A. S. **A cena admoestatória. Gil Vicente e a poesia política de corte da Baixa Idade Média**. Tese de Doutorado. Campinas 1997. p.88

*normativamente sobre a sua parcela humana,*<sup>76</sup> nos recebimentos exalta-se a Imagem ou a pessoa ilustre a ser recebida. Desse modo, os índios conduzidos para as aldeias fundadas pelos jesuítas, foram submetidos às práticas de persuasão produzidas pelos europeus e adaptadas pelos missionários jesuítas, cujo objetivo era mante-los afastados dos costumes pagãos. Sendo que o destino das composições teatrais atribuídas a Anchieta era transformar o cotidiano dos índios num cotidiano cristão, organizando as representações teatrais em torno de celebrações dos dias dos santos cristãos ou recebimentos dos representantes da Igreja que vieram para substituir as festividades pagãs.

O teatro de Anchieta possui a sua cosmogonia própria de acordo com L. Karnal. *Há sem dúvida, nesta “cosmogonia” sincrônica uma relação com a visão católica universalista, que relativiza o tempo e o espaço em função do referencial divino*<sup>77</sup>. Assim, as diversos personagens coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, ou, onde diversas épocas se confundem, criando seu próprio espaço lendário. O que, como já foi dito acima, de acordo com Reckert, trata-se de uma técnica que pela primeira vez foi usada em Portugal por Gil Vicente, e que passou a ser uma característica do auto sacramental, adotada mais tarde por Anchieta.

Os personagens indígenas de Anchieta pretendem ajustar-se aos costumes dos índios, que vêm sempre acentuados de forma positiva ou negativa: alguns costumes, entre os quais se ressaltam a música e as danças, que ao ver dos jesuítas, demonstravam a riqueza e a beleza da cultura indígena, eram tratados como algo a ser preservado e desenvolvido; já os costumes que eram considerados contrários à moral cristã apareciam como invenções do demônio. Existem várias características comuns entre os personagens de Anchieta e Gil Vicente, dramaturgo que o

---

<sup>76</sup> **Ibid.**, p. 90

jesuíta conheceu ao menos desde Coimbra, cidade na qual as peças dele eram freqüentemente representadas. O diabo, por exemplo, era, não somente, malévolo, mas galhofeiro e fanfarrão, o que parecia agradar aos índios e aos colonos, segundo Décio de Almeida Prado<sup>78</sup>, que relata essa questão a partir de *Tratados da terra e gente do Brasil*, de Fernão Cardim. O anjo é outra personagem freqüente nos autos de Gil Vicente, em contraste com demônio, e também aparece nas peças de Anchieta identificado com os espíritos bons ou com aqueles que podiam ser aplacados com pequenos presentes, nas crenças indígenas. Nos autos atribuídos a Anchieta, assim como nos autos de Gil Vicente, o Diabo cumpre em cena uma função semelhante à do Anjo, de agente de castigo e de edificação moral. Segundo Maria Leonor García da Cruz, o Diabo que surge em cena como portador da inversão de princípios e normas morais faz apologia dos vícios humanos. *O seu discurso aparentemente chocante porque transgressor, cobre todavia, freqüentes vezes a realidade observável, tornando-o por isso crítico*<sup>79</sup>.

No entanto, a ação é criada a partir do confronto entre Anjo e Diabo, o qual nas representações anchietanas refletia o contraste entre o edênico e o diabólico, características antagônicas que aparecem na descrição da terra e da gente do Novo Mundo. Se a terra a princípio é boa e a natureza generosa, dando indícios de ser o lugar do paraíso terrestre, já na descrição dos povos indígenas a predominância do diabólico é marcante. *Da mesma maneira, o demônio, que a evangelização expulsara (ou acreditava ter expulsado) da Europa, reaparecia na América, constituindo-se com a verdadeira “vedete” da heterologia americana*<sup>80</sup>. Ronald Raminelli analisa a demonização do índio e a difusão dos estereótipos de bárbaro e do demoníaco do ponto

---

<sup>77</sup>KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998 p. 92

<sup>78</sup> PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.19

<sup>79</sup> CRUZ, da M.L. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990. p.171



de vista da iconografia sendo que, de acordo com autor, tal procedimento *constituiu uma forma de absorver a diversidade cultural encontrada no novo mundo*<sup>81</sup>, já que as bruxas e os demônios rondavam a imaginação europeia nessa época. Assim, nas peças de Anchieta, o demônio tem traços tipicamente indígenas, portando as marcas das tribos hostis. O diabólico não serve para designar todos os índios, mas somente os inimigos dos cristãos. E, mesmo presente, o diabólico não possui mais aquela força assustadora do imaginário medieval como na iconografia analisada por Raminelli.

Ao comparar os personagens dos autos de Gil Vicente, por exemplo os do *Auto da Barca do Inferno*, com as apresentadas no auto *Na festa de São Lourenço*, de Anchieta, surgem traços semelhantes na caracterização do Diabo e do Anjo. Aimbirê, um dos demônios do auto anchietano, depois de ser vencido pelo Anjo, vai junto com os outros companheiros fazer justiça e levar os assassinos de São Lourenço ao inferno, divertindo-se com piadas maliciosas antes de cumprir a sua tarefa:

Quiero hazerme Castellano  
Y usar de policia  
Co Décio y Valeriano,  
& quel español ufano  
siempre guarda cortezia

O muj alta Majestad  
Beso lãs manos mil vezes  
De Ura grã crueldad  
Pues justicia ni verdad  
Guardastes siendo juezes.<sup>82</sup>

O procedimento é usual na caracterização do diabo de Gil Vicente, por exemplo, no momento em que discute com o Corregedor e o convida para fazer parte da Barca do Inferno. Este, surpreendido pelo fim que tomou a sua vida, tenta se defender usando latim forense misturado ao português, maneira pela qual costumava impressionar os seus oponentes na terra. Tal artifício, porém, não impressiona o diabo que, ironicamente, responde com o mesmo tipo de

---

<sup>80</sup> POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial.** Tese de doutorado. Campinas, 2001p. 21

<sup>81</sup> RAMINELLI, R. **Imagens de colonização. A representação do índio de Caminha a Vieira.** Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p.66

<sup>82</sup> ANCHIETA, J **Poesias.** São Paulo : Comissão de cidade de São Paulo, 1954. p. 150

latim. Da mesma forma, Aimbirê no auto anchietano, utiliza-se do espanhol para imitar os imperadores, que, no começo do auto, falam essa língua como se fosse a mais apropriada para as pessoas de condição elevada como supostamente seria a deles. Assim, ambos os autores aproveitam-se largamente dos usos das diferentes línguas para reforçar a caracterização dos personagens. Em ambos os casos também, os diabos divertem o público imitando as suas vítimas e ridicularizando ao máximo os traços do seu comportamento orgulhoso.

Diabo: Se ora vos parecesse  
que não sei mais que linguagem...  
Entraí, entraí, corregedor  
Cor.: Oh! Videtis qui petatis  
Super jure magestatis  
tem vosso mando vigor?

Diabo: Quando eres ouvidor  
nonne acepetis rapina?  
Pois ireis pela bolina  
onde nossa mercê for...  
Oh! Que isca esse papel  
para um fogo que eu sei!<sup>83</sup>

A figura do Anjo no auto vicentino apresenta-se em oposição ao quadro dinâmico que representa o diabo. Usualmente, ele aparece sério, muitas vezes calado, imóvel, condenando os pecadores que tentam de embarcar na barca do Paraíso:

A justiça divinal  
vos manda vir carregados  
porque vades embarcados  
nesse barco infernal

Somente os quatro cavaleiros da ordem de Cristo, que morreram nas partes da África, são aceitos pelo Anjo na Barca do Paraíso, apesar das tentativas do diabo para atraí-los para o seu batel. Há algo semelhante a esse modelo na maneira como Anchieta compôs um dos atos de *Na Aldeia de Guaraparim*. Aí os quatro demônios tentam convencer a alma de um índio que acabou de morrer de que deve ir com eles ao inferno e somente o aparecimento do Anjo o salva das garras dos demônios. Os mesmos motivos representam-se no *Auto da Alma* que, na verdade, é uma visão alegórica de vida humana. A alma frágil é rodeada pelas tentações do demônio e se salva graças aos cuidados do Anjo da guarda que a acompanha durante todo o caminho, mostrando-lhe o caminho da salvação dos pecados. A alma, que ainda é muito ingênua, é

praticamente seduzida pelo demônio, e apenas acaba sendo salva recorrendo à Igreja. Segundo Maria Leonor García da Cruz, *nesta peça, o Anjo entra no foro individual, revestindo-se e identificando-se com a própria consciência de cada um*<sup>84</sup>:

Anjo: Que andais aqui fazendo?  
Alma : Faço o que vejo fazer  
          pelo mundo

Anjo: Ó Alma, is-vos perdendo:  
          correndo vos is meter  
          no profundo.<sup>85</sup>

Os roteiros que, à primeira vista, parecem ser diferentes, têm, contudo, muita coisa em comum. Assim o anjo que vem salvar a alma de Pirataraka, típico nos autos de Anchieta, é bastante parecido com o anjo de Gil Vicente. Ele é sério e onipotente, aparecendo no auto apenas para expulsar os demônios:

Anjo: Arredai, que já tarda!  
      Não lhe molestes a via  
Diabo: Ora, quem nos acovarda  
Anjo: Sou o seu Anjo da Guarda

      Não sperei continuar  
      o vosso assassinio eterno,  
      contra aldeia vos lançar  
      para toda a perturbar...  
      Ide-vos caí no inferno.<sup>86</sup>

Maria Leonor García da Cruz, ao considerar os autos de Gil Vicente, escreve que, à solenidade e sobriedade do Anjo, contrapõe-se o tom sobressaltado, zombeteiro e insultuoso do Diabo, que a todos rebaixa e humilha, certo da sua vitória sobre as almas pecadoras, sarcástico perante a hipocrisia em que se pretendem escudar<sup>87</sup>. O mesmo sarcasmo do Diabo perante a falsidade dos pecadores que aparece no *Auto da barca do inferno*, podemos ver no auto *Na festa de São Lourenço*. Eis como os diabos ironizam os índios ao tratar a confissão:

---

<sup>83</sup> VICENTE., G. **Obras completas**. Lisboa : Sá da Costa, 1974 v. II. p.71

<sup>84</sup> CRUZ, da M.L. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990. p.172

<sup>85</sup> VICENTE, G. **Obras completas**. Lisboa : Sá da Costa, 1974 v. II. p. 13

<sup>86</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 pp.228-229

<sup>87</sup> CRUZ, da M.L. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990. p.174

São Lourenço: Mas existe a confissão,  
Bom remédio para cura  
Na comunhão se depura  
Da mais funda perdição  
A alma que o bem procura.  
Se depois de arrependidos  
os índios vão confessar  
dizendo: "Quero trilhar  
o caminho dos remédios"  
- o padre os vai abençoar

Guaixará: Como se nenhum pecado  
Tivessem, fazem a falsa  
Confissão, e se disfarçam  
Dos vícios abençoados,  
a assim viciados passam.  
Aimbirê: Absolvidos  
Dizem: "na hora da morte  
Meus vícios renegarei".<sup>88</sup>  
E entregam-se a sua sorte.

A ironia é a sua arma principal, atingindo a todos, mas o objetivo do seu discurso é idêntico ao do Anjo – o de apelar para a consciência dos ouvintes.

Em quase todas as peças anchietanas aparece a disputa entre o Bem e o Mal pela posse das almas. E se *Na aldeia de Guaraparim* a disputa é pela alma de um índio, em *Na Vila de Vitória*, Satanás e Lúcifer enfrentam os santos da Legião Tebana pela disputa das almas capixabas. De acordo com L. Karnal, *é possível associar esta ênfase na disputa pelas almas como evidência de uma nova percepção dos jesuítas: que a religião dos índios não tinha como centro a questão da criação do mundo ou das fluidas divindades do panteão silvícola. A questão central das crenças indígenas era o culto aos mortos e a questão dos espíritos, alvos de grandes celebrações e variados ritos. Assim a noção de vida após a morte não era estranha aos indígenas, desse modo, a luta dos espíritos pelas almas não teria dificuldade em ser aceita.*<sup>89</sup>

A ironia e o riso também ocupam um lugar muito importante nas representações anchietanas e requerem uma atenção especial. Para Bakhtin, a compreensão das formas e símbolos do que ele chama de “linguagem carnavalesca” é essencial para o entendimento da literatura do Renascimento e Barroco. – *В большей или меньшей степени карнавализованы миракли и моралите. Смех проник и в мистерии: дьяблерии мистерий носят резко*

---

<sup>88</sup> ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Ediouro Publicações S. A. Rio de Janeiro. p. 68

<sup>89</sup> KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 92-96.

*выраженный карнавальный характер.*<sup>90</sup> – O diabo anchietano é grotesco e galhofeiro. Ele faz os espectadores rirem não somente dele, mas de si próprios e até dos seus medos, pois o objeto desse medo, o diabo, ou espírito malévolo, pode até parecer assustador, mas se for encarado com amor e fé se tornará engraçado. Ele se revela ridículo, isto é, inofensivo, por conta do amor e da fé, que protege os personagens positivas:

D1: Trouxeste teu fumo aqui?  
D2: Ei-lo... oh! Meu fogo apagou!  
D1: E que te importa isso a ti?  
Rouba deles por aí:  
ninguém saiba quem roubou!<sup>91</sup>

Aí está uma cena em que a conversação dos diabos toma o aspecto de uma situação banal entre os índios. Os diabos são igualados aos seres humanos e mostrados em suas fraquezas. São, em geral, atrapalhados, e até o diabo cujo nome é Lança-fogo não consegue cuidar do seu fogo e necessita roubá-lo dos índios. Esse momento, que antecipa a cena da reunião dos diabos na qual se decide o modo pelo qual será atacada a aldeia, é um dos muitos que tiram a impressão de seriedade desses personagens e reduzem a importância dos seus atos. Por isso, quando o espectador assiste o concluído dos diabos contra a aldeia, não espera um final trágico, mas, ao contrário, pressente que o mal existindo num estado tão confuso não pode vencer a batalha :

D1: Ai, que dor!  
pois eu bem quisera pôr  
esta aldeia em meu poder.  
Anjo: Vai-te daqui logo, horror!  
D2: Irei! Ai! Com tal temor,  
acabo de enfraquecer.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup>. БАХТИН, М. **Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.** Москва : Наука, 1995. p. 10 Em maior ou menor quantidade, foram carnavalizados as moralidades e o teatro dos milagres. O Riso penetrou nos mistérios: sendo que os mistérios diabólicos possuem um caráter fortemente carnavalesco.

<sup>91</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta.** São Paulo : Loyola, 1977, p. 216.

<sup>92</sup> **Ibid.**, p. 242

### 3. A imagem da Virgem através das peças anchietanas.

A Virgem Maria é um elemento essencial na maior parte das peças anchietanas. Tratando desse assunto, L. Karnal afirma que ... *a Virgem torna-se o modelo da mulher perfeita, aquela que os padres gostariam de ver imitada: modelo virginal e assexuado, submissa à vontade de Deus e capaz de conceber sem qualquer interferência sexual*<sup>93</sup>. Sem dúvida a apresentação de Maria no teatro jesuíta trazia uma imagem feminina idealizada a suscitar imitação. No caso dos indígenas tal imitação associa-se estreitamente ao esforço de mantê-los dentro da nova religião que abraçavam.

Em *Dia de Assunção* e *Na visitação de Santa Isabel*, a Virgem declaradamente é o personagem principal do auto, mas em todas as outras peças, mesmo não o sendo, ela está sempre presente, defendendo e ajudando os que necessitam. Como cantam os meninos índios na despedida do recebimento do padre Marçal Beliarte:

Guaraparim tem má fama  
que queremos expulsar:  
mas padroeira sem par  
Santa Maria se chama.<sup>94</sup>

É assim que as forças do mal representadas em *Na Aldeia de Guaraparim*, quando os quatro demônios estão preparando uma cilada para a pobre alma de Pirataraka, não conseguem esquecer de sua maior rival na guerra pelas almas dos índios:

Amam cá a Mãe de Deus,  
só querem seu Filho ouvir,  
não aceitam mandos teus.  
Converteram-se os sandeus:  
querem fazer-te partir.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998 p.96

<sup>94</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p. 245

<sup>95</sup> **Ibid.**, p. 213

Os autos de Anchieta que analisaremos estão construídos de forma a contaminar os espectadores, a fazê-los desejar levar uma vida justa, de acordo com as leis de Deus. Assim, as obras de Anchieta promoviam a devoção aos Santos e a veneração da Virgem Maria, o que foi somente um começo de propagação do culto mariano que tomou conta de toda América Latina e se desenvolveu de maneira muito peculiar. Nos autos de Anchieta, percebe-se a peculiaridade do teatro milagroso, no qual divino e humano se misturam e os santos, os anjos e a própria Virgem sempre estão presentes no momento de aperto, para aqueles que necessitam de ajuda.

Este processo de aproximação entre divino e humano, de reconhecimento da natureza humana em Cristo, Maria e nos Santos, que leva o fiel a se identificar de algum modo com os personagens evangélicas, começa na Baixa Idade Média e vai atingir seu ápice em pleno florescimento Barroco no século XVI. De acordo com Huizinga, no seu *Declínio da Idade Média*:

A vida individual e social está saturada em concepções de fé. Não há objecto nem acção que não esteja constantemente relacionado com Cristo ou a salvação. Todo o pensamento tende para a interpretação religiosa das coisas individuais; há um enorme desdobramento da religião na vida diária.<sup>96</sup>

No entanto, no decorrer da Idade Moderna, estas tendências continuaram a ter o mesmo sucesso no pensamento religioso. Alcir Pécora no seu *Teatro de Sacramento* dá bastante atenção à idéia de que Antônio Vieira recorre com muita freqüência, em seus sermões, a uma “união” entre Deus e o homem que se realiza através do Filho. Assim, Deus, nascendo como homem, não só se aproximou dos homens, mas deu-lhes a possibilidade de aproximar-se d'Ele; por meio de imitação de alguns *homens santos* “vivendo em Cristo”. Pois *...haveria, para Antônio Vieira, uma glória que é exclusiva da humanidade: a de ser objeto de uma escolha amorosa do Ser, a*

---

<sup>96</sup> HUIZINGA, J. **Declínio da Idade Média**. Lisboa – Rio de Janeiro: Ulisseia, 1970. p. 157

*que nada obriga senão o mesmo amor...*<sup>97</sup> Para Anchieta, entre Jesus Cristo e o homem, sempre está presente a Virgem Maria, mãe de Deus e mãe de toda humanidade, a quem as seus personagens recorrem em momento de maior perigo:

Tupancy,  
lembra-te agora de mim!  
Vem que estão atacando!<sup>98</sup>

Em *Na Visitação de Santa Isabel*, considerado o último auto de Anchieta, um romeiro, ao entrar na capela, trava uma conversa com Santa Isabel, fazendo perguntas e meditando sobre os acontecimentos relatados no Evangelho a propósito da visita de Maria à casa de Isabel. Revelam-se, então, ao espectador as qualidades de Maria atribuídas pelos católicos a Nossa Senhora Visitadora e a Nossa Senhora de Misericórdia: a Virgem é interpretada como a visitadora de todas as misérias do mundo:

Madre de misericórdia,  
madre de consolación,  
que com su visitación,  
arranca toda discordia  
del humano corazón.<sup>99</sup>

Ela intercede junto ao seu filho em favor dos pecadores, sendo a Misericórdia a jóia mais bela que traz no peito:

Negociando contrición  
con su hijo muy amado,  
con que el pecador culpado,  
por su pía intercesión,  
sea libre e perdonado<sup>100</sup>

Tal como ocorre no auto *Dia da Assunção*, por meio do mistério da morte de Maria, revela-se a qualidade da Nossa Senhora de Assunção que foi única entre os homens a ser elevada ao céu em carne e osso, dando em sua vida e sua morte o maior exemplo de virtude humana. Ela

---

<sup>97</sup> PÉCORA, A. **Teatro de sacramento**. São Paulo : CESP, 1994. p. 80

<sup>98</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p. 227

<sup>99</sup> **Ibid.**, p. 351

<sup>100</sup> **Ibid.**, p. 352



que agora feliz ao lado de seu filho, goza a bem-aventurança celeste e revela a sua intercessão pelos humanos:

Grande e venturoso dia  
Desponta hoje para nós:  
Alegrai-vos todos vós  
Com a morte de Maria.

Ela vai com alegria  
Para os céus, a sua sorte:  
Afugenta nossa morte  
E para a vida nos guia.<sup>101</sup>

O culto dos santos como exemplos da virtude humana e especialmente o culto da Virgem Maria, enquanto intermediadora entre o homem e Deus, passaram a ser os maiores símbolos da reação da Igreja Católica contra a Reforma protestante, o que muitas vezes transparece nos autos de Anchieta:

Y por esta casa santa,  
que él guarda siempre en sus manos,  
los perversos luteranos  
con grande terror espanta,  
y los guaymurés paganos.<sup>102</sup>

Desde o começo da evangelização, as devoções marianas ocuparam o centro da vida religiosa nas colônias. O título de *Mater Dolorosa* e Mediadora tornou-se um dos mais importantes no papel atribuído à Maria na realidade colonial, distantes da Metrópole, as colônias estão afastadas não somente dos benefícios materiais como também dos benefícios espirituais. A proteção da Virgem simboliza a vitória sobre o espaço físico, que afasta os moradores das colônias da salvação:

É a filha dos pecadores por natureza e Mãe de Deus por Graça; mas por tal modo de graça, que a mesma natureza que recebeu dos pecadores para ser sua filha, foi a Segunda natureza que deu a Deus para ser sua Mãe. E sendo intercessora e Medianeira entre Deus de quem é Mãe, e entre os pecadores de quem é filha, vede que graça se poderá negar a uma intercessão tão estreita por natureza?<sup>103</sup>

Mas, além de Mediadora, Maria é *Mater Dolorosa*, exemplo de sofrimento humano como o sofrimento de uma mãe presenciando a execução do próprio filho. Tal alegoria foi aplicada largamente para entender o sofrimento daqueles para quem a colonização do Novo Mundo trouxe

---

<sup>101</sup> **Ibid.**, p. 249

<sup>102</sup> **Ibid.**, p. 355

dor e sofrimento; aqueles que perderam as suas terras, a sua liberdade; para quem o consolo teve que vir através da religião implantada à força:

...por sua identificação com a população nativa e com os oprimidos, tanto no México como em outros países, Maria, a Virgem de Guadalupe, tornou-se a “mãe de México” ... Portanto, o duplo título de “Mãe de Deus e Mãe das Américas” que lhe fora conferido em uma exposição a ela dedicada, resumiu muito bem o duplo papel que ela passou a desempenhar.<sup>104</sup>

Sendo tantas as qualidades atribuídas a Maria, muito cedo na história do cristianismo, a Mãe de Deus passa a assumir várias identidades, através das diferentes imagens, que na tradição cristã foram chamadas de milagrosas. A estas imagens aderiam peculiaridades distintas. E mesmo que, na teologia, estas identidades da Virgem sempre sejam tratadas como as qualidades de única mãe de Deus, é verdade que, na tradição popular, muitas vezes aparece a separação total entre tais imagens: de tal modo que a qualidade de imagem passa a ser sua única identidade. A imagem passa a ser vista como divindade, sendo, ortodoxamente, somente a forma de acentuar uma das qualidades desta divindade. Ainda que as peças de Anchieta, assim como as dos outros autores jesuítas, estivessem muito longe de apoiar tal tradição popular, esta personificação da imagem havia facilitado bastante a sua incorporação em várias comunidades da sociedade colonial.<sup>105</sup>

O santo padroeiro ou, no nosso caso, a padroeira é dotada de qualidades, que muitas vezes a imagem primária da Virgem não possuía, mas que era necessária à comunidade. Com o tempo, estas imagens muitas vezes passam a ser não somente identificadas com tal comunidade, mas a

---

<sup>103</sup> VIEIRA, A. **Obras completas**. Porto : Lello & Irmão, 1959 vol. XI p. 292

<sup>104</sup> PELIKAN, J. **Maria através dos séculos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 244

<sup>105</sup> Podemos notar numa época mais tardia o florescimento dessa prática, que valoriza essas raízes formadas no princípio da colonização. Um autor português fr. Agostinho de Santa Maria que elaborou um Santuário Mariano, SANTA MARIA, Frei Agostinho de. (1722) **Santuário Mariano** (parte referente à Bahia) de frei Agostinho de Santa Maria. **In:** Revista do Instituto Geográfico e Histórica da Bahia. n.74, 1947 - reunindo nele as informações sobre todas as imagens marianas do Império Português, dá claro exemplo disso. PISNITCHENKO, O. **Cidade de Deus do Fr. Agostinho**. Monografia final do Curso de História, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2000.

simbolizar a idéia unificadora desta comunidade<sup>106</sup>. No caso do México, a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe passa a unir um país inteiro e a simbolizar a Identidade nacional do México. Lafaye afirma:

Para los criollos de México, “la milagrosa imagen” del Tepeyac era una gracia suprema que Maria había hecho al pueblo mexicano, y non fecit taliter omni nationi. En esta perspectiva, Nuestra Señora de Guadalupe no es sino la prolongación de una tradición occidental puramente cristiana, y se ubica entre una serie de imagines de la Virgen que en otras comarcas de América tenían reputación de haber realizado milagros o prodigios.<sup>107</sup>

A Guadalupe de Lafaye é, em primeiro lugar, uma criação popular. Nela se unem as crenças antigas, representadas pela deusa Tonantzin, e a religião cristã implantada recentemente, e ainda não inteiramente assimilada. Só no século XVIII os clérigos mexicanos passam a aceitar a idéia da Guadalupe del Tepeyac, mas mesmo assim estas inovações teológicas eram freqüentemente criticadas. Assim, de acordo com Robert Ricard, alguns pregadores, em busca de tradução e de uma interpretação mais inteligível da nova religião, atribuíam o nome de Deusa Tonantzin a Virgem Maria.

Contra este uso se elevó la voz de Sahagún com los siguientes terminos: ... el nombre próprio de la Madre de Dios señora Nuestra no es Tonantzin, sino Dios ynantzin; parece esta invención satánica para paliar la idolatría debajo de la equivocacion de este nombre Tonantzin<sup>108</sup>.

No caso do México, a partir de certo momento, quando não havia mais perigo de o povo se inclinar para o paganismo, a própria Igreja passou a defender a identidade nacional, e a virgem de Guadalupe em Tepeyac ocupa hoje em dia um dos antigos santuários de Deusa Tonantzin.

Assim como os franciscanos, no México, implantaram os cultos cristãos, baseando-se nas crenças locais, os jesuítas no Brasil fizeram o mesmo, e esse processo pode ser acompanhado através da peças anchietanas. Já o nome indígena Tupancy que leva a Nossa Senhora em tupi,

---

<sup>106</sup> Como, por exemplo, Guadalupe no México.

<sup>107</sup> LAFAYE, J. **Quetzalcóatl y Guadalupadre** México: Fondo de cultura económica, 1977. p. 146

<sup>108</sup> RICARD, R. **La conquista espiritual de México**. México : Fondo de cultura económica, 1986 p.131

deixa ver que, para Anchieta, era importante que os índios aceitassem os símbolos principais do cristianismo dentro de certa flexibilidade formal favorável à eficácia de uma adesão. O índio devia ser cristianizado mais do que estritamente civilizado e, se no processo da civilização ele conservasse alguns dos seus traços culturais, denotando a absorção mística da nova religião, tais traços poderiam até mesmo ser valorizados. Por isso, os autos anchietanos estão repletos de danças indígenas, quando os meninos, vestindo as roupas típicas das tribos e cantando na sua língua nativa, comoviam os próprios pais, estimulando-os a levar a vida de acordo com as leis cristãs. No entanto, esse esforço dos jesuítas pela unidade das culturas não levou ao afastamento da doutrina oficial no Brasil.

Ao tratar da Virgem de Guadalupe, Jaroslav Pelikan sugere que, além de identificar-se com as populações indígenas, Maria seria uma representação ...da “*auto-imagem feminina*” em oposição à *patriarcal dominação representada pelos conquistadores e missionários espanhóis*.<sup>109</sup> Idéia que, apesar de ser original, nos parece anacrônica, sabendo, que as sociedades americanas possuíam organização patriarcal, dificilmente poderíamos supor que os povos autóctones estranhassem a dominação social masculina, ou que se sentissem mais oprimidos por causa disso.

Armando Cardoso fez a mesma sugestão a respeito disso na sua interpretação das peças de Anchieta, dizendo que a importância da Virgem em suas representações visava também a valorização da mulher, que nas sociedades primitivas indígenas era bastante baixa. O que também seria difícil de aceitar, pois, através das cartas jesuíticas, podemos ver que quem trazia desmoralização e maus tratos às mulheres eram os homens brancos, sendo que os próprios índios

---

<sup>109</sup> PELIKAN, J. **Maria através dos séculos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.243.

poderiam ter um comportamento familiar reprovado pelos padres, mas suficientemente equilibrado dentro da sua estrutura.

Evidentemente, se considerarmos a interpretação mais ortodoxa do culto Mariano, que chega ao Novo Mundo no início da colonização, junto com os missionários e pregadores europeus, veremos que eles estão muito longe da personificação das imagens. Podemos ver isto claramente nos sermões de Antônio Vieira. Deixar-nos-emos cair em tentação e citaremos este trecho inteiro do *Sermão de Nossa Senhora da Graça*:

A senhora não teve mais graça, que a graça para que foi predestinada: foi predestinada para Mãe de Deus com a graça competente àquela soberana dignidade: logo não teve mais graça, que graça de Mãe de Deus. Que a Senhora não tenha mais graça, que a graça para que foi predestinada, é certo; mas por isso mesmo teve mais graça, que a Mãe de Deus precisamente. Porque? Porque foi predestinada para mais que Mãe, e para mais que de Deus. Ora vêde. Foi predestinada para mais que Mãe; porque foi predestinada para Mãe atormentada, para Mãe afligida, para Mãe mortificada, e para Mãe crucificada, como o foi com seu Filho: juxta cruce[m]: E tormentos, afflicções, angustias, martyrios, cruces não entram no conceito preciso de Mãe; são de mais a mais: foi logo a Virgem predestinada para mais que Mãe. E foi também predestinada para Mãe mais que de Deus; porque Deus de que foi Mãe a Virgem Maria, foi Deus Redemptor, Deus passivel, Deus crucificado, Deus morto, Deus sepultado. E redempção, passibilidade, cruz, morte, sepultura, não entram no conceito preciso de Deus homem; são outros excessos muito maiores; logo foi a Senhora predestinada para mais que Mãe, e para Mãe mais que de Deus. E como a Senhora foi predestinada para mais que Mãe, e para Mãe mais que de Deus, por isso a graça, para que foi predestinada, foi também maior graça, que graça de Mãe de Deus.<sup>110</sup>

De acordo com raciocínio do autor, a principal qualidade da Virgem é a Graça. No entanto, neste sermão e em todos os outros dedicados à Virgem Maria, Vieira sempre fala de uma identidade única, que é Nossa Senhora, a única possuidora de várias qualidades. É o mesmo tratamento que se encontra nas peças de Anchieta.

Já as buscas religiosas no México, bastante diferentes das do Brasil, transformaram-se num movimento nacionalista em que o culto Mariano tem extrema importância. Explicando a “Mariolatria” americana, Lafaye fala da importância da imagem de Maria Imaculada, na qual

---

<sup>110</sup> VIEIRA, A. v.X p. 10

concentrou-se a esperança de salvação. *La Virgen, la única entre los mortales en escapar a la mácula universal de la descendencia de Adán, portaba la promesa de un rescate.*<sup>111</sup> Os religiosos pensavam que, na América, onde o pecado florescia mais do que em outras partes do mundo e prolongava-se por vários séculos, havia chegado a hora da Graça. Os índios, crioulos e mestiços haviam sentido o peso dos pecados e Maria, sendo a única dos humanos sem mácula, veio trazer para eles Graça e dignidade através das aparições. *La madre de Cristo pasaba así a significar la salvación del Nuevo Mundo, tierra elegida por ella para una cristandad renovada al menos, si no completamente nueva...*<sup>112</sup> As lendas “aparıcionistas”, escreve Lafaye, apesar de terem proveniência da Idade Media europeia (por exemplo, a Virgem de Guadalupe consta ter aparecido primeira vez em Estremadura, província espanhola), estão sem dúvida ligadas às religiões autóctones. *Los indios reencontraban en la nueva religión a la diosa madre que habían tenido en la antigua*<sup>113</sup>. Assim no Peru, do mesmo modo como em Guadalupe no México, a Virgem de Copacabana identifica-se com Pachanama: deusa-terra, mãe dos povos.

A partir desta situação, desenvolvem-se certos conflitos entre os espanhóis nascidos na península e enviados para a América como funcionários, que cultuavam as imagens tradicionais e os devotos indígenas das imagens locais, que entendiam a sua pátria como terra eleita por Nossa Senhora.

Enquanto, no Brasil, as devoções marianas serviram como reforço na união entre a Metrópole e a colônia – e essa relação nos autos anchietanos é muito significativa, por exemplo, os primeiros atos da maioria das peças desenvolvem-se como saudações, de uma celebridade ou de uma relíquia que vem da Metrópole–, no México, Peru e outras colônias castelhanas, o culto

---

<sup>111</sup> LAFAYE, J. **Quetzalcóatl y Guadalupe** México: Fondo de cultura económica, 1977. p.323

<sup>112</sup> **Ibid...**, p.324

Mariano uniu os índios, crioulos e mestiços em oposição à monarquia espanhola. As representações das Virgens chamadas por Lafaye de “índias”, passaram a simbolizar a identidade para os nascidos na “pátria americana”. *La devoción de los criollos a las imágenes “indias” de la Virgen es un aspecto de un fenómeno más general, la rehabilitación imaginativa del pasado indígena por la élite criolla, que implicaba también una revisión de la historiografía oficial de la conquista de América.*<sup>114</sup> Por causa disso, seria difícil estabelecer paralelos entre os cultos que se implantaram na América com mesma abundância tanto do lado dos portugueses quanto dos espanhóis, que, no entanto passaram a representar ideologias opostas.

---

<sup>113</sup> **Ibid.**

<sup>114</sup> **Ibid.**, p.326





## IV. EM TORNO DOS AUTOS.

Ridendo castigat mores

### 1. *Pregação Universal e Na festa de São Lourenço.*

*Na festa de São Lourenço e Pregação Universal* são as primeiras representações feitas pelo padre Anchieta, sendo a segunda elaborada a partir da primeira, tanto que as partes principais de ambos os autos são praticamente as mesmas. *A Pregação Universal* ou *Na festa de Natal* foi composta para as festas natalinas ...*é uma adaptação de Na festa de São Lourenço, sem dúvida destinada a outro local*, escreve Maria de Lourdes de Paula Martins.

O auto natalino, encenação da manifestação da face humana da divindade, é antes de tudo elemento do rito, mantendo a ligação com sua fonte litúrgica primordial. Com a influência das ordens reformistas, notadamente dos franciscanos, sabe-se que ele ganha, na Baixa Idade Média, um novo especial papel, o didático.<sup>115</sup>

O texto, que realmente correspondente a esse auto, está no caderno de Anchieta<sup>116</sup> na página 135. Ele começa com o conluio dos demônios e termina com a expulsão deles à qual se segue uma dança. Refazendo o auto, Armando Cardoso acrescentou a ele, como primeiro e quinto atos, o poema de Anchieta *O pelote domingueiro*, que contém fortes elementos natalinos e, de acordo com Maria de Lourdes de Paula Martins, teria sido destinado à festa da Circuncisão celebrada pela Companhia de Jesus. Apesar desse poema não fazer parte do Auto de Natal, estando uma página depois desse, no caderno de Anchieta (p. 158), analisando *O pelote domingueiro* e *Pregação universal* a pesquisadora sugere a relação entre as duas obras que

---

<sup>115</sup> CARNEIRO, A. S. **A cena admoestatória. Gil Vicente e a poesia política de corte da Baixa Idade Média.** Tese de Doutorado. Campinas 1997. p. 221

<sup>116</sup> O Caderno de Anchieta foi o nome dado ao manuscrito com poesias do século XVI, cujo texto em grande parte pertence ao punho de Anchieta, esse caderno está guardado nos arquivos da Companhia de Jesus, em Roma. A fotocópia do caderno foi traduzida e comentada por Maria de Lourdes de Paula Martins que sugere que o caderno acompanhou Anchieta por muitos anos no período aproximadamente de 1578 a 1595. ANCHIETA, J. **Poesias.** São Paulo: Boletim IV- museu Paulista, 1954. pp. 9-14

poderiam ser apresentadas juntas numa festa, sugestão, que Armando Cardoso toma como fato. De qualquer maneira, junto ou separadamente, o poema *O pelote domingueiro* foi criado para fins de representação numa festa religiosa, na sua elaboração Anchieta aproveitou um dos temas das cantigas medievais sobre as Trovas do Moleiro. Segundo Armando Cardoso, a Biblioteca do Porto possui quatro composições transcritas por Teófilo Braga em sua Antologia portuguesa. A primeira é de um sapateiro que nomeia a si próprio de Marcos Fernandes na terceira estrofe. A cantiga fala sobre o moleiro e sua casaca de luxo a qual conquistou com dificuldades e guardava-a com ciúmes. A segunda é de Antonio Leitão e narra a perda do pelote, bem como, o desespero do moleiro por causa disso. A terceira composição é de Luís Brochado e ela trata dos esforços para conseguir a veste de volta. A quarta, de João Couto, termina descrevendo a festa que fez o moleiro ao reaver a roupa.<sup>117</sup>

De fato, Anchieta adaptava textos religiosos de sua autoria ou não a melodias cantadas pelos índios e colonos do Brasil quinhentista. O processo consistia em se introduzir determinadas modificações no texto original de alguma poesia ou canção escolhida, a fim de transformar seu sentido profano em espiritual. Assim, com algumas palavras substituídas, o texto adquiria um novo sentido religioso as canções populares foram as fontes preferidas para a divinização, por um simples motivo: já que eram cantadas por todos, poderiam ser um ótimo meio de propagação do sentimento religioso.

Num dos estudos sobre o assunto, Bruce Wardropper define como *contrahechura*<sup>118</sup> a versão religiosa de uma obra literária (às vezes, uma novela ou um drama, mais geralmente um poema lírico de curta extensão) cujo sentido profano foi substituído por outro sagrado. Se trata,

---

<sup>117</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p. 63

pois, da refundição de um texto que, às vezes, conserva do original o metro, as rimas, e mesmo - desde que não contradiga o propósito divinizador - o pensamento.<sup>119</sup>

Anchieta reelaborou todo o texto da cantiga fazendo da história do moleiro e do seu pelote uma representação dos mistérios do pecado e da redenção, de acordo com o ideal religioso próprio do teatro medieval. É a história do pecado original narrado através de uma parábola: um moleiro (Adão) perde sua veste de Domingo (a Graça de Deus), roubada por um ladrão (o demônio):

3. Se lho furtaram ou não  
Bem nos pesa a nós com isso!  
Perdeu-se, com muito viço,  
O pobre moleiro Adão

Lúcifer, um mau ladrão,  
Lhe roubou todo o dinheiro,  
Co'o pelote domingueiro...<sup>120</sup>

Assim a cantiga popular transforma-se numa alegoria de um dos momentos mais importantes da história. O moleiro Adão aparece na cantiga como descuidado e a sua mulher Eva como soberba e ambiciosa, pintada pelas cores negras. Nela está sendo colocada a maior parte da culpa pela perda do pelote, já que esta, até com seu comportamento, colaborava com o ladrão:

73. A mulher que lhe foi dada,  
cuidando furta maquiás,  
com debates e porfias  
foi da graça maquiada.

Ela nua e esbulhada,  
fez furta ao moleiro  
o seu rico domingueiro...<sup>121</sup>

Com isso, o moleiro será um desgraçado para si e seus filhos enquanto não lhe for restituída a veste. A segunda parte, dá continuidade e o esperado desfecho da alegoria: um neto do moleiro (Jesus), por meio de sua mãe, a filha do moleiro (Maria), tece a nova veste (a

---

<sup>118</sup> WARDROPPER, **Historia de la poesia lírica a lo divino en la cristandad occide**  
**tal**. Madrid, 1958. p.6

<sup>119</sup> **Ibid.**, p.

<sup>120</sup> ANCHIETA, J. **Lírica portuguesa e tupi**. Martins Fontes: São Paulo, 1997. p.9 No decorrer de nossa dissertação trabalhamos com três traduções dos versos de Anchieta do tupi: a de Eduardo Navarro (ANCHIETA, J. **Lírica portuguesa e tupi**. Martins Fontes: São Paulo, 1997) que nos parece se preocupar mais com a tradução; a de Armando Cardoso (ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977), que trabalhou a versão mais poética da tradução; e a de Walmir Ayala que traduz somente o auto *Na festa de São Lourenço* (ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Rio de Janeiro : Ediouro Publicações, s/d.

<sup>121</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 12

humanidade de Cristo) para o avô (Adão que simboliza o homem caído) com o seu caminho da salvação (Encarnação, Nascimento, Circuncisão, Paixão) e, por fim, devolve a alegria ao moleiro:

285. A ele foi concedido  
e por isso nu nasceu,  
e depois, quando cresceu,  
foi de púrpura vestido  
e na cruz todo moído,  
porque tu pobre moleiro,  
cobrasses teu domingueiro.

292. Já'gora podes sair  
com pelote demascado,  
de alto a baixo pespontado  
que a todos pode cobrir.  
Já podes bailar e rir  
e dar voltas em terreiro  
com tão fresco domingueiro.<sup>122</sup>

Padre Armando Cardoso coloca a segunda parte do poema como o último ato, enquanto no caderno de Anchieta o poema é apresentado em um único bloco. Assim a parte principal, na qual se desenvolve a ação propriamente dita, Armando Cardoso a colocou no meio da alegoria do pecado e redenção que simboliza a história da humanidade. Por um lado, a representação centra-se em torno de um episódio da luta entre o bem e o mal numa aldeia indígena, por outro, o primeiro e o último ato assimilam esse episódio à história universal que começa no princípio do mundo, com o pecado original, e passa por um dos seus mais gloriosos momentos durante a Redenção.

A partir da mesma idéia Gil Vicente cria *O breve sumário da história de Deus* que apresenta para espectador, de acordo com Saraiva, a Encarnação como o ato central do Pecado Original. A Encarnação, de acordo com esse autor, divide o mundo em duas partes: antes e depois da Graça.

Em *O breve sumário da história de Deus* essa idéia não é apenas posta em cena, mas explicitada teoricamente<sup>123</sup>. Enquanto as outros personagens, pertencentes à era da Natureza e à era da Escritura, desesperam-se com chegada da morte, São João, que já foi libertado do pecado Original por Cristo, aceita a morte com a alegria:

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.20

Leva-me Morte; quero me ir daqui,  
Que já mostrei Cristo a todos vivos;  
Irei dar a nova àqueles cativos,  
Cujo cativo terá cedo fim.<sup>124</sup>

O ato principal de "*Pregação Universal*", escrito em tupi, teria sido aproveitado por Anchieta em "*Na festa de São Lourenço*"<sup>125</sup> que foi representado em Niterói a 10 de agosto de 1587. Nesta representação o ato principal aparece adaptado ao cenário do Rio de Janeiro, tendo adicionado algumas cenas novas e muito mais ricas em personagens. Assim, em "*Pregação Universal*", a ação se desenvolve entre dois diabos: Guaixará, o principal, e Aimbirê, sendo esses nomes de dois chefes índios tamoios; possivelmente os diabos tiveram outros nomes nas primeiras apresentações. Há ainda um terceiro personagem, o Anjo, que vence os diabos no desfecho do ato. Já em *Na festa de São Lourenço* aparecem três diabos: Guaixará, Aimbirê e Saravaia, todos nomes dos antigos chefes tamoios derrotados e mortos na campanha de Guanabara, que são aproveitados para destacar o inimigo vencido e associá-lo com inimigos de toda a cristandade. Do lado do Bem, o Anjo vem acompanhado de São Lourenço e de São Sebastião, que resistem aos diabos para não permitir a destruição da aldeia pelos pecados. E a maior inovação de *Na festa de São Lourenço* é o que Armando Cardoso chama de terceiro ato<sup>126</sup>, cuja ação é desenvolvida a partir do segundo, sobre a qual comentaremos mais tarde.

Se o tema principal de ambas representações é o mesmo: a luta entre o Bem e o Mal e a vitória do cristianismo sobre o paganismo, há também, nos autos, temas secundários que se

---

<sup>123</sup> SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval**. Publicações Europa-América: Lisboa, 1970. p.107

<sup>124</sup> VICENTE, G. **Obras completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1974. Vol. II, p.204.

<sup>125</sup> Esse ato é denominado como II pelo próprio Anchieta apesar de ele começar o auto *Na festa de São Lourenço*. Na página 60 do seu caderno Anchieta escreveu No 2 acto então três Diabos que querem destruir à aldeia com pecados, aos quais resistem S. Lourenço e S. Sebastião e o Anjo da guarda liurãdo a aldeia, e prendendo os Diabos Cujos nomes são guaixara qhee o Rey, Aimbire, e Saravaia seus criados. ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p. 111

adaptam ao local e à ocasião para a qual foi feita a representação. Se em *Pregação Universal* o destaque são as festas natalinas, em *Na festa de São Lourenço* o cenário se desenvolve a partir do próprio santo, cuja cena de martírio aparece no caderno de Anchieta na página 95. Assim como sugerido pelo próprio Anchieta, Armando Cardoso toma por primeiro ato o poema da página 95, tendo esse, um comentário que também indica a sua relação com a representação<sup>127</sup>. De acordo com este comentário o poema poderia aparecer tanto no primeiro ato como depois da primeira parte do segundo (ver nota 125):

Por Jesus, meu salvador  
Que morre por meus pecados,  
Nestas brasas morro assado  
Com fogo do seu amor...  
...O fogo do forte amor,  
Ah, meu Deus, com que me amas,

Mais me consome que as chamas  
E brasas, com seu calor  
Pois teu amor, pelo meu  
Tais prodígios consumou,  
Que eu, nas brasas onde estou,  
Morro de amor pelo teu.<sup>128</sup>

Essa cena, segundo Armando Cardoso, provavelmente foi representada à maneira de cenas mudas e mímicas do teatro medieval, que se desenrolava enquanto o coro comentava os acontecimentos no palco. As palavras que devemos atribuir a São Lourenço estão sendo pronunciadas por outros. Assim como na *Pregação Universal*, Anchieta aproveitou a letra de uma canção popular cuja idéia transformou completamente. O fogo das brasas nas quais o mártir está sendo queimado é comparado com o fogo do amor de Deus por São Lourenço, sendo este maior e mais forte do que o fogo material que destruiu o seu corpo. Nesta pequena poesia, que poderia ocupar o primeiro ato, o autor consegue expressar a grandeza da fé que até a última hora acompanha o padroeiro da vila.

---

<sup>126</sup> Apesar de no caderno de Anchieta não aparecer a denominação dessa parte como terceiro ato, Anchieta simplesmente escreve um “Despois” e em seguida dá uma descrição da nova parte como se fosse um ato realmente diferente do anterior.

<sup>127</sup> Outra póla mesma toada Esta se cantou estando S. Lourenço nas grelhas. ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p.180

<sup>128</sup> ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A., s/d. pp. 47-48

A partir daí a maior parte da representação vai se centrar em torno dos diabos. Neste auto, podemos claramente perceber a identificação do demônio na religião cristã e dos espíritos malévolos locais. De acordo com M. C. Pompa, cria-se dessa maneira um certo código religioso, do qual vai se formar a oposição entre a religião verdadeira e a religião falsa:

A conceptualização do outro via código religioso se encaminha assim em trilhas mais conhecidas e percorriáveis: a religião do mundo clássico é o referente privilegiado no encontro com as religiões ameríndias; e como a primeira sistematização teológica cristã tinha elaborado a noção de paganismo a partir da oposição verdade-falsidade, a mesma teologia é projetada nas leituras da religião nativa, que existe *in nuce*, mas que é falsa, fruto da manipulação diabólica. É de fato, o Diabo, o rei da mentira, que falsifica e corrompe as puras imagens da fé para conquistar as almas dos índios<sup>129</sup>.

A função do diabo foi muito importante no projeto de conversão. Contra ele é que vão partir as acusações de corromper a alma do índio. A luta dos missionários não será contra os pagãos, mas contra a mentira, contra o paganismo e, muitas vezes, o alvo é mais preciso ainda: os feiticeiros, aqueles que levam os catequizados de volta aos antigos costumes, que organizam os levantes e fugas dos índios das aldeias e conduzem as migrações em busca de novas terras:

Entre eles se alevantarão algumas vezes alguns feiticeiros, a que chamão caraíba, santo ou Santidade, e é de ordinário algum índio de ruim vida: este faz algumas feitiçarias e cousas estranhas ã natureza, como mostrar que ressuscita a algum vivo que se faz morto, e com esta e outras cousas semelhantes traz após si todo o sertão.<sup>130</sup>

Nas representações de Anchieta os feiticeiros nunca são designados. Ele atribui a seus personagens diabólicos (ajudantes do rei dos diabos) as ações contra o trabalho missionário, criando assim uma equivalência entre diabos e feiticeiros.

O II ato começa com um monólogo em tupi que ocupa 10 quintilhas, no qual Guaixará o rei dos diabos comenta as mudanças que aconteceram com a chegada dos missionários:

Essa virtude estrangeira

---

<sup>129</sup> POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001. p. 36

<sup>130</sup> Cardim *apud* POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001, p. 37

Me irrita sobremaneira.  
Quem a teria trazido,  
Com seus hábitos polidos  
Estragando a terra inteira?

Já nessa fala do diabo, através da linguagem teatral, Anchieta acentua a antítese entre o bem e o mal, entre o vício e a virtude. O diabo, como representação típica do mal, deveria ser visto assim desde o seu primeiro momento na cena; por isso, todas as suas falas servem, ou para demonstrar a impotência diante da nova ordem que vem sendo trazida pelo cristianismo, ou para acentuar os vícios dos índios dos quais ele se vangloria, mas de uma maneira exagerada e ridícula.

Para criar uma tensão maior no começo do ato, Guaixará é representado como uma força do mal bastante poderosa, que no início parece ser capaz de estragar a obra missionária dos padres com as suas artimanhas:

Só eu  
Permaneço nesta aldeia  
Como chefe guardião

Minha lei é inspiração  
Que lhe dou, daqui vou longe  
Visitar outro torrão...<sup>131</sup>

Assim afirmando o seu poder e os seus direitos sobre a terra, Guaixará passa a descrever o tipo de comportamento que lhe agrada e os costumes indígenas que seriam instalados por ele e contra os quais estão lutando os padres que vieram de outras terras. Dessa maneira, a aprovação dos maus hábitos que vêm da boca do demônio tem como objetivo reforçar a crítica desses mesmos vícios que os jesuítas trabalhavam para eliminar:

Boa medida é beber  
Caium até vomitar.  
Isto é jeito de gozar  
A vida e se recomenda  
A quem queira aproveitar.

Andar matando de fúria,  
Amancebar-se, comer  
Um ao outro e ainda ser  
Espião prender Tapuia,  
Desonesto a hora perder.<sup>132</sup>

Os versos censuram não o fato de beber em si, mas todas as desordens provocadas pela bebida, já que o próprio cristianismo ensina a moderação nos hábitos de comer e de beber. E

---

<sup>131</sup> ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Ediouro Publicações S. A. Rio de Janeiro, p.48



depois, sendo o caium muito usado nas ocasiões solenes, que, por vezes, continuavam por vários dias, poderia acontecer que a aldeia inteira ficasse desordenada, o que dificultava o controle dos jesuítas.

Os missionários são apresentados como os inimigos do diabo, já neste primeiro monólogo de Guaixará. Mas para demonstrar que mesmo os próprios índios não se enganam com as conversas do demônio, Anchieta introduziu no II Ato de *Na festa de São Lourenço* uma pequena cena, na qual uma velha índia, sentada do lado de Guaixará, começa a chorar e, como é de costume dos índios, Guaixará chora junto dela, porém a velha se considera enganada com a presença do diabo e o xinga. Essa cena, apesar de parecer ter pouca importância para o conjunto, traz consigo aspectos de uma realidade local bem imitada, que, sem dúvida conduz os espectadores a se identificarem com os personagens e com os acontecimentos da representação:

O diabo mal cheiroso,  
Teu cheiro me enfastia.  
Se vivesse o meu esposo,  
Meu pobre Piracarê  
Isso agora eu lhe diria.

Não prestas, és mau diabo.  
Que bebas não deixarei  
Do caium que eu mastiguei.  
Beberei tudo sozinha,  
Até cair beberei.<sup>133</sup>

Desse modo Guaixará que tinha sido recebido com os ritos de honra dos hóspedes insignes, é insultado depois de a velha perceber o erro.

Depois dessa cena, segue-se uma longa conversa entre Aimbirê e Guaixará, durante a qual Aimbirê conta os atos empreendidos para que os demônios mantivessem seu poder sobre os índios, contrapondo-se ao cristianismo. Podemos interpretar este diálogo dos dois diabos como a opinião diabólica a respeito do trabalho catequético desempenhado pelos missionários. Dessa forma, Anchieta apresenta a luta entre os antigos costumes, sustentados pelos demônios e os valores morais, trazidos pelos jesuítas. No desenrolar dessa conversa, os espectadores, pela

---

<sup>132</sup> **Ibid.**, p.48

primeira vez, vão perceber que o poder dos demônios não é tão forte como parece. Começando o diálogo como os donos onipotentes da região, eles acabam demonstrando os seus pontos fracos e os seus medos perante as forças do Bem.

Depois da fuga da velha, Guaixará chama Aimbirê e lhe diz:

Por onde andavas tu?  
Dormias em outro lugar?

Este responde:

Fui as Tabas vigiar  
Nas serras de norte a sul  
Nosso povo visitar

A visita de Aimbirê foi festejada pela tribo com bebedeiras e danças como ele mesmo descreve:

Em fim confraternizamos.  
Ao ver seu comportamento,  
Tranquilizei-me. Ó portento!  
Vícios de todos os ramos  
Têm seus corações por dentro.<sup>134</sup>

A expressão de contentamento que Anchieta coloca na boca de Aimbirê serve como um contraponto para sublinhar a diferença entre os valores da virtude cristã, da fidelidade à lei de Deus ensinada pelos padres, e os antigos costumes indígenas. É claro que os participantes da representação teatral deveriam ter conhecimento suficiente para decodificar a mensagem do autor, já que o lado positivo do comportamento, que era visado pelo auto em cena, era a antítese daquilo que afirmava Aimbirê.

A essas informações Guaixará responde:

Por isso  
no teu grande reboiço  
eu confio, que me baste

os novos que cativaste  
os que corrompeste ao vício.  
Diz os nomes que agregaste.

---

<sup>133</sup> **Ibid.**, p.49

<sup>134</sup> **Ibid.**, p.50

A "operação" do Aimbirê, contudo, não é um sucesso absoluto, demonstrando que até as próprias forças do mal não podem negar que o trabalho dos missionários, pouco a pouco, está dando resultados e que cada vez mais almas se salvam do inferno:

É certo que alguns perdi  
Que os missionários levaram  
A Magueá. Me irritaram.  
Raivo de ver os tupis  
Que do meu laço escaparam.

Depois de Aimbirê contar que em Magueá encontram-se com ele velhas feiticeiras que faziam mandinga contra a catequese (*e esta lei de Deus não vinga*), Guaixará sente-se feliz e prossegue ouvindo o ajudante contar de todos os locais que foram submetidos ao poder dos diabos. Aimbirê, no entanto, não deixa de mencionar, que alguns homens se mantinham fiéis às leis de Deus:

Todos os tamoios foram  
Jazer queimando no inferno.  
Mas há alguns que ao padre Eterno  
Fiéis, nesta aldeia moram,  
Livres do nosso caderno.

Guaixará então insiste para que Aimbirê faça com que os índios, que restavam em seu poder, voltem para os costumes antigos.

Vem tentá-los que se moem  
a blasfemar contra nós.  
Que bebam, roubem e esfolem.

Porém Aimbirê fica indeciso de obedecer a essa ordem e entre os dois diabos acontece o seguinte diálogo, no qual, pela primeira vez, aparece a fraqueza e medo das forças do mal diante dos santos católicos:

Aimbirê: É bem difícil tentá-los.  
Seu valente guardião  
me amedronta  
Guaixará: E quais são?  
Aimbirê: É São Lourenço a guiá-los  
de Deus fiel Capitão.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> **Ibid.**, p.53

Mesmo desconfiados das suas forças, os dois chefes decidem desafiar os santos e tentar conquistar as almas dos índios convertidos.

Durante o ato, podemos ver claramente que o trabalho missionário é mostrado como uma luta direta contra o mal; por outro lado, as atitudes dos próprios índios, que são os objetos dessa luta, têm pouca importância: eles aparecem como incapazes de resolver a situação pelos próprios meios e só podem ser conduzidos pelos agentes do bem ou do mal. Tal condição dos personagens era comum no gênero milagroso do teatro medieval de que falávamos acima. Muitas vezes a ação que acontece em cena é somente a consequência dos atos das forças do plano superior que influenciam as atitudes dos personagens.

A importância dada a esse plano superior se reflete no tempo em que as cenas com acontecimentos místicos ocupam na peça teatral. Desse modo, todos os acontecimentos do auto pertencem ao plano místico e somente a dança dos meninos, que aparece no caderno de Anchieta separada e é dedicada a São Lourenço como uma conclusão para o auto, pertence ao mundo profano. Os meninos índios, dançando e glorificando a São Lourenço, simbolizam o reflexo no mundo profano da vitória que aconteceu no plano místico.

Mas os responsáveis por esta vitória são os agentes do Bem, representados na peça por São Lourenço, São Sebastião e o Anjo, que aparecem na segunda metade do II ato, transformando radicalmente o clima no palco. Se até esse momento nas falas dos diabos sentia-se a sua força e onipotência, com a chegada dos Santos eles passam a demonstrar medo e fraqueza, deixando o espectador perceber, desde o primeiro momento, que o poder verdadeiro está com agentes do Bem. Para deixar isso mais claro ainda, Anchieta faz com que os demônios repitam os seus propósitos a respeito dos índios dialogando com os santos.

O anjo e os santos aparecem no momento em que os diabos preparam-se para tomar a aldeia com ajuda de mais um deles, Saravaia. A cena é bastante dinâmica. As falas de Aimbirê demonstram o temor que ele sente e a sua disposição de se render imediatamente; Guaixará, contudo, resolve enfrentar os recém-chegados:

Aimbirê: Ai! Eles me esmagarão	Teremos que amedrontá-los
Não posso sequer olhá-los	As flechas evitaremos,
Guaixará: Não entregues assim, não	Fingiremos de atingidos <sup>136</sup>
Ao ataque, meu irmão	

Quando os santos se aproximam, segue-se o diálogo no qual está em disputa a posse das almas dos índios. Os diabos argumentam que estes deveriam ser súditos de Guaixará e deixados por Deus, pois os seus comportamentos não correspondiam aos valores morais cristãos. São Sebastião pergunta:

Quem foi que insensatamente,	Se o próprio Deus tão potente
Um dia ou presentemente	Deste povo em santo ofício
Os índios vos entregou?	Corpo e alma modelou!

Em resposta, ouve os dois diabos descrevendo os costumes indígenas que ofendem o

Criador e pelos quais estes são submissos a Guaixará:

Guaixará: Deus? Talvez remotamente	Aimbirê: Bebem cauim a seu jeito,
Pois é nada edificante	Como completos sandeus
A vida que resultou	Ao caium rendem seu preito.
São pecadores perfeitos,	Esse caium é que tolhe
Repelem o amor de Deus	sua graça espiritual
E orgulham-se dos defeitos.	Perdidos na bacanal
	seus espíritos se encolhem
	em nosso laço fatal. <sup>137</sup>

Esse diálogo objetiva demonstrar que o poder da Fé não permitirá a vitória do mal. O efeito é imediato, os planos de Guaixará, que têm um aspecto tão ameaçador no princípio do primeiro ato, perdem toda a força depois da condenação do Anjo. O ato se desenvolve com os diabos insistindo no fato de que a posse dos índios lhes pertence devido aos seus pecados, que descrevem assim:

---

<sup>136</sup> **Ibid.**,p.59

<sup>137</sup> **Ibid.**,p.60-61

Guaixará: ...As velhas como serpentes,  
Injuriam-se entre dentes,  
Maldizendo sem cessar.  
As que mais calam consentem  
Pecam as inconstantes  
Com intrigas bem tecidas  
preparam negras bebidas

pra serem belas e ardentes  
no amor na cama e na vida  
Aimbirê: E os rapazes cobiçosos  
Perseguindo o mulherio  
Para escravas do gentio  
Assim invadem fogosos  
Dos brancos o casario.

São Lourenço responde que os índios, ao se arrependerem, serão perdoados, mas os diabos retrucam dizendo ser inútil o Santo pregar os sacramentos para índios submissos aos demônios, pois estes escondem do padre os seus pecados, os quais continuam cometendo depois da confissão.

A discussão em torno da confissão e dos demais sacramentos, que aparecerá em outros autos anchietanos, estava presente também em outras ordens que se dedicaram ao trabalho missionário, tanto na América portuguesa quanto na espanhola. Robert Ricard, citando os trabalhos dos missionários franciscanos, escreve que a confissão e a penitência estão intimamente ligadas à noção de pecado: *quien no tenga la nocion cristana del pecado no puede comprender la confisción cristiana*<sup>138</sup>. Talvez esta seja uma explicação para a insistência de Anchieta em enumerar os pecados cometidos pelos índios e atribuí-los às forças do mal.

Essa disputa pelas almas continua até que o Anjo manda prender os diabos.

Não julgueis, tolos dementes,  
Pôr no fogo esta legião.  
Aqui estou com Sebastião  
E São Lourenço, não tentem  
levá-los à danação.

Pobres de vós que irritastes  
De tal forma o bom Jesus.  
Juro que em nome da cruz  
Ao fogo vos condenastes.  
(aos Santos)  
Predei-os donos da luz!<sup>139</sup>

A facilidade com que os diabos são presos demonstra que toda a discussão foi feita somente para demonstrar a fraqueza dos argumentos das forças do mal. A luta não demora e mesmo Saravaia, o terceiro demônio, que veio para ajudar a Guaixará, não consegue se esconder e acaba preso.

---

<sup>138</sup> RICARD, R. **La conquista espiritual de México**. México: Fondo de cultura económica, 1986, p.210

Durante o diálogo entre os santos e os diabos, Anchieta coloca a descrição de todos os pecados na boca das forças do mal; assim São Lourenço e os seus ajudantes falam da salvação, enquanto Guaixará descreve o comportamento dos índios como não admissível para a moral cristã. No entanto, sendo um ser maligno, Guaixará fala dos costumes dos índios, sem criticá-los, mas, ao contrário, demonstrando-se contente com a situação e mesmo assumindo a responsabilidade por essa ordem das coisas. Esta disposição deixa claro que o público para o qual a peça estava sendo representada já estava sendo preparado, desde o início, para se colocar ao lado dos anjos e santos, cujo poder é infinitamente superior ao dos demônios.

Nesse momento parece que a representação termina; no entanto, Anchieta subitamente, e surpreendentemente, transporta o público para a ocasião do martírio de São Lourenço, no exato momento em que este está sobre a grelha. A nova cena é constituída pelo castigo dos imperadores Décio e Valeriano culpados do martírio do santo.

O anjo, que fica do lado de São Lourenço após a sua morte, chama os dois diabos Aimbirê e Saravaia, ajudados mais tarde pelos outros companheiros, e lhes ordena que arraste para o inferno os imperadores pela maldade cometida contra os mártires. Dessa forma, os santos, ao vencer os demônios, usam-nos para castigarem os seus algozes conseguindo assim uma vitória completa sobre todo o mal.

O demônio como complemento da justiça divina não é conceito alheio ao universo cristão. De acordo com Décio de Almeida Prado, a punição pelo fogo, que será realizada com requintes de crueldade mental, não ficaria bem se fosse praticada pelos anjos ou santos. *Que o*

---

<sup>139</sup> ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Ediouro Publicações S. A. Rio de Janeiro, p.68

*mal seja punido pelo mal, deixando o bem com, as mãos limpas*<sup>140</sup>. Assim como Gil Vicente na trilogia das Barcas, Anchieta separa as atribuições do bem e do mal tornando-os complementares.

Aliás esse trecho da representação possui vários pontos em comum com os autos de Gil Vicente. Em primeiro lugar, a interação entre os demônios-índios do século XVI com os imperadores romanos Décio e Valeriano, sublinha a natureza extra-temporal do acontecimento sendo que essa técnica de acumulação propositada de anacronismos, já tinha sido usada nos autos do dramaturgo português. Esta é, na verdade, uma característica do auto sacramental que contém, por assim dizer, a idéia de que o Bem e o Mal são atemporais, mudando-lhes somente a forma, de modo que os demônios, apesar de serem chamados com os nomes dos chefes inimigos indígenas, não deixam de ser análogos aos diabos que existiram desde a criação do universo.

Os acontecimentos dessa parte do II ato representam tanto uma cena histórica deste mundo, quanto do mundo espiritual, em que os tempos se misturam e em que se falam todas as línguas. Através deste recurso dramático, Anchieta instrui o seu auditório a respeito da origem de toda a maldade na terra.

Outra semelhança em relação ao teatro vicentino presente na construção dessa cena de punição dos imperadores, é o tipo de estruturação dos episódios, que se aproxima daquela concepção cenográfica presente em *A Barca do inferno*, sobre a qual trata S. Reckert:

As personagens apresentam-se uma a uma em desfile, com propósito ou Projeto unânime de embarcar na barca da Glória; uma a uma perante a recusa do Anjo que lho proíbe, sofrem a mesma Paixão; e uma a uma se vêem obrigadas a reconhecer, numa amarga Percepção, que o seu destino é outro.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo : Perspectiva, 1993. p.27

<sup>141</sup> RECKERT, S. **Espirito e letra de Gil Vicente**. Lisboa, 1983 p. 72



O mesmo acontece com os imperadores, que, durante o ato, passam pelo mesmo ciclo “Projeto-Paixão-Percepção”. O projeto maior desse ciclo, de acordo com S. Reckert, será o descobrimento de qual é o verdadeiro destino de cada um<sup>142</sup>.

Nos diálogos que trocam entre si ou com os imperadores os diabos conservam as mesmas características da primeira parte do segundo ato. A sua apresentação com linguajar, expressões e atitudes típicas dos índios firmam, segundo Armando Cardoso, a relação lógica e até material com o ato precedente.<sup>143</sup>

De acordo com Armando Cardoso, o palco do terceiro ato divide-se em dois<sup>144</sup>, onde de um lado os demônios preparam-se para atacar os imperadores ao mando do Anjo, espreitam e armam a cilada, prometendo-se festins antropófagos e apregoando valentias e vitórias sobre as duas vítimas imperiais, na outra parte, os imperadores sentados em seus tronos se vangloriam dos seus feitos. Nesse diálogo transparece os caracteres de ambos: Décio é apresentado como um espanhol blasonador, tipologia que devia ser conhecida por índios e colonos, e Valeriano, desde o começo é mostrado como temeroso e covarde.

A cena começa com o Anjo que chama Aimbirê para lhe ordenar o castigo dos imperadores Décio e Valeriano:

Reservei-te uma surpresa:  
Tenho dois imperadores  
para dar-te como presa.  
De Lourenço, em chama acesa,  
Eles foram matadores.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> RECKERT, S. **Espirito e letra de Gil Vicente**. Lisboa, 1983 p. 75

<sup>143</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 73

<sup>144</sup> Podemos facilmente concordar com tal disposição já que o próprio Anchieta descreve a cena assim: Depois ed S. Lourenço morto nas grelhas o anjo fica em sua guarda, e chama os dois diabos Aimbire e Saravaia q venhaõ afogar a Décio e Valeriano, que ficarão sentados em seus Thronos. ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p.141

<sup>145</sup> ANCHIETA, J. **O Auto de São Lourenço**. Ediouro Publicações S. A. Rio de Janeiro, p80.

Aimbirê não demora em reunir Saravaia e os outros quatro demônios, que se preparam para devorar os imperadores. As falas dos diabos deveriam fazer o público rir, pois o que era ameaçador na primeira parte do ato, se tornou cômico na segunda. Depois de serem vencidos e passarem ao serviço das forças do bem, os diabos representam uma ameaça somente para os imperadores que são merecedores do castigo, cujo desespero também convida o público a dar boas risadas:

Saravaia: E quem vamos devorar?  
Aimbirê: A algozes de São Lourenço  
Saravaia: Aqueles cheios de ranço?  
Com isto vou eu mudar  
Meu nome de que me canso

Muito bem! Suas entranhas  
sejam hoje o meu quinhão.  
Aimbirê: Vou morder seu coração.  
Saravaia: E os que não nos acompanham  
sua parte comerão<sup>146</sup>

Os quatro ajudantes que aparecem, também se animam com a perspectiva de devorar os imperadores:

Urubu: Aqui cheguei  
As tripas recolherei  
E com os bofes terei

a panela a derramar.  
E esta panela verei  
A minha sogra cozinhar.<sup>147</sup>

Esta referência à antropofagia é uma forma realística de recriminar o fenômeno. Mesmo preservando vários fatores culturais diferentes da tradição européia em suas práticas de conversão, os jesuítas não podiam conciliar a ação de comer inimigos com a doutrina cristã. Os diabos encarnam os inimigos da vida real e as atitudes comuns na vida dos índios, mas condenadas pela igreja, são atribuídas aos adversários. Assim, o fato dos diabos aparecerem a serviço do Anjo demonstra que, com o poder do bem, os inimigos podem ser submetidos.

Preparando-se para o ataque, os diabos vão em direção a Décio e Valeriano que conversam no outro lado do palco. Esse é o diálogo que apresenta os imperadores aos espectadores e lhes dá noção das suas más qualidades. Anchieta os faz falar em espanhol, para

---

<sup>146</sup> **Ibid.**, p. 82-83

<sup>147</sup> **Ibid.**, p.83

que os espectadores os associem aos tipos fixados pela sociedade colonial, entre os quais está o dos espanhóis como orgulhosos e blasonadores:

Décio: Amigo Valeriano  
Es cumplido mi desseo,  
Pues & arte ni rodeo  
Pudo escapar de mi mano  
El sieruo del Galileu.

Ni Põpejo, ni Caton  
Ni cesar, ni el Africano,  
Ningu Griego, ni Triano  
Puderam dar cõclusion  
à hecho tã soberano<sup>148</sup>

Valeriano percebe os diabos aproximarem-se, mas Décio não lhe dá ouvidos. Quando os diabos chegam perto, um grande calor envolve os imperadores. Queimando-se e contorcendo-se de dor, Décio ainda espera a proteção dos Deuses pagãos. No caso dos imperadores, presenciemos dois tipos dados como inimigos do cristianismo: o covarde, representado por Valeriano que participou da tortura de São Lourenço por falta de caráter, e o soberbo como Décio que insiste no seu direito de agir dessa maneira, apoiando a sua convicção nos deuses pagãos:

No temas que q mi poder,  
Q los Dioses immortales  
Me quisiero cõceder,  
Nunqua se podra vencer  
Pues no ay fuerças iguales.<sup>149</sup>

Assim como no *Auto da Barca do inferno* a trajetória dos imperadores coincide com a dos personagens do auto vicentino. Se estes entram em cena com pretensões de embarcar na barca da Glória, os imperadores aparecem esperando serem recompensados por Júpiter, pelos seus feitos, interpretando a morte de São Lourenço como castigo aplicado a um traidor. Nesse sentido podemos dizer que os imperadores reúnem qualidades de duas dos personagens da barca do Inferno: a do Fidalgo, que é praticamente personificação de soberba, e a do Judeu, cuja cegueira voluntária o torna incapaz de perceber a verdade. O entendimento será trazido somente pelo sofrimento.

---

<sup>148</sup> ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p.146.

<sup>149</sup> ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p. 148.

Assim com aproximação dos diabos os imperadores percebem que não há escapatória. De tanta dor, eles chegam a falar em guarani, o que dá um ar de suspeita em relação às suas falas em espanhol no começo do diálogo. O espanhol, no caso, é colocado como uma língua culta que demonstra a descendência nobre dos falantes; num momento da dor, todavia, estes passam a falar em guarani a sua nobreza aparece como uma farsa. O fato de imperadores falarem a língua dos índios enquanto estavam sendo castigados não somente os iguala a estes, como passa a idéia, uma das principais dentro do cristianismo, de que no momento do acerto de contas todas as pessoas são iguais, sem importar a sua origem, pois o que será julgado são os atos das pessoas.

Rodeando os imperadores com o calor que irradia da sua simples presença, os diabos não ficam sem fazer os comentários sarcásticos a respeito dos lamentos de Décio e Valeriano.

Quando estes passam a falar em guarani, Aimbirê ironiza:

Vieste do Paraguai  
Que falais em Carijo  
Sei todas línguas de cor.  
Avança aqui Saravaia!  
Usa teu golpe maior!<sup>150</sup>

Queimando, Décio concorda que não adianta mais manter as aparências:

O miserável de mim,  
Que nem basta ser tirano,  
Nem falar em castelhano!  
Que é do mando em que me vi,  
E o meu poder soberano?<sup>151</sup>

A cena prossegue, Aimbirê agora fala em defesa dos santos, acusando Décio. A percepção vem quando o imperador, empurrado pelo diabo e vendo que não adianta esperar a salvação dos deuses pagãos aos quais ele pede a ajuda, reconhece a sua culpa e aceita o seu destino:

Bem entendo  
Que este fogo em que me acendo  
Merece-me a tirania,  
pois com tal feroz porfia  
aos cristãos martirizando

Aqui abrasado estou!  
Assa-me Lourenço assado  
De soberano que sou  
Vejo que Deus me marcou  
por ver seu vingado.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> **Ibid.**, p. 88

<sup>151</sup> **Ibid.**, p. 89

pelo fogo os consumia...<sup>152</sup>

O ato termina com a fala do Saravaia, depois que os imperadores são arrastados para o inferno, os dois diabos ficam no terreiro com as coroas imperiais na cabeça, então Saravaia faz sua proclamação do vencedor, tomando um nome novo como era o costume dos índios.

O final da segunda parte do ato parece com o da primeira no sentido que em ambos os casos o mal é dominado. No entanto, podemos ver as diferenças principais entre os representantes do mal. Na primeira parte do ato, eram os demônios que queriam dominar a aldeia indígena, e para impedir que isso acontecesse, os santos lutaram contra eles, ao lado do anjo, mesmo a vitória não sendo difícil; já na segunda parte, não houve luta nenhuma, somente o castigo.

Os imperadores, representantes do poder temporal na terra, não tinham como enfrentar os seres celestiais. Para se salvar, Décio e Valeriano apelam aos deuses pagãos pedindo ajuda, mas quando o alívio não vem, conformam-se com seu destino admitindo que o ato cometido merece castigo. O significado dessa mensagem para os espectadores era o de que um homem, não importa o quão poderoso ele seja na sua vida terrena, não poderá lutar contra a justiça divina e terá de responder pelos seus atos. E mesmo os homens que se acham protegidos pelas forças do mal, os deuses pagãos, no caso dos imperadores, sempre acabam por serem vencidos pelo Bem.

O auto prossegue e Anchieta introduz uma nova cena, a qual é destacada pelo padre Amando Cardoso como o IV ato. Essa parte contém os mais belos versos do auto. Para destacar essa parte dando a ela a majestade que requer toda pregação, Anchieta aproveita o recurso de uma composição lírica que existia na poesia medieval, tendo existência autônoma e sendo bastante usada especialmente na poesia palaciana: a glosa. A estrutura da glosa se explica pelos hábitos dedutivos do pensamento medieval (parafrasear e comentar os textos), tendo o seu

---

<sup>152</sup> **Ibid.**, p. 93

propósito caráter escolástico. Anchieta começa com uma cena comovente, aonde o Anjo vem acompanhado com personagens simbólicos: Temor e Amor de Deus que farão o sermão concluindo o Ato com uma lição de moral. O Anjo apresenta os pregadores com oito quintilhas. O Temor e o Amor de Deus representam dois fogos que queimam no coração de São Lourenço, sendo este fogo espiritual mais forte do que aquele que matou o seu corpo:

Dois fogos trazia n'alma,  
Com que as brasas resfriou  
E no fogo em que se assou,  
Com tal gloriosa palma,  
Dos tiranos triunfou<sup>154</sup>

Os sermões de Temor e Amor de Deus são, na verdade, uma reflexão espiritual a respeito da vida humana e do seu destino. É seu papel demonstrar o caminho certo para os homens que, tendo em seu coração o Temor e o Amor de Deus, tal qual São Lourenço, com certeza terão a sua recompensa na vida eterna. As pregações começam com um mote que se desenvolve em glosas na medida em que o texto avança, sendo que a glosa consiste em retomar sucessivamente cada verso do mote, numa extensão variável que depende da opção do próprio poeta. Este tipo de composição, além de sua força e beleza, deveria ser muito apropriada para essa fase de representação. Impressionados com os acontecimentos dos atos anteriores os espectadores estavam com os espíritos mais preparados para aceitar e concordar com os valores cristãos que agora estavam sendo passados para eles, não de maneira implícita e disfarçada com as brincadeiras e personagens cômicas, mas como uma mensagem séria que deveria dar impressão de ter vindo diretamente do céu. Nesse caso o desenvolvimento do mote com glosas possuía claro caráter pedagógico, dando uma idéia primária e depois desenvolvendo-a para que pudesse tocar

---

<sup>153</sup> **Ibid.**, p. 95

<sup>154</sup> **Ibid.**, p.98

os corações dos espectadores. O Temor de Deus, na sua fala, está apontando sobre os pecados com os quais convivem os homens esquecendo do castigo que os espera em outra vida:

Será o sabor do pecado  
Muito mais doce que o mel,  
mas o inferno cruel  
depois te dará um bocado  
bem mais amargo que o fel.

Já o Amor de Deus, ao contrário, fala de como o amor ajuda a viver em harmonia com os mandamentos divinos, obedecendo o sermão a mesma estrutura geral:

Todas as coisas criadas  
Conhecem seu Criador.  
Todas lhe guardam amor,  
Pois nele são conservadas,  
cada qual em seu vigor.<sup>155</sup>

A fala do Amor de Deus são 19 versos em espanhol cujo tema é a insistência de que é preciso amar a Deus, criador dos homens, e manifestar-lhe agradecimento pela redenção trazida por Jesus. O IV ato termina com os versos da despedida propriamente dita, em que a imagem e a relíquia do Santo é introduzida na igreja.

Os personagens o Amor e o Temor de Deus nos lembram da longa discussão no cristianismo analisada por Jean Delumeau no seu livro *A confissão e o perdão*<sup>156</sup>; se o perdão pode ser dado a uma pessoa que se confessa somente por temor a Deus, pela atrição, ou se somente o sentimento de uma verdadeira contrição, amor a Deus e dor por ofendê-lo com os seus pecados, merece o perdão. Os jesuítas, cujos oponentes naquela época eram jansenistas, defendiam a atrição, sendo que a sua atuação religiosa era baseada em primeiro lugar, na prática de converter e manter os fiéis dentro da Igreja. De acordo com os jesuítas, o temor é o sentimento mais comum do ser humano e do ponto de vista afetivo, é mais fácil conduzir uma pessoa pelo medo do que pelo amor. Se uma pessoa arrependida dos seus pecados por temor a Deus passa a

---

<sup>155</sup> **Ibid.**, p.98

<sup>156</sup> DELUMEAU, J. **A confissão e o perdão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

viver de acordo com as leis cristãs, ela pode, com o tempo, começar a agir coagida pelo amor a Deus e não pelo temor, como era no princípio. De qualquer maneira, ambos os elementos são importantes para merecer o perdão. No auto *Na festa de São Lourenço*, e depois em *Na Vila de Vitória*, podemos claramente notar a posição de Anchieta como representante de Companhia de Jesus. Ele coloca em primeiro lugar o temor de Deus, como o motivo mais comum que levaria os homens para a Igreja, mas o amor a Deus não perde a sua importância, sendo a razão maior, todavia, a mais difícil de atingir.

O V ato é a dança dos meninos índios complementando a despedida. Ao executarem a dança, os meninos cantam 16 versos em tupi rogando a São Lourenço proteção a sua região e ajuda para rechaçar as práticas pagãs. Além de recordarem o martírio de São Lourenço e seu poder sobre os diabos, relembram os castigos dos seus perseguidores:

Estes que te deram morte  
ardem no fogo infernal.  
Tu na gloria celestial  
Gozarás divina sorte

E contigo aprenderemos  
A amar a Deus no mais fundo  
Do nosso ser e no mundo  
Longa vida gozaremos.<sup>157</sup>

## 2. Na aldeia de Guaraparim<sup>158</sup>

*Na aldeia de Guaraparim* é a mais longa peça do caderno de Anchieta escrita exclusivamente em tupi e, segundo Maria de Lurdes de Paula Martins, com vocabulário relativamente mais rico nessa língua do que o das representações anteriores. *É uma das mais abundantes em indianismos e das mais perfeitas na estrutura literária.*<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p.99

<sup>158</sup> A aldeia de Guaraparim, cujo núcleo eram os índios terminós chefiados pelo Jaguaruçu, Cão Grande, formou-se em 1558. No princípio a aldeia era visitada pelos padres das aldeias próximas de Conceição e de São João e por volta de 1580, Anchieta, sendo provincial, fundou a aldeia oficialmente com a assistência regular de missionários.

<sup>159</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p.203.



De acordo com John Monteiro<sup>160</sup>, a aldeia indígena representava a principal unidade de organização social dos grupos tupi e, a princípio, não constituía um povoado fixo e permanente, pois após alguns anos os grupos tendiam a mudar-se para um novo local. Desde o início do trabalho missionário, os jesuítas relatavam as migrações dos grupos indígenas como um dos grandes empecilhos para o trabalho de conversão. Segundo o autor, diversos motivos podiam contribuir para deslocamento de uma aldeia, desde o desgaste de solo até a atração de algum líder carismático:

Contudo qualquer que fosse a razão, a repetição da criação de novas unidades de povoamento constituía evento importante, envolvendo a reprodução das bases principais da organização social indígena. Neste sentido, é importante reconhecer o papel fundamental desempenhado pelo chefe na composição original e na proliferação de cada aldeia, pois a identidade histórica e política da mesma associava-se de forma intrínseca ao líder da comunidade.<sup>161</sup>

Assim o papel do chefe envolvia, além da liderança nas situações bélicas, a função de organizador da vida material e social, sendo que após a escolha do lugar da nova aldeia, ele supervisionava a construção das malocas e selecionava o terreno para a horticultura<sup>162</sup>. Com o desenvolvimento do trabalho missionário os jesuítas percebem a importância de saber identificar as bases das relações dentro das tribos indígenas e entre elas. E para atingir os seus objetivos os religiosos se utilizam dos códigos culturais dos nativos, ocupando o lugar dos líderes da comunidade indígena e criando, desse modo, seus próprios aldeamentos. Nessas aldeias, eles desempenhavam o papel de líderes espirituais, tendo como objetivo substituir os xamãs ou caráibas os quais, por serem intermediários entre o sobrenatural e cotidiano, ocupavam diversas funções essenciais, *tais como o curandeirismo, a interpretação de sonhos e a proteção da*

---

<sup>160</sup> MONTEIRO, J.M. **Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo : Cia das Letras, 1994

<sup>161</sup> **Ibid.**, p.22

<sup>162</sup> **Ibid.**, p.23

*sociedade local contra ameaças externas entre elas espíritos malévolos*<sup>163</sup>. Nos esquemas teatrais de Anchieta estas funções de intermediação entre o sobrenatural e cotidiano está claramente atribuída aos padres da Companhia de Jesus, sendo que a proteção de aldeia pela Virgem Maria está intrinsecamente ligada com sua atuação.

*Na aldeia de Guaraparim*, tal como começa na folha 148 do Caderno de Anchieta, deveria ser representado no adro da igreja. Esse auto começa com um longo diálogo dos demônios, no qual além do rei, o Diabo Grande, Anhanguçú, aparecem, como os seus ajudantes, outros três demônios muito originais: Tatapitera, o lança fogo; Caumondá, o ladrão de vinho,<sup>164</sup> e Moroupiaroera, o velho lutador cruel. Segundo Armando Cardoso, os personagens são bem caracterizadas como especialistas nas principais tentações da comunidade, ou seja, a discórdia, a desordem, o vinho, a sensualidade, a crueldade e a antropofagia. Os demônios, com a ajuda de tais vícios, querem dominar a aldeia apesar da proteção da Nossa Senhora, que já os havia derrotado antes, e se reúnem para conspirar contra ela.

De novo, assim como nos autos *Na festa de Natal* e *Na festa de São Lourenço*, o Bem e o Mal praticados pelos índios, dependem pouco deles mesmos, pois o seu comportamento parece ser controlado pelas forças do Bem e do Mal que estão agindo no segundo plano. Esse quadro mudará na segunda parte do auto da qual trataremos depois.

A representação começa com um monólogo do rei dos demônios e, de modo similar aos autos anteriores, esse personagem lamenta as mudanças ocorridas com a vinda dos padres para as aldeias indígenas. Apesar do sentido parecido, esses versos, no entanto, são novos e não tomados de empréstimo das outras produções anchietanas:

---

<sup>163</sup> **Ibid.**, p.25

Ai! Tenho andado sem paz,  
à procura dum abrigo.  
Ai sempre sair me faz,  
Expulso bem para trás  
O sacerdote inimigo

Infelizmente ele ensina  
A seguir a voz do céu.  
Proclama que a Mãe divina  
Desgraçou a minha sina  
E a cabeça me rompeu.<sup>165</sup>

Para atingir os seus objetivos, os jesuítas precisavam não somente criticar ou proibir certas práticas ou desacreditar os pajés, mas também *teriam que se apropriar do papel de líderes espirituais carismáticos*<sup>166</sup>. E esse papel é claramente designado já nos primeiro versos da representação, onde o rei dos demônios apresenta os padres como os inimigos das forças do mal.

Anhangüçu chama então os três demônios, sendo que cada um deles descreve as suas qualidades e as “façanhas” que realizou na campanha do mal, destacando dessa maneira os vícios dos índios. Na verdade, os demônios ajudantes são praticamente personificações dos respectivos pecados. Primeiro aparece Tatapitera, diabo que semeia a discórdia entre os moradores da aldeia, dizendo que os índios são facilmente incendiados pelas chamas das brigas:

Logo mais  
Aos amiguinhos leais  
Eles vingam e injuriam,

Insultam e coluniam.  
Famosos cada vez mais  
Com a boca os depreciam<sup>167</sup>

Por isso ele propõe *pegar Tupansy por trás* e facilmente conseguir as almas para levá-las ao fogo do inferno. No entanto, o rei dos demônios receia que eles não sejam bem sucedidos se decidirem atacar a aldeia sozinhos, pois:

A mãe de Deus inspirada  
Esta sabendo de tudo  
Ela se ergue forte e mansa  
Seus filhos de nós afasta<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> A tradução “ladrão de vinho” é de Armando Cardoso. Trata-se de uma tradução mais poética, que se afasta um pouco da realidade indígena, já que os índios não conheciam vinho e a sua bebida alcóolica característica era o caium.

<sup>165</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p.208

<sup>166</sup> MONTEIRO, J.M. **Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo : Cia das Letras, 1994 p. 49, ver também: POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**. Tese de doutorado. Campinas, 2001p.59

<sup>167</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p. 210

<sup>168</sup> **Ibid.**, p. 210

Por isso outros demônios também virão ajudar. O próximo a se apresentar é Caumondá, que tem como seu outro nome Cauguçu, o que quer dizer Grande Vinho.

Convém insistir no fato de os demônios de Anchieta sempre seguirem costumes indígenas, vangloriando-se daqueles hábitos que simbolizavam os vícios da cultura local a serem eliminados pelos padres. Contudo, nos caracteres dos diabos criados por Anchieta, há muitos traços típicos da cultura indígena que não sofrem nenhuma perseguição dos padres e que estão presentes no ato para retratar melhor a realidade da população da aldeia. Nesse sentido, o segundo nome que os diabos recebem, de acordo com as suas façanhas, devia reforçar a impressão da realidade dos acontecimentos no palco. Esse mesmo traço pode ser visto depois com um personagem positivo, no auto *Recebimento ao padre provincial Marçal Beliarte*, no qual um índio guerreiro, depois de matar o demônio, toma um outro nome pelo seu feito. Assim, além dos nomes que caracterizam a sua função, os demônios recebem nomes de acordo com seus atos já realizados. Por exemplo, Tatapitera recebe do rei dos diabos o nome Arongatu que quer dizer Bom Guarda, por ele sempre estar de prontidão e incendiar as brigas entre os índios.

Caumondá-Cauguçu aparece descrevendo as suas “qualidades” que são os pecados aos quais ele conduz os índios através da bebida:

Embora queiram rezar  
A Deus em suas igrejas,  
Faço-os a todos pecar,  
Faço-os a todos roubar,  
beber caíam de sobejas

A vida em pecado, por sua vez, leva os índios à submissão completa aos demônios, que Caumondá comunica ao rei destes:

Os edens te têm respeito.  
Sempre tenho procurado,  
Quando vou ao povoado,  
Levar os índios com jeito

A aceitar o teu reinado.<sup>169</sup>

A cena se repete, Caumandá diz que com seus dons facilmente conduzirá ao pecado os índios Temiminós, tal qual tinha feito com os Tupinambás. No entanto, Anhangüçu, o rei dos diabos, duvida, pois os índios da Guaraparim *Amam cá Mãe de Deus só querem seu Filho ouvir*. O maioral entre os demônios aparece como mais cuidadoso do que os seus ajudantes, pois, ao contrário destes, conhece a força da Virgem Maria e a teme. Já seus três ajudantes, representados como cheios de entusiasmo para fazer as maldades, não são personagens graves, mas fanfarrões e grotescos, próprios da comédia medieval. Por isso, a derrota deles na segunda parte da representação devia ter sido acompanhada com as boas risadas dos espectadores, pois, desde o princípio, eles aparecem certos das suas forças somente por causa do desconhecimento das forças maiores que protegem todos os bons cristãos.

Mesmo vendo a incerteza de Anhangüçu, Caumondá propõe chamar o seu companheiro. Este demônio já entra com três vítimas Tupiniquins que tinham comido um cristão pelo incentivo do próprio Moroupiaroera e por isso eram agora presas dele. O troféu do diabo deveria falar melhor do que qualquer outra coisa sobre a sua capacidade de se apoderar das almas dos índios:

Portanto sou uma fera  
Diabo senhor dos agravos  
Boiuçu, Moroupiaroera  
Os tabajaras espera  
Fazer como teus escravos.<sup>170</sup>

O seu outro nome, Boiuçu, que quer dizer cobra grande, caracteriza o personagem como o diabo destruidor, pois leva os índios a cometer o pecado mais grave: a antropofagia.

Depois de apresentar as suas características, através dos atos que cometeram, os demônios se reúnem para tratar do que hão de fazer. *Nesta parte do diálogo*, segundo Armando Cardoso,

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 211

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.212

*Anchieta se inspira no conselho dos chefes, a que assistiu muitas vezes no trato com os índios.*<sup>171</sup>

Através desse “conselho”, no final, cada um dos diabos propõe os planos de acordo com as suas habilidades, Anchieta promove uma censura veemente aos vícios dos índios, ou seja, daqueles costumes indígenas que vão contra as leis cristãs. *Como no segundo ato da Pregação Universal*, escreve o padre A. Cardoso, *o diálogo é um retrato vivo da cultura indígena, pondo em relevo seus vícios como documento pedagógico para essa correção agradável que é a representação com a mais alta finalidade do teatro: ridendo castigat mores.*<sup>172</sup> Aliás a emulação das práticas pré-coloniais era comum nas atividades missionárias dos jesuítas. Adotando a maneira dos discursos dos chefes e pajés os padres freqüentemente pregavam de madrugada:

Anchieta, ao buscar a conversão de algumas aldeias tupinambá ao longo do litoral, lançou mão de um discurso curiosamente semelhante ao dos mesmos pajés carismáticos que tanto desprezava. “Falando em voz alta por suas casas como é de costume”, Anchieta colocava “que queríamos ficar entre eles e ensinar-lhes as coisas de Deus, para que ele lhes desse abundância de mantimentos, saúde e vitória de seus inimigos e outras coisas semelhantes.”<sup>173</sup>

A parte na qual os diabos discutem a maneira de atacar os temiminós poderia realmente ser analisada como um tratado pedagógico, no qual os vícios não são condenados imediatamente, mas, ao contrário, tratados como um fator positivo para as forças do mal, positivo para levar os praticantes desse vício ao Inferno. Nesse caso, os padres aproveitam o recurso oratório baseado na negação. Possivelmente por esperar a resistência dos índios em às normas que lhes tirariam determinados prazeres, os jesuítas escolheram uma maneira mais produtiva dizendo: façam isso, pois isso é o que os espíritos do mal desejam, e vejam no que isso dá, ao invés de simplesmente proibir certas práticas, o que também não deixava de ser feito.

Anhangaçu, o rei dos Demônios, pergunta:

---

<sup>171</sup> **Ibid.**, p. 80

<sup>172</sup> **Ibid.**, p. 80

Eia tu Tatapitera,  
Quem hoje devoraremos?

Tatapitera responde:

Alguma velha megera  
Que rixa e pecados gera  
Nos no fogo a queimaremos<sup>174</sup>

Já Caumondá propunha ir atrás *dos certos beberões que só procuram mulher*, sendo essa a especialidade dele:

Transviada mocidade  
Eu tenho em minha chefia,  
e velhos de muita idade...

as velhas eu não desprezo,  
e esse mulherio vão  
eu ato, eu arrasto preso.<sup>175</sup>

De tão animado com as propostas do Caumondá, Tatapitera já quer sair à caça das almas perdidas, mas Anhangáçu, o mais organizado dos quatro, os retém um pouco para que o último demônio pudesse fazer as suas propostas:

Mas nosso herói valoroso  
Ouçamos antes falar<sup>176</sup>

O demônio diz que não teria dificuldade nenhuma em prender os índios, e, assim como os seus companheiros, está pronto para começar. No entanto, o rei dos diabos, que é o mais sábio dos quatro, não está seguro das suas ações, pois teme que Maria venha defender os índios e que ela os proteja *embora sejam maldosas essas presas cobiçadas*<sup>177</sup>. Depois disso segue-se o diálogo entre Anhangáçu e os seus ajudantes no qual é explicada a importância da confissão, na versão das forças do Mal.

D4 É terrível de se ver!  
Portanto os que se confessam  
Fogem ao nosso poder?  
D1 Na verdade assim não cessam  
De mais nos empobrecer<sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> MONTEIRO, J.M. **Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo : Cia das Letras, 1994 p. 49

<sup>174</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 216

<sup>175</sup> **Ibid.**, p. 217

<sup>176</sup> **Ibid.**, p. 218

<sup>177</sup> **Ibid.**, p. 219

<sup>178</sup> **Ibid.**, p. 220

Os diabos concluem que os mortos sem confissão estarão em pleno poder deles. Percebem então uma alma que acabou de abandonar o corpo e vão atrás dela. Como acontece na trilogia das *Barcas* de Gil Vicente, o demônio é o primeiro que recebe a alma do outro lado da vida, tentando convencê-la a seguir o caminho dele, primeiramente com falsa cortesia e depois destacando os seus pecados, argumentação infalível a favor do inferno. Mas a Alma de Pirataraka não parece com as almas das *Barcas*, pelo menos, das duas primeiras: do Inferno e do Paraíso, que vêm a todo custo defendendo o seu lugar na barca do Paraíso, mesmo sem merecê-lo. Nem com os altivos personagens da barca da Glória, que ao se arrependerem dos seus pecados conquistam o seu lugar no Paraíso. Pirataraka mais parece com o personagem ingênua do *Auto da Alma* que trilhou o caminho da sua vida terrena entre tentações e arrependimentos, conseguindo salva-se com ajuda das forças do Bem.

Entretanto os universos do *Auto da Alma* e do *Na aldeia de Guaraparim*, onde o Bem e o Mal dividem seu território, são muito diferentes. Se os demônios de Guaraparim são o mal explícito, que agem praticamente desde o início tentando conduzir a alma de Pirataraka para o Inferno, o diabo do *Auto da Alma* é muito mais sutil e cuidadoso, tanto que no começo chega a convencer a alma a não se apressar no seu caminho em direção a Estalagem –representação alegórica da igreja, e depois a exorta a fazer o que tiver vontade. É só no final, quando vê que alma já está suficientemente corrompida, que ele passa às tentações materiais e concretas.

De acordo com Reckert, *todos os esforços do Diabo convergem numa só meta, fazer com que a Alma se esqueça da luz e do eterno e infinito e aceite como valores em si mesmos as coisas do mundo finito*<sup>179</sup>. Desse modo o diabo procura fazer a Alma esquecer do reino da Luz. Por outro lado, todos os esforços do Anjo se resumem a tentar fazer com que a Alma se lembre do



Eterno e, quando consegue isso, o Bem alcança a vitória. A luta entre o Bem e o Mal no auto vicentino prossegue necessariamente através da Alma. O Céu e o Inferno são concebidos como alegoria de escolhas pessoais entre dois mundos que são *por natureza tão rigorosamente incomunicáveis que os seus representantes nem sequer podem aparecer em cena ao mesmo tempo*<sup>180</sup>.

Já em *Na aldeia de Guaraparim* a luta entre o bem e o Mal não acontece desse modo. As forças do mal tentam persuadir a alma de Pirataraka, mas não se atrevem a desafiar o Anjo que vem ao seu socorro. Os demônios fogem sem alcançar seus objetivos.

Entra em cena a alma do índio Pirataraka que acabou de morrer. Sua alma recém-saída do seu corpo está ainda perdida sem saber aonde deverá ir:

Mas o que houve? onde aportei?	Onde será meu caminho?
Alma de Pirataraka,	Jesus! Talvez eu me engano.
Meu corpo agora deixei,	Para o céu eu me encaminho,
Nem sequer as mãos cruzei	Mas não sei se eu adivinho
Saí dele ainda tão fraca	meu destino soberano. <sup>181</sup>

Nessa circunstância, os demônios tentam se aproveitar das suas dúvidas sobre o caminho a ser tomado. Tentam convencer Pirataraka de que são inofensivos e que sua alma deveria segui-los. O índio, no entanto, reconhece os diabos:

Alma: os teus chifres fazem brechas	Dá a parte ( ou ela escapa da morte)
E em tuas garras me fechas	Pois eu te carregarei
Vou voltar para outro lado!	e contigo bom serei <sup>182</sup>

Os diabos, contudo, não desistem de persuadi-la afirmando que os seus pecados a levam ao Inferno. A alma se defende argumentando que, mesmo cometendo tais atos, existe salvação através da confissão e da penitência, além de ser o batismo e a crisma sacramentos decisivos no caminho da salvação. Nesse trecho Anchieta volta, novamente, a lembrar os seus espectadores

---

<sup>179</sup> RECKERT, S. *Espirito e letra de Gil Vicente*. Lisboa, 1983 p. 115

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>181</sup> ANCHIETA, J. *Teatro de Anchieta*. São Paulo : Loyola, 1977 p. 221

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 222

sobre a importância dos sacramentos na vida de um cristão, pois são eles que afastam as forças do mal nas horas mais decisivas. Para defender-se melhor a alma alega então os seus nomes de batismo e de crisma, que são os nomes de Francisco Pereira, primeiro donatário da Bahia, que foi morto e comido pelos índios, e de Vasco Fernandes Coutinho, donatário do Espírito Santo. Essa parte indica que os padres ensinavam aos índios não somente respeito para com governantes portugueses, mas lhes atribuíam um papel quase sagrado, já que seus nomes são usados até para afastar as forças do mal. Todavia isso não é suficiente para Pirataraka se livrar dos demônios:

D3 Sim, ter-te-á batizado  
O padre te abençoado.  
Tu porém foste malvado,  
Ofendendo a Deus amado,  
E a tentação aceitando.

A alma se defende:

Sim, perfeito!  
Essas ações tenho feito:  
Mas deles me arrependi:

Ao padre eu as repeti,  
E, segundo o seu preceito,  
A penitência cumpri<sup>183</sup>

Moroupiaroera continua falando dos pecados de Pirataraka, que, no entanto, consegue repelir todas as acusações, (ao contrário dos personagens das barcas de Gil Vicente, Pirataraka é mais sério e mais honesto). No final, ele se defende com nome o de Jesus Cristo:

O pecado me manchou  
E me tirou toda luz  
Mas o meu senhor Jesus  
Em seu sangue me lavou  
E absolveu com sua cruz.<sup>184</sup>

Tal nome atormenta os diabos e os faz pensar em desistir:

Anhanguçu fugiremos  
Pois ele nos derrotou<sup>185</sup>

Anhanguçu continua o interrogatório e lembra um dos pecados cometidos por Pirataraka que não teria sido confessado; a alma, no entanto, não concorda:

Oh! Eu não, não escondi

Sejam embora os pecados

---

<sup>183</sup> **Ibid.**, p.224

<sup>184</sup> **Ibid.**, p.225

<sup>185</sup> **Ibid.**, p.226

Coisa alguma ao confessar.  
As leis de Deus conheci:  
Não confessando, temi  
De Deus não me perdoar

Mui grandes e numerosos  
Se são todos confessados  
Serão todos perdoados  
Não serão ao Deus odiosos.<sup>186</sup>

Essa última estrofe é interessante por ter uma das poucas referências à humildade nas peças de Anchieta, humildade esta apresentada por um índio. Mesmo tentando se defender, ele assume que cometeu pecados *mui grandes e numerosos*, que, no entanto, serão perdoados. A nosso ver, tal colocação das coisas indica uma catequese avançada e uma cristianização bastante desenvolvida dos espectadores. Não se está querendo dizer que a alma quer parecer humilde, não o sendo, mas que os espectadores interpretariam essa fala como humildade, e não como se a alma concordasse com os diabos sobre o fato de não merecer o Céu.

Já que Anhangüçu não desiste e continua atormentando Pirataraka, este grita chamando por Nossa Senhora e seu Anjo da Guarda os quais chegam amedrontando os demônios:

D1 olha parece urutau...  
D2 será um anjo do céu?  
D3 algum anjo que desceu?  
Alma: Sim, vem punir o que é mau!  
D4 Ai! Que bicado sou eu!<sup>187</sup>

O anjo declara aos demônios a inocência de Pirataraka que não tinha confessado um dos seus pecados por esquecimento apenas e não por maldade: *a mãe do Senhor e o Filho a mandam salvar* e expulsar para sempre as forças do mal. Desse modo, Anchieta manifesta a importância da vontade sincera em se redimir dos pecados; assim, se por acaso a memória falhar, o pecado será perdoado de qualquer jeito. Robert Ricard comenta que era muito difícil obter dos índios uma confissão precisa, já que a memória dos índios era diferente da memória dos europeus. Por isso Anchieta adota a mesma conclusão a que chegaram os franciscanos no México:

...no había de darse grande importancia a los errores u omisiones de los indios, debidos casi siempre a falla de su memoria; bastaba hacerles declarar sus pecados

---

<sup>186</sup> **Ibid.**, p. 226

<sup>187</sup> **Ibid.**, p. 227

con sincera confesión, ayudarles a formar un acto de arrepentimiento y un firme propósito de no recaer en ellos.<sup>188</sup>

Amedrontados pelo anjo, os demônios fogem ameaçando atacar outros lugares. Finalizando o ato, o anjo faz sua prática aos índios; esta parte na verdade é a repetição do que aparece no final do segundo ato da Pregação Universal com algumas poucas mudanças: em vez do menino Jesus e Reis Magos fala-se de Maria Imaculada e de Guaraparim. *Vê-se mais uma vez que Anchieta não duvida em aproveitar elementos de composições passadas, que reputa valiosos, para enxertá-los em novas peças*<sup>189</sup>, conforme a opinião de Guilherme Luz.

Armando Cardoso, restaurando as peças anchietanas, acrescenta a essa parte principal as composições que acompanham o auto no manuscrito, o que quer dizer que poderiam ter sido escritas na mesma época e aproveitadas para a mesma celebração, introduzindo e concluindo o auto. Assim Cardoso sugere que a representação começa no porto antes da procissão, quando dez meninos, cinco de cada lado, tendo no centro as imagens de Nossa Senhora de Conceição e de Santa Ana, recitam ou cantam louvores à Maria Imaculada Mãe de Deus e à filha de Santa Ana, e coloca essa poesia como primeiro ato No manuscrito, realmente *Ave Maria Poranga* ou *Da Conceição de Nossa Senhora* antecipa o Auto *Na aldeia de Guaraparim* e aparece na folha 146 à qual se segue a cantiga que praticamente se repete na folha 172 e que Armando Cardoso coloca após a ação principal como IV e V ato. Pelo conteúdo e pela lógica da sua colocação no manuscrito, essas composições poderiam ser aproveitadas ao lado da parte principal de *Na aldeia de Guaraparim*.

---

<sup>188</sup> **Ibid.**, p.211

<sup>189</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p.82

Na poesia *Da Conceição da Nossa Senhora*, já na estrofe inicial, o primeiro menino nomeia Santa Ana como a padroeira de Guaraparim e conta o que é a Conceição Imaculada de Maria:

Ave, formosa Maria  
Sobre os Anjos soberana  
Neguem contigo porfia:  
Concebeu-te neste dia  
Em seu ventre mãe Sant'Ana

Em ti não se imaculou  
Hoje à tua conceição  
O vil pecado de Adão  
mas dele Deus te livrou,  
pois te amou de coração.<sup>190</sup>

O segundo menino canta a inspiração que a virgem lhe traz para viver a vida de acordo com as leis cristãs:

Guarda-me com mão amiga  
E não me deixas cair  
Afasto eu a vida antiga  
Não queira viver em briga  
Mas a lei de Deus seguir.<sup>191</sup>

Os versos do terceiro e do quarto menino, que tratam da beleza da Virgem, são cheios de lirismo e ternura. Aí a beleza de Maria é destacada pela comparação metafórica entre a noite e o dia, entre a luz, que é Maria, e a escuridão, que, por sua vez, é a vida sem conhecimento de Deus. O quinto menino e o sexto falam da força da Virgem que *Retém a maldade presa e ao vil demônio desterra com a sua fortaleza*. Já o sétimo destaca a razão principal da grandeza da Nossa Senhora:

Para sua mãe futura  
Nosso Senhor te criou  
Sobre toda criatura  
Ergueu tua formosura  
E assim te santificou.<sup>192</sup>

Os versos do oitavo e nono meninos já parecem ser invocações mais íntimas, mais pessoais à Maria, que estão diretamente relacionados com os moradores da aldeia:

Hoje sua conceição  
traz infinitos prezeres:  
aos anjos exultação,

---

<sup>190</sup> **Ibid.**, p.205

<sup>191</sup> **Ibid.**, p.205-206

<sup>192</sup> **Ibid.**, p. 207

aos homens mais coração  
Vitória para as mulheres<sup>193</sup>

O último verso, pronunciado pelo décimo menino, universaliza a Imagem de Maria e cria a relação entre a pequena aldeia de Guaraparim e o Universo; o final do primeiro ato faz com que os espectadores se sintam parte de todo o mundo cristão, iguais perante Deus como qualquer um que tem a fé no coração:

A ti não se achega a morte,  
Pois és senhora da vida  
Anima-nos tu que és forte  
Ao nos tomar a má sorte  
Tenhamos tua acolhida.

Em tuas mãos, maltrapilhos,  
Repousemos mansamente  
Guardando-nos como filhos,  
Vamos ao céu, por teus trilhos  
Amando-te eternamente.<sup>194</sup>

Dessa maneira o primeiro ato apresenta e destaca um universo cristão no qual os índios estão incluídos. Os versos cantados pelos dez meninos começam pelas imagens bíblicas da família da Virgem e pelo lugar de Nossa Senhora na sagrada escritura e terminam por estabelecer o seu espaço no universo e a sua relação com os homens em geral (*Mas a tua luz mais rebrilha, aclarando nossa trilha*). Em seguida os meninos declaram a ligação entre Maria e Deus (*Para sua mãe futura Nosso Senhor te criou*) e fazem evocações que estabelecem relações entre a santa e a própria aldeia, finalizando com um canto sobre o papel místico da mãe de Deus no mundo.

Podemos ver claramente que o ambiente dessa poesia é totalmente oposto ao ambiente da parte principal do auto. Se a poesia mostra uma realidade aperfeiçoada na relação entre os índios e a Virgem, o começo da representação de *Na aldeia de Guaraparim* demonstra um ambiente inimigo das leis cristãs no qual, ao contrário dos bons sentimentos dos índios declarados no primeiro ato, aparecem os seus pecados.

O quarto ato é interpretado por Armando Cardoso como a despedida das imagens. As nove quintilhas da composição, recitadas por um ou mais atores, foram cantadas antes das

---

<sup>193</sup> **Ibid.**, p. 207

<sup>194</sup> **Ibid.**, p. 208

imagens serem introduzidas na Igreja.<sup>195</sup> Esses versos produzem um efeito já visto por nós em *Pregação Universal*. Ao narrar a história bíblica do universo, o quarto ato faz com que os acontecimentos dos atos precedentes passem a ser parte dessa mesma história. Começando por Eva, fala-se do pecado original:

<p>Eva nossa mãe primeira, Cobiçou o grande engano Ao ver a fruta fagueira à voz da cobra ligeira, colheu e comeu seu dano.<sup>196</sup></p>	<p>Contraopondo a ela Maria: Não se achegou a Maria O pecado original: Em sua santa alegria Calcou o demo e fazia Da terra fugir o mal<sup>197</sup></p>
---	--

Assim as duas composições completam uma a outra, demonstrando a vitória de Maria sobre as forças do mal que termina com uma evocação à Maria para ela guardasse os índios dos inimigos da fé e para que ela os ajudasse a vencê-los de acordo com as leis cristãs.

A dança dos meninos, que louvam Nossa Senhora, como já foi dito, aparece no caderno de Anchieta junto com a cantiga, de acordo com Armando Cardoso concluía a representação. Pintados de várias cores e enfeitados com plumas, os meninos deveriam comover os seus pais e outros adultos, levando-os a aceitar a doutrina cristã com suas exigências morais bastante difíceis de serem seguidas pelos índios.

---

<sup>195</sup> A toada da cantiga é indicada por Anchieta numa abreviação difícil hoje de interpretar que se repete três vezes em seu caderno “Graci goo gtz”. Especula-se que essa rubrica remeta a Graci Gonçalo Gutierrez que se trata das primeiras palavras de uma canção popular em sete sílabas de seu tempo, que, talvez por ser profana demais, o santo não quis nunca desdobrar, mesmo em seus primeiros versos. **Ibid.**, p. 208

<sup>196</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977. p.232

<sup>197</sup> Além da tradução de Armando Cardoso que nos estamos usando, tratando dessa peça temos a tradução de Eduardo de Almeida Navarro que pelo jeito é uma tradução mais próxima ao original:

Eva nossa mãe primeira	Santa Maria
Atraiu-se muito	A vida má não chegou.
Pelo belo fruto	Com sua virtude
De acordo com a palavra da cobra,	O diabo oprimindo com efeito
Colhendo-o, comendo-o com efeito...	Faz desaparecer com maldito...

ANCHIETA, J. **Lírica portuguesa e tupi**. Martins Fontes: São Paulo, 1997. p.179,181

### 3. Recebimentos

#### Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal

#### Beliarte.

Essa foi a única peça de Anchieta conservada praticamente por inteiro servindo de parâmetro para entender como era a estruturação original do auto anchietano. O ato é pequeno, somente 325 versos, que começam na folha 21 do Caderno de Anchieta. É em grande parte original, apesar de possuir alguns versos emprestados de *Na Aldeia de Guaraparim*. A peça foi executada no final de 1589, quando o novo provincial, que havia substituído Anchieta, fazia sua primeira visita ao Espírito Santo. Para recebê-lo, o dramaturgo cria esse ato escrito em português e tupi, mesmo sendo, de certo modo, um resumo dos outros autos maiores.

O recebimento começa a ser representado no desembarque do porto de Guaraparim<sup>198</sup>: um índio saúda o Provincial em nove décimas portuguesas de redondilha maior. As primeiras cinco décimas são compostas a partir dos cinco títulos do visitante que são atribuídos pelo índio: pastor, pai, regedor, defensor e vigário de Cristo:

Vinde, sábio regedor,  
Reger os desordenados,  
Para que por vós guiados  
No caminho do Senhor,  
escapemos dos pecados

Estamos desconcertados  
Mas vós trazeis o conserto,  
Para que nós mais de perto,  
Por vós bem encaminhados,  
Achemos o céu aberto<sup>199</sup>

O índio fala em nome de toda a aldeia de Guaraparim, pobre, mas amada pela Virgem e, portanto, pelo seu filho que também escolheu nascer num palheiro (*Por que a fé da nossa gente/ para Deus é doce leito*). Todos os moradores da aldeia, de acordo com os versos, amam a Nossa Senhora da Conceição, tanto os moradores antigos quanto os novos que foram trazidos do sertão

---

<sup>198</sup> Anchieta não separa os atos da peça mas faz comentários de acordo com mudanças do cenário, que nos podemos interpretar como a separação de um ato de outro.



pelos missionários que saíam pelo continente batizando os índios e conduzindo-os para as aldeias criadas com assistência periódica dos padres. Entre 1571 e 1591, foram criadas as aldeias de Reritiba e Guaraparim, além de algumas outras no Espírito Santo. A quantidade dos índios cristãos cresceu de 700 em 1571, para 9000 em 1591<sup>200</sup>. Os missionários Diogo Fernandes, António Dias, Domingos Garcia e outros “entram” várias vezes no sertão para trazer novos moradores para as aldeias cristãs. Provavelmente o auto de Anchieta faz referência a um desses acontecimentos e a chegada dos novos moradores à aldeia é uma das razões pela qual o auto foi escrito em duas línguas.

Após saudar o padre, o ator fala em tupi para os índios recém-chegados, que não possuíam um bom conhecimento de português, para explicar a eles quem é o sacerdote que veio de Portugal para visitá-los. A passagem de uma língua para outra acontece com uma naturalidade reforçada pela repetição dos primeiros versos da saudação na tradução:

Vinde, o gente,  
Abraçar-vos mui contente,  
Pela chegada do pai.  
Ei-lo aqui a vossa frente:  
Passou o mar inclemente  
E veio a vós descansai!...

Este é o grão sacerdote  
Que representa Jesus,  
Criador da nossa luz,  
nosso amor e nosso dote  
Senhor que ao bem nos conduz<sup>201</sup>

O segundo ato acontece na frente da igreja depois do desfile festivo. Começa com os dois diabos discutindo em português. O primeiro reclama da vinda do padre, dizendo que não há nenhum proveito nela, já que o comportamento dos colonos brancos acaba com todo o trabalho dos missionários (*ligeiros para pecar/ que parece que tem azas*).

Como se sabe, as relações entre os jesuítas e os colonos geralmente eram conflituosas, especialmente quando se tratava dos índios. Para os jesuítas estava em primeiro lugar o seu

---

<sup>199</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977, p.238

<sup>200</sup> VIOTTI, H.A. **Anchieta, o apóstolo do Brasil**. Loyola: São Paulo, 1966, p.215.

projeto catequético, já os colonos estavam atrás de mão-de-obra barata. Segundo J. Monteiro, num primeiro momento, os colonos simpatizavam com projeto de aldeamentos enquanto alternativa à escravidão, já que o aldeamento proporcionaria uma estrutura de base para a reprodução da força de trabalho, na qual os colonos contratariam os serviços dos índios aldeados.<sup>202</sup> Mas os aldeamentos não conseguiram atender à demanda dos colonos: o acesso restrito à mão-de-obra indígena e a interferência dos padres nos próprios aldeamentos *mostrou-se tão inadequado quanto irritante... Na verdade, os colonos desejavam negociar os serviços diretamente com os índios, mas, para seu aborrecimento, os jesuítas funcionaram sempre como intermediários.*<sup>203</sup> Assim os jesuítas sempre se colocavam entre os colonos e índios para preservar a organização inicial dos aldeamentos e para “protegê-los” dos maus exemplos do comportamento dos brancos. Por isso os colonos, cujo comportamento é dado como favorável às forças do mal, não escapam da crítica dos padres.

O auto prossegue. Outro diabo, chamando o companheiro de desavergonhado (cara de cão), por este se meter no assunto que não é da sua conta, diz que há também coisas boas, que poderiam ser ditas sobre os brancos, no entanto, interessa-lhe falar dos índios:

Isso lá  
Na vila não faltará  
quem lho diga muito bem  
Agora trataremos cá  
Dos que neste lugar há  
Dos brasis que amor me têm

A partir desse momento, os diabos passam a falar tupi; o primeiro diabo se defende dizendo que os brancos obedecem somente a ele, o segundo concorda em dividir os campos da

---

<sup>201</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977, p. 239-240

<sup>202</sup> MONTEIRO, J.M. **Negros da terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo : Cia das Letras, 1994 p. 44

<sup>203</sup> **Ibid.**, p. 45

influência, descrevendo os pecados aos quais ele conduz os índios. Nessa parte, aparecem duas estrofes aproveitadas do auto anterior que já foi visto<sup>204</sup>. No final os dois chegam a um acordo:

D1 Bem de jeito  
Unamos o forte peito,  
Para agarrar os malvados.  
D2 Muito bem! Logo esforçados  
Vamos puxar de seu leito  
Para o fogo os condenados<sup>205</sup>

Nesse instante aparece o anjo armado com uma arma indígena tangapema e acaba assustando os diabos:

Eu vivo vos despedindo E expulsando... Com tangapema eu ando,	Não por ser apenas lindo, e acabo vos destruindo Já não vos crê o meu bando, Por andais sempre mentindo <sup>206</sup>
---	---

Os demônios, assustados, abandonam o palco; o segundo, no entanto, reaparece, para dar início ao terceiro ato. Retornando, o diabo se vangloria ainda dos seus poderes e de que a aldeia lhe pertence. Para provar a falsidade das suas palavras, vem um índio com a espada empunhada, vestido como nos rituais de sacrifícios, e depois de acusar o diabo de propagar as mentiras, quebra lhe a cabeça com a espada, e, por esse feito, recebe outro nome:

Pronto matei Macaxera!(demônio)  
Já não existe o mal que era...  
Eu sou Anhangupiara!(inimigo do Diabo)<sup>207</sup>

Pode-se notar que, neste auto, Anchieta considera dois tipos de espectadores bastante distintos: em primeiro lugar, o padre provincial, sendo o objetivo do autor do auto, acender o seu interesse pelas aldeias dos cristãos recém-batizados, e em segundo, atrair o interesse dos índios que acabaram de ser trazidos do sertão e ainda não estavam familiarizados nem com teatro nem com as práticas cristãs em geral. E é possível perceber que Anchieta resolveu essa questão aproveitando os próprios costumes indígenas, já que boa parte da representação acontece em tupi,

---

<sup>204</sup> olha p. 51

<sup>205</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977, p. 241

<sup>206</sup> **Ibid.**, p. 242

<sup>207</sup> **Ibid.**, p.244

sendo que, de acordo com Serafim Leite<sup>208</sup>, Beliarte ficou comovido pela recepção e, em 1594, intercedia por carta a favor do teatro popular como meio de elevação da cultura cristã.

Para atrair o interesse dos índios recém-chegados, o Anjo foi armado com uma arma típica dos índios, e no terceiro ato, representando a morte do demônio foi representada como uma imitação de uma matança dos prisioneiros para sacrifícios entre os indígenas. O aparecimento dessas práticas conhecidas dos índios deveria ajudá-los a se familiarizar com maior rapidez com a mensagem cristã do auto. Pois de acordo com J. Monteiro *...a guerra, o cativo e o sacrifício dos prisioneiros constituíam as bases das relações entre aldeias tupi no Brasil pré-colonial*<sup>209</sup>. Segundo autor, todos os relatos concordavam, que o motivo principal dos constantes conflitos entre grupos locais repousava na sede de vingança:

...a trama da vingança, na verdade, é bastante elucidativa. Ao definir os inimigos tradicionais e reafirmar papéis dentro das unidades locais, a vingança e, de modo mais geral, a guerra foram importantes na medida em que situavam os povos tupi em uma dimensão histórico-temporal.<sup>210</sup>

De acordo com a análise do autor, a guerra motivada pela vingança possuía um significado importante na preservação da memória do grupo local, os mais velhos lembravam aos demais índios as tarefas tradicionais ligadas à guerra, falando dos feitos dos antepassados, incentivando seguir seus exemplos e a vingar a morte dos amigos. *Assim ao que parece, a guerra indígena fornecia um laço essencial entre o passado e o futuro dos grupos locais.* A vingança podia ser exercida através da morte do inimigo no campo da batalha ou através da captura e sacrifício posterior, *que culminava numa grande festa, onde os cativos eram mortos e comidos.*<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil.** Rio de Janeiro–Lisboa, 1938-1850 vol 2 p. 601

<sup>209</sup> MONTEIRO, J.M. **Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo.** São Paulo : Cia das Letras, 1994 p. 28

<sup>210</sup> **Ibid.**, p. 27

<sup>211</sup> **Ibid.**, p 28

Podemos notar, que neste caso Anchieta não somente percebeu a importância da guerra e do rito sacrificial, mas conseguiu inseri-los no ambiente cristão.

A parte, colocada por Armando Cardoso como quarto ato, é a dança dos dez meninos com canto e música; nele cada um dos meninos canta uma quadrilha em tupi homenageando o provincial, a Virgem da Conceição e o Jesus, seu Filho. O último menino pede a bênção:

Vem a aldeia abençoar,  
O nosso padre Marçal:  
Pede ao rei celestial  
Que no-lo ensine amar<sup>212</sup>

A representação termina com o desfile no qual os índios beijam a mão do Provincial e esse os abençoa. *Provavelmente*, escreve Armando Cardoso, *cantou-se durante esse desfile a cantiga Tuansy Porangueté*, que segue o recebimento no manuscrito é o que imagina ser o quinto ato. Anchieta compôs estes versos aproveitando a toada de uma cantiga muito popular no século XVI. As palavras são inspiradas nas orações Ave Maria e Salve Rainha:

Mãe de Tupã, o teu brilho  
A nos todos nos conforto  
na hora da nossa morte

fazendo manso teu Filho  
e compassivo:  
que teu auxílio  
salve nossa alama do exílio!<sup>213</sup>

### **Recebimento de padre Bartolomeu Simões Pereira.**

Outro pequeno auto de recebimento que veremos é o do padre Bartolomeu Simões Pereira, administrador apostólico em Vitória e amigo pessoal de Anchieta. Em torno do ano de 1592, ele visitou as aldeias indígenas para crismar os índios batizados. No manuscrito são apresentadas as duas composições separadas dedicadas ao padre Bartolomeu Simões Pereira, as quais Armando Cardoso une num só auto. Provavelmente ambas as composições foram escritas para a mesma solenidade e, nesse caso, assim como em outros pequenos autos e autos de

---

<sup>212</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977, p. 244

recebimento, os escritos de Anchieta podem ser vistos mais como um plano de organização de festa – conforme observa Guilherme Luz na sua dissertação de mestrado – do que como uma peça teatral canônica. A primeira composição é o recebimento no porto, dedicada à importância dos sacramentos indispensáveis na vida de um cristão, para administração dos quais a Santa Sé deu aos religiosos as mais amplas faculdades pela bula chamada *Omnimoda*, de 6 de maio de 1522:

Por el bautismo entraban los indios a la Iglesia: eran ya oficialmente cristianos. Debían, desde entonces, vivir como cristianos, y el misionero tenía el deber moral de proporcionarles medios para ello. Estos medios son los restantes sacramentos: matrimonio, confesión, comunión, confirmación.<sup>214</sup>

Nessa parte introdutória, cinco meninos cantores saúdam o visitante, cantando cada uma duas quadrinhas em português sobre a importância da crisma. Elas tratam da grandeza do sacramento de confirmação e da graça especial do óleo e dos seus efeitos especiais. Nessa saudação, a última palavra de cada verso sempre é repetida como a primeira palavra do próximo verso, reforçando o significado das palavras com o artifício poético:

Preservar não podemos,	Seremos mui confirmados
Se Deus abre de nós mão,	Com este sagrado unguento
Mas com a confirmação,	E divino sacramento,
Que trazeis, forte seremos	Com que seremos crismados. <sup>215</sup>

De acordo com J. Monteiro, os jesuítas haviam percebido as implicações mágicas dos sacramentos cristãos para os índios e se utilizaram deles para subverter certos ritos, sobretudo a antropofagia. Assim, de acordo com autor, em 1560, quando os índios mataram dois cativos numa aldeia próxima à vila de São Paulo, eles se recusaram a comer as vítimas porque o padre Luís de Grã as havia batizado anteriormente<sup>216</sup>. Podemos ver que os ritos cristãos não somente substituíram os pagãos, mas de uma certa maneira, venceram-nos com sua “força mágica”

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.246

<sup>214</sup> RICARD, R. *La conquista espiritual de México*. México : Fondo de cultura económica, 1986, p.199

<sup>215</sup> ANCHIETA, J. *Teatro de Anchieta*. São Paulo : Loyola, 1977 p. 261

superior. Por isso a composição de Anchieta sobre a importância dos sacramentos cristãos está perfeitamente inserida no universo indígena, colocando os ritos cristãos no lugar dos antigos.

A outra composição dedicada ao padre Simões Pereira é um diálogo entre dois meninos, um dos quais pintado todo de verde representa um periquito, e o outro, vestido de colono, lhe faz perguntas a respeito do padre que veio visitá-los. O diálogo é representado em nove sétimas que, na verdade, são quintilhas com dois versos a mais rimados em *-or* e acrescentados no final. A última palavra quase sempre é “pastor” o que reforça o tema da segunda composição. Entre as perguntas e respostas conta-se cada um dos nomes próprios do administrador, fala-se do seu ofício e do dom do sacramento, terminando com um pedido de bênção:

Vamos-lhes a beijar a mão?  
Sou contente:  
Dar-nos-á sua bênção  
Santamente

Diremos a nossa gente,  
que venham a dar louvor  
Ao nosso bom pastor.<sup>217</sup>

No auto restaurado por Armando Cardoso acrescenta-se a essas composições mais duas que, na versão restaurada, formam o terceiro e quarto ato durante os quais deveria acontecer um desfile para a bênção com os meninos cantando a canção *Pitangim Morauçubára – Menino todo amor*, inspirada numa composição musical feita em Portugal no final da Idade Média e muito popular no século XVI, chamada *Polo Moleiro*. Anchieta adaptou o poema da composição medieval, que por isso tem a mesma métrica. A primeira parte da cantiga conta o nascimento de Jesus Cristo, narrando a passagem evangélica de acordo com a qual o menino Jesus nasceu num presépio pobrezinho, mas, conhecendo a verdade a seu respeito, os pastores o procuram. Em seguida vem a evocação para que todos louvassem o menino Jesus e sua mãe Virgem Maria e

---

<sup>216</sup> MONTEIRO, J.M. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo : Cia das Letras, 1994 p.49

<sup>217</sup> ANCHIETA, J. *Teatro de Anchieta*. São Paulo : Loyola, 1977, p 263

finaliza com uma conclusão que convida a todos guardar Jesus no coração como se fosse o seu alimento:

Vinde e seja-vos aceito  
Jesus, que é a nossa confiança!  
Rapaz, menino, criança,  
guardai-o no vosso peito  
já vosso alimento feito<sup>218</sup>

O quarto ato poderia ser uma dança que, no caderno original, vem colada com a precedente. Os versos em tupi estão inspirados na oração *Salve Rainha*. Cantando e dançando os dez meninos pedem a Maria proteção e afastamento de todos os males. Mas apesar dessas composições estarem relativamente próximas à composição dedicada ao padre Bartolomeu Simões Pereira, não há nenhuma outra indicação de que essa cantiga especificamente tivesse sido usada durante o seu recebimento, e não as outras. Assim, através do exemplo de Armando Cardoso, podemos ver que várias composições poderiam ser usadas na organização da festa.

### **O recebimento do padre Marcos Costa.**

O recebimento do padre Marcos Costa foi festejado por Anchieta com outro pequeno auto, quando o padre, nomeado superior da casa da Vitória, visitou pela primeira vez as aldeias, em 1596. A estrutura da representação é parecida com a que acabou de se ver no recebimento do padre Bartolomeu: os dois primeiros atos, a saudação no porto e um diálogo, escritos em português, podem ser comparados ao do auto anterior, já que esses dois atos aparecem juntos no manuscrito e Armando Cardoso uniu as composições dedicadas a Bartolomeu Simões Pereira num só auto de recebimento.

O primeiro ato do recebimento de Marcos Costa lembra o recebimento do padre Marçal Beliarte, onde há quatro meninos cantando, cada um sua estrofe, em redondilha maior, cujos

---

<sup>218</sup> **Ibid.**, p. 266.



temas desenvolviam os quatro títulos honrosos do visitante: bom pastor, pai benigno mestre, doutor e grande capitão. Contudo, apesar de as saudações no porto dos dois autos estarem escritas no mesmo estilo, os versos não são os mesmos:

Vossa vinda, bom pastor  
De todos tão desejada,  
do Senhor foi ordenada,  
porque sois consolador  
desta pequena manada.  
Deseja ser conservada  
No seu pequeno curral,  
com vosso amor paternal  
defendida e ajudada  
e livre de todo mal.<sup>219</sup>

Vinde, pastor desejado,  
visitar vosso curral;  
pois, por ordem divinal,  
para nós sois cá mandado  
do reino de Portugal.  
A majestade real  
do Senhor onipotente  
ordenou mui sabiamente,  
que, com peito paternal,  
venhas ver tão pobre gente.<sup>220</sup>

Aí pode ser visto que o tema desenvolvido foi *o pastor*, mas Anchieta compôs poesias diferentes para cada visitante. Já pelo espírito dos versos que representam aqui cada uma das saudações, pode-se observar que a segunda estrofe<sup>221</sup> do *Recebimento do padre Marçal Beliarte* refere-se ao pastor com cargo superior ao primeiro<sup>222</sup> que é saudado no *Recebimento do padre Marcos Costa*. Isto se nota não somente pela parte que fala de Portugal, mas também por pequenos detalhes, tais como no primeiro verso, a evocação, *vinde, bom pastor*, ou as referências da razão última da visita que no *Recebimento do padre Marcos Costa* ocupa somente dois versos enquanto no *Recebimento do padre Marçal Beliarte* ocupa seis, ou seja, boa parte da estrofe. É possível atribuir essas diferenças a formalidades hierárquicas cujo cumprimento era importante entre os jesuítas, tanto que elas podem ser vistas até numa saudação informal de uma representação teatral.

A segunda parte do recebimento, como é de costume, acontece na frente da igreja após a procissão; é parecida com a composição dedicada ao padre Bartolomeu Simões Pereira na qual é

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 238

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 269.

representado um vivo diálogo entre os atores, todo feito de perguntas e respostas curtas, a respeito dos títulos do visitante. Diferentemente do auto precedente, temos quatro atores conversando; um deles, como podemos supor do diálogo, representa um marinheiro que teria acompanhado o padre e os outros três o interrogam a respeito do ilustre visitante:

1 E que nos há de fazer  
com sua visitaçãõ?

2. De nossa povoaçãõ de  
desterrar a Lúçifer.

3. E tem ele coraçãõ  
contra tão brava serpente

2. Sim, que é muito sapiente  
e valente capitãõ<sup>223</sup>

O terceiro ato, que aparece na peça de Anchieta restaurada por Armando Cardoso, usa o mesmo recurso encontrado no desfecho do *Recebimento do padre Marçal Beliarte* analisado acima. De acordo com Armando Cardoso, trata-se de um desfile para receber a bênção do padre com os meninos cantando em tupi, sendo a bênção o momento mais emocionante da recepção pela importância que os índios davam a ela.

Os meninos cantam seis estrofes em redondilha menor, repetindo um estribilho em dois versos, que se altera na última estrofe. Os meninos falam sobre os pecados dos homens que foram remidos por Jesus Cristo, que morreu vencendo a própria morte e as forças do mal. E a representação termina com a dança dos doze meninos cantando cada um uma quadrilha em redondilha maior:

Mãe de Tupã e mãe minha  
Amo teu filhinho puro;  
deteste o viver impuro  
não me abandones mãezinha!<sup>224</sup>

Ainda que seja essa a versão de Cardoso, ao nosso ver não há nenhuma indicação de que foram justamente essas composições usadas no decorrer do recebimento.

---

<sup>223</sup> **Ibid.**, p. 270.

<sup>224</sup> **Ibid.**, p. 274.

#### 4. As peças menores.

Assim como nos autos *Recebimento de Marçal Beliarte* e *Na Aldeia de Guaraparim*, Anchieta escreveu pequenos atos para recebimento de imagens de santos. As imagens e as relíquias de Nossa Senhora foram de extrema importância para a vida colonial, sendo o seu recebimento celebrado, muitas vezes, com uma festa maior do que aquelas que se faziam a uma pessoa ilustre.

Aponta-se o caso de um pequeno auto, *Dia da Assunção, quando levaram a sua imagem a Reritiba*, que foi representado 15 de agosto de 1590. A aldeia de Reritiba foi fundada pelo próprio Anchieta em 1570. Os moradores desta aldeia eram índios tupiniquins do local e também os trazidos do sertão do Espírito Santo. Só o padre Diogo Fernandes, discípulo de Anchieta, entrou no sertão sete ou oito vezes para trazer os novos moradores para a aldeia.

A cantiga que antecede auto é dedicada ao tema da assunção e foi colocada por Armando Cardoso como o primeiro ato, que seria uma saudação no porto, quando um coro de meninos saúda a imagem da Assunção de Maria, antes de iniciar a procissão até a igreja. Uma versão, ao nosso entender, bastante provável neste caso.

Em oitavas, o coro canta a Assunção de Maria, sendo as últimas estrofes uma evocação mais pessoal pedindo a proteção contra as forças do mal:

Deteste enfim a maldade  
e me efaste do maligno:  
teu amor me faça digno  
de imitar te a santidade!

Que teu olhar de beldade  
encha minh'alma de gosto  
e que, ao contemplar-te o rosto  
atraia minha ansiedade

Após a procissão com música e danças, a imagem é levada até a igreja, em cujo adro o anjo convida Nossa Senhora a tomar posse da aldeia e protegê-la:

Mãe de Deus, Virgem Maria,  
Vem a aldeia visitar,

Dela o demônio expulsar.  
Oxalá com alegria  
progridamos em te amar!<sup>225</sup>

Porém o diabo e seus ajudantes querem impedir a entrada da imagem, dizendo que a aldeia pertence a eles e que eles estão sendo amados por todos, como se estivessem em sua casa. Mas o anjo revoltado com tal insolência expulsa os diabos que fogem seguindo seu chefe. Isso, de acordo com Armando Cardoso, indica a boa situação moral da aldeia:

Ai pobre de mim! Com briga	( <i>Fala com os seus companheiros</i> )
A Mãe de Deus libertou	Vamos da aldeia escapar
Terra que o mal me doou...	Antes de que nos lancem dela!
Mãe de Deus minha inimiga	Sim vamos a toda vela
	Longe os pecados levar <sup>226</sup>

A essa representação seguem as duas danças destacadas pelo próprio Anchieta; a primeira é a dos seis “selvagens” dançando *machatins*, uma dança portuguesa famosa na época: Anchieta chama esses primeiros índios de selvagens por serem, provavelmente, aqueles que acabaram de descer do sertão. Por isso eles dizem que vieram do mato por amor a Nossa Senhora e pedem que sejam livres dos seus vícios:

Venho do meio da mata  
Assistir a recepção:  
Vem trazer-me a conversão  
à tua virtude inata.<sup>227</sup>

A segunda dança é feita por dois índios civilizados na presença dos índios do sertão, mas, em contraste, é uma dança indígena, cujos versos cantados afirmam que esses índios já conhecem a lei de Deus:

Eu já reconheço Deus,  
O que é teu filho, Senhora.  
Assim também eu agora  
Detesto os defeitos meus.<sup>228</sup>

Parece que com o contraste das danças diferentes, Anchieta afirmava que os selvagens já estavam no caminho de serem civilizados, e que a parte mais fácil que poderia ser aprendida com

---

<sup>225</sup> **Ibid.**, p. 251.

<sup>226</sup> **Ibid.**, p. 252.

<sup>227</sup> **Ibid.**, p. 253.

os europeus, por exemplo, uma dança, eles já podiam reproduzir com perfeição, embora a parte mais difícil, a que tratava das suas almas, ainda estivesse por ser feita pelos padres. Os índios que moram na aldeia há um bom tempo demonstram que já estão encaminhados na vida de acordo com as leis cristãs, mas nem por isso deixaram de ser índios.

O trecho que segue as danças no caderno de Anchieta é a fala do Anjo, a respeito da qual Maria de Lourdes de Paula Martins diz que a sua presença como uma aparente continuação da composição anterior não se justifica e poderia ser um erro do copista. Armando Cardoso deixa esse trecho de lado, atribuindo-o ao *Auto de São Sebastião* que não se conservou; e continua o auto com as composições que aparecem mais para frente no manuscrito folha 31 que, ao nosso ver, não parecem ter ligação alguma com esse auto. Essa outra composição é chamada por Maria de Lourdes de Paula Martins de *Trilogia*, a qual ela trata como uma composição inacabada e relacionada com outra, que aparece na folha 167v.

Na *Trilogia* três representantes de tribos de diferentes regiões se apresentam para exaltar e orar à Maria, são eles o Tamoio do Paraty, o Tupiniquim da Reritiba e o Tupinambá da Bahia. Cada um fala de como está feliz em vir comemorar a festa da Assunção de Maria em Reritiba, terminando sua fala com uma oração. O Tamoio veio todo pintado de maneira indígena de modo a expressar a alegria que sente ao pensar em Maria:

Meu coração exultou  
Na Gloria da Mãe do céu:  
Tão exultante como eu,  
Meu pai Deus se ornamentou.<sup>229</sup>

O tupiniquim de Reritiba exalta a igreja da sua terra, onde provavelmente ficará a imagem da Nossa Senhora de Assunção. O último a falar é o tupinambá, que, de acordo com Armando Cardoso, veio de lá com algum padre e trata da importância da conversão indígena e da

---

<sup>228</sup> **Ibid.**, p. 254.

instalação das aldeias cristãs, que tornam os índios diferentes daqueles selvagens temidos por todos que mataram e comeram o primeiro bispo e os seus companheiros:

Sou o grão Tupinambá:  
O bispo e seus companheiros  
Os cristãos, povos inteiros,  
Me temem muito por lá<sup>230</sup>

Sobre o quinto ato, que a análise de Armando Cardoso coloca à parte do auto, fato do qual nem ele próprio tem muita certeza, supõe-se que seria o beijo da imagem e a despedida, que aconteceriam acompanhados com a canção Jandé Canhemiré. Essa canção, segundo Eduardo Navarro, é único poema em decassílabos heróicos escrito em tupi; aí Anchieta novamente aproveita a toada de uma cantiga portuguesa “Querendo o alto Deus”, adaptando-lhe o poema da sua autoria:

Por grande amor a nós os pecadores,  
Tupã fez uma santa excelsamente  
A mais linda de toda a nossa gente  
E toda a enriqueceu dos dons melhores.<sup>231</sup>

## Santa Úrsula

O próximo auto que veremos é chamado comumente de Santa Úrsula, mas possui também um outro nome, que transmite a noção de um recebimento: *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens*. Pelo fato de a representação acontecer na capital da Capitania, foi escrita totalmente em português. Santa Úrsula era uma das Virgens Mártires de Colônia, na Alemanha, morta pelos Hunos em defesa da fé e da virgindade.

Segundo a lenda, Santa Úrsula, filha do rei da Grã-Bretanha, líder das virgens, reuniu-as e, com elas, percorreu vários países em peregrinação; aprisionada pelos Hunos, foi degolada na Colônia.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 256.

Como o auto é representado no caderno original, falta-lhe supostamente o primeiro ato, que, de acordo com Armando Cardoso, seria a saudação no porto, que para ele seria a cantiga *Corderinha linda*, composta certamente para essa ocasião. Já Maria de Lourdes de Paula Martins, embora concorde que *Corderinha Linda* tenha alguns versos parecidos com os do auto de Santa Úrsula, prefere adotar a lição que relaciona a cantiga a Santa Inês. Um dado importante para essa adoção reside no fato de as duas composições serem apresentadas separadamente no caderno. *Corderinha Linda* está na folha 17, quando o auto aparece na folha 33.

No entanto, Armando Cardoso coloca *Cordeirinha Linda* como a cena do primeiro ato, com dois meninos cantando no porto, que celebram a vinda da santa, falando da alegria geral do povo e da importância da fé pela qual a santa sofreu o martírio:

O pão que amassastes,  
dentro em vosso peito  
é o amor perfeito  
com que a Deus amastes.

Deste vos fartastes,  
deste dais ao povo  
por que deixe velho  
pelo trigo novo<sup>232</sup>

Os efeitos de ternura e harmonia são característicos desse poema, escrito em redondilha menor. Mesmo não fazendo parte do auto, a poesia *Corderinha Linda* é uma das mais famosas das composições de Anchieta e por isso merece ser mencionada neste trabalho.

Após a saudação a Santa Úrsula, ela é acompanhada em procissão até a igreja de São Tiago. Na entrada da igreja, um diabo a impede de entrar. Ele é apresentado de maneira típica, não é assustador, mas galhofeiro a ponto de parecer ridículo. Armado com espada e arcabuz, afirma que, na Vila, tudo lhe pertence e que toda a Capitania se rendeu a ele com alegria. Para assustar e afastar as forças do bem, acaba atirando de arcabuz, o que teria um efeito cênico impressionante. No entanto, um Anjo aparece e repreende o demônio; entre os dois acontece um diálogo, no qual o Anjo acusa o diabo de ser um mentiroso, pois ninguém na Vila o obedece e

---

<sup>231</sup> **Ibid.**, p. 257.

todos querem a nova protetora que está chegando. O Diabo retruca rindo desses bons cristãos que mal lhe podem resistir, por ... *fracos com os pecados, não fazem senão cair*. O Anjo então responde:

Se caem, logo se levantam,  
e outros ficam em pé;  
os quais com armas da fê,  
te resistem e te espantam,  
porque Deus com eles é.<sup>233</sup>

Enfim, enfraquecido pelo nome da Virgem Maria e ameaçado de ser amarrado, o diabo foge, prometendo voltar.

A próxima cena é um recitativo lírico da Vila da Vitória que é representada como uma matrona portuguesa vindo ao encontro de Santa Úrsula. Essa representação alegórica da Vila da Vitória será usada por Anchieta mais tarde em um auto que será visto em seguida. Assim, *Santa Úrsula* aparece como prelúdio para *Na Vila de Vitória ou de S. Maurício*. Nesta representação, é importante notar que a Senhora da Vitória aparece ao lado dos santos-mártires, cujas relíquias possuía a igreja de São Tiago em Vitória, que pertencia aos jesuítas:

O Senhor onipotente  
me fez grande beneficio,  
dando-me aquela excelente  
legião da esforçada gente  
do grande mártir Maurício.<sup>234</sup>

Ao falar da sua alegria em receber a Santa, a Vila da Vitória deixa que um companheiro de S. Maurício, chefe da Legião Tebana<sup>235</sup>, saúde a Virgem em nome de todos os mártires padroeiros da Vila. Convida-a a ser, assim como eles, advogada ou defensora do local (*serdes como somos nós desse lugar advogada*). Santa Úrsula responde que fora mandada para isso

---

<sup>232</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**, p. 279.

<sup>233</sup> **Ibid.**, p. 280.

<sup>234</sup> **Ibid.**, p. 281.

<sup>235</sup> A Legião Tebana, formada por cristãos, foi chamada da África pelo imperador Maximiliano para dominar uma revolta nas Gálias, por não querer fazer sacrifícios aos deuses pagãos antes da batalha, ela foi dizimada em Agaunum, na atual Suíça em torno 287 d. C., por ordem do imperador.



mesmo e que *...com vossa Campânia faremos mui grossa armada, com seja bem guardada a nossa Capitania*<sup>236</sup>.

Em seguida, acontece um diálogo entre S. Maurício e S. Vital, e os santos falam do amor que Deus tem pela Capitania a qual sem a sua proteção não poderia se defender de todos os males. Por isso, todos os moradores são agradecidos às mercês divinas e ordenam suas vidas conforme as leis de Deus. As onze mil virgens são enviadas, então, para proteger a Capitania melhor ainda, trazendo-lhe honra e alegria:

Vital: Tão gloriosas donzelas  
merecem ser mui honradas,  
Maurício: e convosco agasalhadas,  
pois que são virgens tão belas  
de martírio coroadas!<sup>237</sup>

Essa passagem é muito interessante por que aqui claramente podemos conhecer a noção de beleza cristã, que Anchieta quer passar ou lembrar aos colonos são belas por serem coroadas de martírio, uma noção importante em termos da catequese jesuítica. Depois dessa fala, ambos os Santos recebem Santa Úrsula, que lhes promete a sua assistência contra os ataques dos corsários franceses e ingleses que aconteceram em 1583 e 1592. E promete ainda ajudar os habitantes da Vitória a vencer os três inimigos da alma, relacionados às três concupiscências: soberba, ambição e sensualidade:

Quem levantará pendão  
contra seis mil cavalheiros  
de nossa forte legião,  
e contra o grande esquadrão  
de vossos onze milheiros?<sup>238</sup>

No final do ato. S. Vital afirma que com essa nova proteção a Capitania está muito bem protegida.

---

<sup>236</sup> **Ibid.**, p. 282.

<sup>237</sup> **Ibid.**, p. 283.

<sup>238</sup> **Ibid.**, p. 284.

Durante a despedida, os atores em procissão entram para a igreja. A representação alegórica da Vila da Vitória termina o ato, reafirmando a providência divina dos acontecimentos e a graça revelada para os moradores. Em seguida S. Maurício oferece a Santa Úrsula a morada do altar junto do tabernáculo de Jesus e ela aceita. Então os atores em torno do que representa Santa Úrsula levam a relíquia até o altar cantando as estrofes finais de *Corderinha Linda*, que Anchieta aproveitou nesse auto:

Entrai Ad altare Dei  
Virgem Mártir mui formosa  
pois que sois tão digna esposa  
de Jesus, que é sumo rei.<sup>259</sup>

### **As composições dedicadas a Pero Dias**

Ainda cabe analisar aqui o *Diálogo de Pero Dias* Sobre o personagem principal dessa peça conta, Armando Cardoso que era lente de Teologia Moral em Coimbra e embarcou para o Brasil a pedido de Padre Inácio de Azevedo. Ficou na nau do governador Luís de Vasconcelos, que estava em Madeira, enquanto a nau de Santiago onde estava Inácio de Azevedo foi descarregar as mercadorias nas Canárias e acabou sendo atacada pelo corsário herege Jacques Sóriaem cujas mãos morreram Azevedo e seus trinta e nove companheiros. Foi Pero Dias quem recolheu dos portugueses sobreviventes a principal informação sobre o seu martírio e, em seguida, continuou a viagem como superior dos missionários restantes. Já depois de ter visto a terra do Brasil foi atacado em pleno Atlântico pelo calvinista João Capdeville que o trucidou, assim como aos seus companheiros, em 13 ou 14 de setembro de 1571.

No caderno de Anchieta encontram-se sete composições sobre os missionários louvados como mártires, dos quais, o auto *Diálogo de Pero Dias* possui semelhanças, na sua estrutura e estilo, com os dedicados à acolhida do padre Bartolomeu Simões Pereira e do padre Marcos da

Costa. Assim como os outros, esse diálogo poderia ser precedido por uma composição menor, de introdução ou saudação e despedida, com os mesmos conceitos do diálogo feito de interrogações e respostas curtas e vivas. Por isso Armando Cardoso coloca o diálogo de Pero Dias como um auto de três atos: introdução, o próprio diálogo e despedida. Todos os versos da obra são compostos em espanhol para um auditório bastante culto que podia apreciar as elaborações artísticas dos conceitos cristãos mais profundos.

Ainda de acordo com Armando Cardoso, é bem provável que a representação tivesse sido preparada para receber a imagem de Pero Dias, cuja festa, assim como a dos outros mártires, foi celebrada no Brasil desde 1574. O primeiro ato seria a saudação no porto, cantado em três versos em décimas de redondilha maior por um ou mais meninos. O tema da poesia é desenvolvido com base no nome do mártir, propondo Pedro, versão de Pero, como firmeza da fé e Dias como luz, fazendo associação também com as frases do Evangelho: *Tu és Pedro e sobre esta Pedra edificarei a minha Igreja*<sup>240</sup> :

Si fué “Pedro” por ser piedra  
día fué por resplendor,  
com tal gracia del Señor,  
que com él no tuvo medra  
el oscuro tentador.

La fuerza y luz de amor  
nacen en Iesú Mesías  
Pues amadlo, entrañas mías  
Si queréis luz y vigor,  
Como el padre Pero Dias<sup>241</sup>

No final, os meninos cantam que em vida Pero Dias sempre seguiu Cristo e veio a morrer por ele, concluindo que, da mesma maneira, todos os que querem estar com Deus devem seguir o exemplo do mártir. No entanto, essa composição se situa longe demais do diálogo principal e pelo jeito foi escrita mais tarde já que está na folha 167 enquanto o diálogo está na 53.

---

<sup>239</sup> **Ibid.**, p. 285.

<sup>240</sup> **Mt.** 16,16.

<sup>241</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**, São Paulo : Loyola, 1977 p. 195. Servimo-nos aqui do original espanhol por achar que, ao contrário do tupi, é uma língua mais acessível e compreensível ao leitor.

O diálogo como tal, que Armando Cardoso coloca como segundo ato, acontece, de acordo com ele, no adro da igreja entre Cristo e Pero Dias. Assim como na composição precedente, a primeira idéia gira em torno do nome de Pedro, que indica a firmeza de fé. Cristo pergunta ao mártir se ele não perdeu a fé, ao que ele responde que não, querendo dizer que perdeu apenas a vida terrena e que Cristo o conduzirá à uma vida eterna. Cristo pergunta, então, quem lhe deu as forças para manter a fé e Pero Dias responde que foi o próprio Deus, salientando aqui a noção teológica de que a fé e a graça de Deus podem levar o homem ao heroísmo, e até mesmo à morte por Cristo.

Pero Dias afirma que todas as suas forças vêm de Cristo e, por isso, também ele pertence a Deus:

*Pero Dias:*  
Porque de mí , nada tengo,  
se no siempre desmayar.  
Cristo: Por eso quise rogar

a mi padre, de quien vengo,  
para tu fe no faltar<sup>242</sup>,  
que de mí que piedra soy,  
te viene ser “Pedro” fuerte<sup>243</sup>.

Depois vem a segunda parte do diálogo que se desenvolve a partir do sobrenome do mártir. Cristo pergunta como foi que Pero Dias encontrou o caminho para segui-lo e este responde que foi a luz de Cristo que lhe clareou o caminho, pois viver em pecado é o mesmo que viver na escuridão:

Mas esclareciendo ele día  
que tú eres, vime a mí,  
e sin más tardar, perdí  
la vida, con alegría  
viéndote morir a ti<sup>244</sup>

Mas Cristo o repreende dizendo que a vida de pecado que levava, não era vida, mas morte, o mártir concorda dizendo, que, ao perceber isso, morreu com alegria por Cristo, o que, na

---

<sup>242</sup>“Pedro, roguei por ti ao Pai, para que tua fé não desfaleça” Lc. 22,32 coloca Anchieta como epílogo do ato.

**Anchieta.** São Paulo : Loyola, 1977,

<sup>243</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**, São Paulo : Loyola, 1977 p. 197

<sup>244</sup> **Ibid.**, p. 198.

verdade, foi o nascimento para uma nova vida: *dei a vida terrenal... para achar a celestial*. O diálogo termina com uma fala de Cristo que diz que Pedro Dias tem esse nome por ter uma fé forte como se fosse de pedra e possuir a luz que o ajudou a encontrar o caminho para a vida eterna.

A última parte estabelecida por Armado Cardoso seria a introdução da imagem na igreja, durante a qual os meninos cantam a canção *Los que muertos veneramos*, que se aplica aos mártires, tanto aos Quarenta quanto aos Doze, que explora a idéia de que a vida religiosa coroada pelo martírio é a imitação perfeita da morte de Cristo na cruz. Essa última composição é dedicada ao mesmo tema que as duas precedentes, no entanto nessa análise nenhuma delas, a princípio, era vista como a parte da outra:

Los que las honras del mundo  
despreciaron  
y las deshonras amaron

de la cruz,  
éstos con su buen Jesús,  
de la muerte triunfaron.<sup>245</sup>

## 5. Na Vila de Vitória.

O auto *Na Vila de Vitória*, ou *de São Maurício*, foi representado a 22 de setembro de 1595. De acordo com padre Hélio Viotti, essa peça é a mais bem elaborada de toda a produção dramática anchietana. *Cheia de vivacidade e bom humor, encerra os ensinamentos de uma longa vida de governo e conhecimento dos homens*<sup>246</sup>, diz ele. Essa representação sem dúvida, foi destinada a um auditório mais refinado e representada num ambiente bastante diferente do das aldeias, onde foram representados os atos com temática indígena. Os atores do auto, de acordo com padre Armado Cardoso, poderiam ser estudantes da escola dos Jesuítas e membros da confraria de São Maurício, sendo a parte principal do auto representada no adro da igreja de

---

<sup>245</sup> **Ibid.**, p. 200.

<sup>246</sup> VIOTTI, H. A. **Anchieta, o apóstolo do Brasil**. Loyola : São Paulo, 1966 p. 223.

Santiago, onde estavam sendo guardadas as relíquias dos santos da Legião Tebana, cujo capitão era São Maurício.<sup>247</sup>

Sobre esse auto, achamos interessante mencionar o estudo de Edith Pimentel Pinto<sup>248</sup>, que possui vários comentários valiosos para este trabalho. De acordo com a autora, a língua do auto é sujeita ao condicionamento de ser veículo de comunicação direta, mas em alguns momentos o autor se afasta da obrigação de ser prático e se entrega ao lirismo.

No manuscrito, o auto começa com um diálogo entre Satanás e Lúcifer sem a parte que seria a saudação ou a introdução como nos outros autos. Mas, seguindo o esquema dos outros autos, Armando Cardoso aproveita a saudação de São Maurício, que está presente na pagina 8 do manuscrito, para colocá-la como o primeiro ato de *Na Vila de Vitória*. Já para Maria de Lourdes de Paula Martins essa saudação de São Maurício não tem nada a ver com o auto como tal. São dez décimas em redondilha maior que narram o martírio de São Maurício e da sua legião, contando que a legião africana negou-se a fazer sacrifícios às divindades pagãs e por isso foi assassinada ao mando do imperador Maximiliano, sendo a sua morte uma vitória da fé cristã (*é honra de grão Jesu... e espanto de Belzebu*):

Vossos seis mil e seiscentos<sup>249</sup>  
e sessenta e seis soldados  
por vós foram animados,  
para serem com tormentos  
e com morte coroados.<sup>250</sup>

Os versos pedem a proteção ao santo contra os ingleses e franceses, o que é uma alusão histórica aos ataques de 1592 de Tomás Cavendish e das naus francesas ao mesmo tempo. O nono verso refere-se às entradas no sertão do padre Diogo Fernandes e Domingos Garcia, *que*

---

<sup>247</sup> Sobre a Legião Tebana veja a nota 234.

<sup>248</sup> cf. PINTO, E. P. **O Auto da Ingratidão** (“Na Vila de Vitória” – Anchieta). São Paulo : Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978

<sup>249</sup> Número aproximado da legião romana dividida em dez coortes.

<sup>250</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 288

vão com boa intenção/ buscar a gente perdida/ que possa ser convertida<sup>251</sup> e ao capitão-mor Miguel de Azeredo, que no momento da representação do auto, estava ausente em guerra contra os índios de Cabo Frio. Há também, nas duas últimas quintilhas desse primeiro ato, segundo Armando Cardoso, referências a epidemias e secas, contra as quais era invocada a intercessão de São Maurício. De acordo com Edith Pimentel Pinto, *as alusões circunstanciais contidas no texto, se por um lado possibilitam ancorar a peça no espaço e no tempo – o que é de utilidade para pesquisador –, por outro lado, especificam muito o auto, que para ser representado em outras condições deveria sofrer profunda acomodação*<sup>252</sup>.

O próprio auto começa com um diálogo entre os diabos que, diferentemente dos autos vistos anteriormente, possuem nomes bíblicos e não indígenas. Satanás e Lúcifer são diabos também melhor caracterizados do que os das primeiras representações. Satanás é blasonador segundo o lugar-comum de caracterização dos espanhóis na época e, por isso, fala em castelhano; Lúcifer é mais recatado e fala português. Segundo Edith Pimentel Pinto, o uso simultâneo de português e espanhol, como línguas faladas e escritas, era comum no século XVI, por ser o espanhol a língua usada pelos ordens elevadas, que produziam os modelos literários; nestas circunstâncias, a autora sugere também, carregava um certo ar de snobismo.

Tal tratamento lingüístico para Armando Cardoso denota também a existência de certas idéias nacionalistas dos portugueses nessa representação atribuída a Anchieta, o que faria os traços espanhóis de Satanás ainda mais caricaturais. Para Edith Pimentel Pinto, contudo, uma tal opinião não poderia ser correta nesse caso. *Nota-se – o que é importante para o nosso caso – que*

---

<sup>251</sup> **Ibid.**, p.289.

<sup>252</sup> PINTO, E. P. **O Auto da Ingratidão (“Na Vila de Vitória” – Anchieta)**. São Paulo : Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 p.199

*não decorria disso nenhum comprometimento do nacionalismo, pois a relação pátria língua só mais tarde se estabelecerá, segundo Teyssier*<sup>253</sup>, escreve a autora.

O ato começa com Satanás perguntando a Lúcifer por que pretende sair sozinho contra São Maurício sem a companhia do diabo castelhano. Este responde que não terá dificuldade em vencer um fraco esquadrão, *pois no céu tantos mil anjos levou e na terra, o grande Adão*<sup>254</sup>, referindo-se à revolta dos Anjos chefiados por Lúcifer (Anjo da Luz) e à tentação de Adão e Eva que, de acordo com a bíblia, foi um sucesso. Mas Satanás, querendo mostrar que nem todas as maldades de Lúcifer foram bem sucedidas, lembra-o da tentação de Cristo no deserto, quando o diabo lhe sugeriu que fizesse com que as pedras se tornassem o pão e a resposta de Cristo foi *uma pedrada que o diabo levou*; Lúcifer responde que, desde aquela época, já venceu várias outras batalhas; *Porque eu sempre estava aí a ajudar-te com espia*,<sup>255</sup> retruca Satanás para convencer “o colega” a levá-lo junto para atacar o santo. Descreve para esse fim os seus feitos, tanto em Portugal, quanto em outros cantos do mundo:

Aquí hago que renieguen,  
ali muevo a blasfemar  
unos hago perjurar,  
a otros que que siempre jueguem  
para robar y matar.<sup>256</sup>

Lúcifer lhe diz que essas proezas podem surtir efeito em outros lugares, mas têm pouco proveito no Brasil; demonstra-se aí, de novo, no texto atribuído a Anchieta o nacionalismo português. Ao que Satanás replica que todos os pecados que estão sendo praticados pelos moradores de Espírito Santo deve-se ao seu próprio trabalho.

---

<sup>253</sup> **Ibid.**, p. 148.

<sup>254</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 290.

<sup>255</sup> **Ibid.**, p. 290.

<sup>256</sup> **Ibid.**, p. 291.



Assim, através do discurso malicioso do Satanás, Anchieta retrata a situação lamentável da vila, onde reinavam pleitos, dissensões, enganos, ódios entre os colonos e, além disso, injustiças e guerras contra os índios:

Pues las guerras  
que hacen por estas tierras  
los que se llaman cristianos,

a los brasiles paganos,  
por mares, ríos e sierras,  
dónde nacen? – De mis manos!<sup>257</sup>

Lúcifer chega ser convencido pelo companheiro de que este trabalha bem, mas continua duvidando de que poderia sair vitorioso na luta contra o santo, perguntando-lhe “onde então esteve nos últimos dias?”. Responde Satanás: *Allá, en las capitanías, inventando muchos modos para hacer mis pescarias*. Conta que estava em Vila Velha, cujos habitantes estavam presentes na festa, e, apesar de ser expulso dali por Nossa Senhora da Penha, ele continua forte e disposto a ajudar Lúcifer a vencer a batalha. Satanás, no entanto, não a aceita e, apesar dos conselhos do companheiro, afirma que com seus comparsas Carne e Mundo, que são as representações alegóricas da sensualidade e da soberba, facilmente vencerá a batalha.

Entretanto, logo ele volta vencido e envergonhado, tendo que ouvir as ironias de Satanás, que o chamando de fraco, se gaba de conseguir ser mais forte do que foi Maximiliano e convencer o santo a fazer o que o imperador não conseguiu, negar a Deus:

Esta mano  
es mas fuerte que el tirano  
para hacer negar a Dios.

Por eso mudé mi voz:  
para hablale castellano y  
mostrarme más feroz...<sup>258</sup>

Explica, enfim, Satanás porque está falando espanhol. E assim vai tentar vencer São Maurício a seu modo. A tentação de São Maurício por Satanás é um modelo de insinuação e sutileza. Ele começa de mansinho, fazendo perguntas ao santo que lhe responde sempre em português.

---

<sup>257</sup> **Ibid.**, p. 292.

<sup>258</sup> **Ibid.**, p. 297.

*Maurício crees en Dios?* Pergunta o diabo. Quando o santo lhe responde afirmativamente, continua a tentá-lo, argumentando que, já que ele é de Tebas, onde todos acreditavam em Júpiter, também Maurício devia louvá-lo. Ao que Maurício responde afirmando ser Júpiter somente um velho cheio de vícios divinizado pelos pagãos. Como no auto *Na festa de São Lourenço*, a adoração de Júpiter é descrita pelo autor como uma prática favorecida pelo demônio que ofende a moral cristã. Aqui estamos vendo uma interpretação muito interessante do paganismo romano. Os deuses romanos, no caso Júpiter, não são dados como inexistentes, mas como impostores incapazes de ocupar o lugar da divindade no qual foram colocados pelos povos inimputáveis, cegos pelos seus vícios. Aqui aparece também muito clara a maneira pela qual é tratado o paganismo indígena. Ele não é considerado errado, mas sim como impotente diante da nova religião que os jesuítas trazem.

Vale ressaltar que, em ambos os autos vistos, o paganismo romano em nenhum momento é associado com o paganismo indígena, pois os romanos eram vistos como viciosos, sendo esta a razão de não aceitarem o cristianismo, enquanto os índios não conheciam a verdade apenas por não terem tido ainda nenhuma oportunidade para isso. Quer dizer, os romanos foram pagãos por escolha e, por isso, foram condenados, como os imperadores Décio e Valeriano; já os índios eram pagãos por desconhecimento e, por isso, os padres estavam trabalhando para que a palavra de Deus fosse conhecida por eles. Aqueles, contudo, que se negassem a aceitá-la deveriam ser submetidos à força.

Essa questão foi abordada por Alcir Pécora no artigo *Conversão pela política*<sup>259</sup>, onde o autor analisa as discussões dos jesuítas sobre as maneiras de conversão nas primeiras décadas da atuação dos missionários no Brasil, através das cartas e através do *Dialogo de conversão do gentio*

de Manuel Nóbrega. Segundo o autor, as expectativas otimistas de conversão por amor logo foram abandonadas como pouco viáveis, sendo que a descrição dos índios como gente dócil mudou para *gente inculta, regida por apetites sensuais, inclinada ao mal, sem conselho ou prudência*<sup>260</sup>. As mudanças aconteceram também nas táticas de conversão adotadas pelos jesuítas. Assim em maior parte das composições destinadas ao público indígena o conflito entre os jesuítas e os índios que se negavam a se submeter a conversão, pode ser claramente percebido através dos nomes dos chefes indígenas dos tribos inimigos atribuídos aos demônios ou os mesmos demônios, vestidos com roupas indígenas típicas, adotando os costumes dos índios pagãos a serem eliminados pelos padres.

Segundo Alcir Pécora, através das cartas e do diálogo aparece um esboço de modelo político de sujeição, imaginado por Nóbrega, que *pressupõe a conciliação de propósitos temporais do Reino e espirituais da Igreja, que leva a uma política de aliança com os governadores*<sup>261</sup>. Assim, os índios submetidos pela força, conduzidos para as aldeias, teriam a vida controlada pelos padres, que os manteriam afastados dos costumes pagãos. As composições teatrais atribuídas a Anchieta encaixam-se perfeitamente nesse modelo. Eram destinadas não somente a valorizar os dogmas cristãos, os quais são discutidos e reafirmados nas representações, mas também para transformar o cotidiano dos índios num cotidiano cristão, substituindo as festividades pagãs por celebrações dos dias dos santos cristãos ou recebimentos dos representantes da Igreja.

Ao ouvir São Maurício insultar a Júpiter, Satanás lastima, surpreendendo-se pelo fato de que o santo entende *Las historias de los griegos*. Porém não desiste de tentá-lo propondo-lhe

---

<sup>259</sup> PÉCORA, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo : USP, 2001

<sup>260</sup> **Ibid.**, p.110

reviver de maneira diferente os momentos de sua vida que o levaram ao martírio. Esse episódio de tentação dá uma noção do tipo da temporalidade indireta no ato. De um lado, alguns instantes atrás, os demônios estavam tratando dos acontecimentos recentes da Vila e, agora, o santo protetor de Vitória escolheu levar a sua vida de glória, mas, dessa vez com Satanás a seu lado tentando desviá-lo do caminho verdadeiro. Assim, o demônio aconselha ao santo que concorde em fazer sacrifícios aos deuses pagãos, mesmo não acreditando neles, pois assim *solo com a boca niegues, mas con lá fe en el corazón*:

Hermano, en eso va poco.  
Sea Dios quien se lo fuere,  
quando el tirano veniere,  
cata que no seas loco,

adora quien te dijere,  
para que tengas riqueza,  
deleites, honras y gloria.<sup>262</sup>

São Maurício não se dá por convencido, dizendo que as riquezas terrenas são nada perante a noite eterna destinada àqueles que não seguem a palavra de Deus. Nesse ponto o diabo começa a se desesperar, mas continua a argumentar para que o santo negasse a Deus, somente com as palavras, já que o importante era ter fé no coração. *Tens razão!* Responde São Maurício, deixando por um instante Satanás feliz; mas ele continua a falar e a felicidade do diabo vai se tornando desespero:

Porque a fé do coração  
faz ao justo vida ter.  
Porém para a salvação,  
a boca com confissão  
há também de responder.<sup>263</sup>

Com as respostas do santo cheias de fé e piedade, Satanás fica totalmente perdido *Yo estoy medio enmudecido y no sé lo que me hablo*, comenta ele num aparte. Finalmente se dirige ao santo com seu último argumento, dizendo que um ato só não teria uma influência tão grande assim e ainda que o cometesse, um homem não poderia ser condenado por ele, pois a confissão

---

<sup>261</sup> **Ibid.** p.110

<sup>262</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 298-299.

<sup>263</sup> **Ibid.**, p. 299.

existia para isso mesmo. Depois de se confessar e cumprir penitência, ele teria o perdão de Deus. É interessante que, aqui, o diabo usa o mesmo argumento que a alma de Pirataraka usou em *Na aldeia de Guaraparim* para se defender, o que demonstra que a confissão não dá remédio a todos os males. Através dos autos de Anchieta fica claro que o cristianismo é uma religião de amor e perdão, mas merece perdão somente aquele que o pede de coração puro, com plena consciência da sua culpa e sem segunda intenção.

A confissão, segundo Delumeau, era um dos meios mais valorizados que foram usados para trazer as pessoas para a Igreja. Um confessor era visto como uma espécie de advogado pleiteando em favor de seu cliente as circunstâncias atenuantes. Da sabedoria do confessor dependeria uma confissão sincera capaz de curar a alma do pecador através da penitência. Quando aparece essa temática nos textos de Anchieta, provavelmente o autor pretendia preparar, de certo modo, os seus espectadores para uma confissão. No auto *Na aldeia de Guaraparim*, por exemplo, destinado a espectadores mais simples, o importante era trazê-los ao confessionário, daí a demonstração dos benefícios da confissão. Já em *Na Vila de Vitória* os espectadores conhecem as práticas cristãs e provavelmente seguem-nas e, nesse caso, Anchieta lembra-os da importância da sinceridade na confissão. Aquela sinceridade que o confessor buscará no confessionário, cujo trabalho, no entanto, seria mais fácil se a pessoa já viesse disposta a ser sincera.

Somente um arrependimento sincero de uma fraqueza terá o perdão, enquanto Satanás estava propondo a São Maurício fazer um pecado conscientemente, pressupondo de antemão o perdão. Indignado, o santo arranca uma espada, golpeia o demônio e o expulsa de perto de si:

Vade retro Satanás,  
que quem quer obedecer  
a Jesus, sumo saber,  
nenhum só pecado faz

com que se possa ofender.<sup>264</sup>

Satanás foge para Lúcifer e diz que não esperava tanta valentia do santo, pois pensava que este era grego, mas, pelo jeito, ao vir para a Vila da Vitória, São Maurício se tornara português.... Em suas palavras podemos ver, mais uma vez o encômio dos portugueses. Assim derrotados, os diabos tratam de se esconder. *Ox! Que tajos e reveses acostumbran arrojarse estos santos portugueses!*

O próximo ato começa com a conversa entre a Vila da Vitória, representada por uma nobre matrona, que já encontramos no auto de *Santa Úrsula*, e o Bom Governo. Essas representações alegóricas foram inspiradas em pessoas reais, em cujas mãos, naquela época, estavam sendo entregues os destinos do povoado. O personagem Vila da Vitória de Anchieta é inspirada em dona Luísa Grimaldi, nos lábios de quem o dramaturgo colocou toda a hesitação, temor, intuição e delicadeza feminina. Dona Luísa era viúva do donatário Vasco Fernandes Coutinho e, com a morte dele, começaram as discórdias na capitania por falta de sucessão masculina legítima. Os jesuítas, pela grande influência do próprio Anchieta, conseguiram acalmar a população, colocando no governo a viúva dona Luísa, assistida pelo capitão adjunto Miguel de Azeredo, seu cunhado, que, no momento da representação, estava ausente em uma expedição contra os índios goitacazes. A figura do capitão adjunto tinha inspirado o autor na criação do personagem do Bom Governo, que vem dar conselhos a Vila da Vitória, cuja longa fala começa o ato. Com os lamentos de uma mulher desesperada, Vila da Vitória retrata, em espanhol, a triste situação da capitania. Como muitas vezes ocorre nos autos de Anchieta, esse monólogo descreve a situação de maneira muito abrangente, já que o assunto toma por ponto de partida o início da história da humanidade.

---

<sup>264</sup> **Ibid.**, p. 300.

A triste senhora afirma que, quando Adão se deixou levar pelo diabo, o ser humano, esquecendo dos ensinamentos divinos, voltou-se para o mal; submetido pelo demônio, *quiso ser preso, cautivo da la muerte del pecado*. Apesar de Deus mandar o seu filho para livrar a humanidade do pecado original, o homem continua desleal *a Jesú, que lo salvó*. Após ler os vários autos atribuídos a Anchieta, pode-se notar que esse momento é muito importante para o dramaturgo, pois além de dar aos acontecimentos no palco uma visão global, dependente de toda a história mundial, Anchieta lembra aos espectadores a própria narrativa bíblica, demonstrando que a vida humana está intimamente ligada com a escritura sagrada.

Cheia de aflição, Vila da Vitória faz uma sentida oração a Deus, pedindo pelo seu povo. A partir desse momento, o verso muda de redondilha para decassílabos criando assim um *intermezzo* de caráter subjetivo, segundo Edith Pimentel Pinto. É um dos momentos líricos do auto, que começa quando Vitória, ainda sozinha, lamentando as conseqüências dos pecados da população da vila:

No sabe al que dolerse entristecido  
Mi corazón lloroso y congojado  
Viendo de todo perderse en pecado,  
Mi pueblo, de muchos vicios ya vencido.<sup>265</sup>

Entra em cena o Bom Governo, também imerso em cogitações, que traduzem o seu estado de espírito. Ao ver Vitória, continua o verso em decassílabos, mas fala em português:

Suspiros entranháveis e gemidos  
que são sinais mui certos de tristeza,  
combatem gravemente meus ouvidos  
e pedem minha ajuda com presteza.<sup>266</sup>

Quando se dirige a Vitória, disposto a ajudar, o verso volta ser a redondilha. Polido e respeitoso, o velho faz com que Vitória, chamada por ele de princesa, relembre-se de ser a vila antiga e gloriosa cujos filhos *siempre fueron vencedores, con esfuerzo varonil, de los indios*

---

<sup>265</sup> ANCHIETA, J *Poesias*. São Paulo : Comissão de cidade de São Paulo, 1954. p.794.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 794.

*tragadores*, pois o nome da vila lhe fora dado pela vitória alcançada contra os índios em setembro de 1551.

O diálogo que então ocorre entre a Vila da Vitória e o Bom Governo possui traços explícitos da tradição de aconselhamento, sendo que um dos personagens alegóricos aparece falando das suas dores e sofrimentos, enquanto outro personagem a consola, prometendo-lhe socorro e dando conselhos sobre o bom governo.

Depois da sua apresentação, Bom Governo, cujas falas são em português, pergunta à Vila da Vitória, que fala em espanhol, *pois que sois de Portugal como vestis outro pano?* Ao que a Vila responde:

Porque quiero dar su gloria  
a Felipe mi señor,  
el qual siempre es vencedor,  
y por él habré victoria  
de todo perseguidor.<sup>267</sup>

Assim a Vila da Vitória se afirma leal ao monarca espanhol que, com anexação de Portugal e suas colônias, havia se tornado monarca de quase todo mundo. Apesar dessa demonstração da lealdade, as simpatias do autor estavam do lado dos portugueses, pois os seus personagens mais corajosos e ajuizados se expressam em português. Ao explicar as causas da sua escolha de falar espanhol, Vila da Vitória esclarece que Felipe acabou com a discórdia da sucessão, dando a causa ganha a Francisco Aguiar Coutinho, depois de que a própria Dona Luísa foi morar em Portugal. No auto entretanto, mesmo ausente, dona Luísa continua representando a Vila da Vitória.

Nas suas respostas a nobre matrona esclarece que a decisão do rei tinha sido a mais correta possível:

Quien quiere a su rey honrar,

---

<sup>267</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 306.



Debe en todo obedecer  
al que rige em su lugar.  
Esto sólo es acertar,  
todo al es ofender.<sup>268</sup>

Bom Governo concorda com ela e, enfim, pergunta qual a razão de tanta tristeza. Esta responde descrevendo todos os pecados que tomaram conta dos moradores da vila: *Sua soberba os combate, sua ira, gula, avareza, sua preguiça e torpeza*. Bom Governo explica-lhe que na vida é como na guerra: quem ganha as batalhas é um capitão prudente e, por estar ele ausente da vila, as coisas tomaram esse rumo. Então a Vila pergunta quem é o seu conselheiro e este responde *Sou, senhora, o bom Governo*. Durante toda essa conversa podemos estabelecer ligações verossímeis entre os personagens da peça e os personagens históricas que forneceram as suas imagens para a representação de Anchieta. Assim *o capitão prudente* Miguel de Azeredo, um governante real da capitania, que realmente estava ausente da vila, foi provavelmente representado por Anchieta como Bom Governo por serem as suas qualidades públicas correspondentes a essa imagem alegórica. Sendo diferente a aparência do Bom Governo, da maneira como deveria se apresentar um capitão adjunto trava-se um diálogo a respeito disso.

Vila da Vitória concorda que, sendo um conselheiro uma pessoa velha, deveria mesmo ser alguém quem soubesse governar as pessoas, ao que o Bom Governo responde que a velhice não é a razão da sabedoria, dando-lhe o exemplo bíblico, no qual o jovem profeta Daniel conseguiu desmascarar dois velhos impudicos que acusaram falsamente a casta Susana. Vila da Vitória concorda com ele, porém diz que se num jovem a sabedoria e virtude o ajudam a governar direito, num velho tais dons, ajudados pela experiência de vida, dariam o efeito ainda melhor:

Por que la experiencia larga,  
con la virtud e prudencia,  
siempre dan mejor sentencia:  
el justo queda sin carga,  
el juez, con reverencia.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> **Ibid.**, p. 306.

Vila da Vitória pede, então, ao velho que a ensine como deveria governar. Bom Governo começa o seu discurso discutindo sobre a lei natural dada ao homem por Deus e gravada na consciência, pois até os pagãos sabiam o que era bom e o que era ruim. Para que o mundo não dissesse *esta lei ser muito escura*, Deus a deu escrita nas tábuas de pedra, e mesmo depois mandou o seu filho nascer homem e morrer na cruz. Sendo o maior mal dos homens viver em pecado, sem obedecer as leis de Deus, Bom Governo critica os vícios da capitania. Diz que as pessoas em vez de obedecer as leis divinas, ensinadas pela Igreja Romana, inventam as leis e doutrinas que lhes parecem mais práticas. Então a matrona lhe pergunta se ele condena as Ordenações - referindo-se às Ordenações Manuelinas, que Filipe II mandou copiar e atualizar. *As Ordenações são boas*, responde Bom Governo, *mas muito mal entendidas*, e por essas interpretações erradas muitas pessoas perdem as suas almas e vidas. Diante de tanta prudência e sabedoria, Vitória pede que o velho sábio fique ao lado dela; este, no entanto, não aceita, pois se diz vencido pela presença de um inimigo que acaba por estragar toda a sua obra.

Enquanto os dois ficam assentados, o cenário se complica, pois um personagem singular, símbolo de todo mal neste mundo aparece no palco. Essa aliada do demônio é caracterizada por Anchieta como a Velha Ingratidão, que aparece como uma bruxa remexendo numa panela suja os caldos de *discórdia contra os quais nada valem Governo, Ordenações e festas de estudantes piedosos*.<sup>270</sup> Ela afirma ter poder sobre a toda vila sendo que as lições do Governo não vão adiantar nada:

---

<sup>269</sup> **Ibid.**, p. 309.

<sup>270</sup> **Ibid.**, p. 103.

Virá cá o Governo velho  
e quererá dar lições  
a estes meus cidadãos  
e que tomem seus conselhos  
por escapar de cajões.

Abusões!  
As minhas ordenações  
são as que regem o povo  
e todas minhas lições  
são que, com ingratidões,<sup>271</sup>  
ofendam a Deus de novo.

Depois dessa apresentação a Velha Ingratidão fica sentada e entra um Embaixador do Paraguai, personagem que, de acordo com o padre Armando Cardoso, poderia ser inspirado em um fato histórico, pois, em 1586, vieram os embaixadores do país vizinho pedir aos jesuítas para fundar uma missão no Paraguai, no que foram atendidos. O Embaixador, personagem de Anchieta, por sua vez, vem com a missão de levar as relíquias para o seu país, se os habitantes de Vitória, ingratos a Deus por instigação da Velha Ingratidão, não as quiserem receber para o seu bem, no Paraguai elas seriam bem melhor cuidadas.

Assim como os outros personagens, a caracterização do Embaixador é bem típica, reforçando os lugares-comuns atribuídos aos castelhanos: arrogante e falador, este responde com indignação às injúrias da Velha. Depois de fazer o discurso sobre a razão da sua vinda, o Embaixador percebe que a velha se dirige a ele. O aspecto da Ingratidão é tão decaído que o bravo espanhol toma um susto. Ofendida a velha o chama de covarde, ao que o paraguaio responde descrevendo-se como um soldado valente que pelos seus feitos foi enviado para a importante missão de trazer as relíquias do Brasil que os portugueses não estavam respeitando. Nesse discurso, o Embaixador critica os modos dos portugueses e a velha concorda com ele dizendo que tudo era obra dela. Assim ele acaba descobrindo que está conversando com a Ingratidão apresentada como uma Velha com ventre enorme, grávida das maldades humanas. Esta é uma imagem típica renascentista segundo Bakhtin: *Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как*

---

<sup>271</sup> **Ibid.**, p. 314.

*sovoкупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение*<sup>272</sup>. No caso da velha, a sua essência está na gravidez, cuja origem ela explica ao embaixador castelhano com o qual trava a conversa:

Tu não sabes que emprenhei  
do formoso Lúçifer,  
quando quis tamanho ser  
como Deus eterno rei,  
e ter supremo poder?<sup>273</sup>

Também nessa sua obra, Bakhtin dá um exemplo muito próximo desse nosso personagem:

Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового; это сама незавершенность. И именно такова гротескная концепция тела.<sup>274</sup>

No caso estudado, não é uma Morte grávida, mas sim uma Ingratidão, mais velha do que o próprio ser humano cujo corpo deformado, fica cada vez maior, pois os homens não param de pecar. Assim, o personagem de Anchieta deve ser vista pelos espectadores como uma imagem típica da época; no entanto, uma imagem que traz muitas alusões com questões essenciais. Durante a conversa entre a Ingratidão e o Embaixador, este descobre que ela é a razão principal

---

<sup>272</sup>БАХТИН, М. **Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.** Москва : Наука, 1995 p.17 O corpo descobre a sua essência como um princípio crescente que se transborda para fora das suas fronteiras, somente em atos tais como sexo, gravidez, parto, agonia, comida bebida e evacuação.

<sup>273</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta.** São Paulo : Loyola, 1977 p. 320.

<sup>274</sup> БАХТИН, М. **Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.** Москва : Наука, 1995 p.17 Entre os famosos terracotos de Kerch, guardados na Ermitage, têm, entre as outras coisas, as figuras bastante originais das velhas grávidas, cuja velhice e gravidez indecorosas são grotescamente assinaladas. Contudo as velhas grávidas estão rindo. É um grotesco muito próprio e muito expressivo. Ele é ambivalente: é a gravidez das velhas parindo a morte. No corpo de uma velha grávida não tem nada de concluído, estável, calmo. Nele se junta um corpo deformado, se decompondo pela velhice e um feto ainda não formado de uma vida nova. Aí a vida é mostrada na sua ambivalência, num interno processo contraditório. Aqui não existe nada completo, acabado, é a própria incompletude. E especialmente assim a concepção grotesca de um corpo.

do comportamento soberbo dos portugueses e se arrepende por falar mal de Portugal, pois portugueses e espanhóis, afinal de contas, são irmãos e não devem lutar entre si, pois têm na velha, um inimigo em comum. Entendendo a situação, o paraguaio ameaça a Ingratidão, ironizando a sua enorme barriga. A partir desse momento, o diálogo dos dois toma outro rumo. Quem domina a conversa é, sem dúvida nenhuma, a Ingratidão, que explica a sua origem e a razão da sua aparência monstruosa. *A sua magreza de corpo todo y la cara tan chupada y seca como papel*<sup>275</sup>, é explicada por ela ser tão *cheia de maldição, esgota a fonte de benção da divina piedade*<sup>276</sup>. Já a descrição do ventre enorme é muito parecida com o exemplo tirado de Bakhtin. Vejamos como a velha explica porque sempre emprenha e nunca consegue parir:

A primeira empenhido  
foi de Lúcifer ingrato,  
a outra do velho Adão.  
Cada vez que pecca mau,  
é ingrato ao Criador...<sup>277</sup>

Desse jeito, a monstruosidade do seu corpo é uma alusão à monstruosidade do ser humano, ingrato com o criador que lhe mandou até o próprio filho para salvá-lo do pecado de Adão. É uma cena típica dos autos de Anchieta: o mal discute sobre o mal do ponto de vista do mal. Tal colocação das coisas deveria impressionar mais os espectadores. Se um demônio indígena somente faria rir os espectadores da vila, uma velha de aparência monstruosa chamada Ingratidão deveria fazê-los pensar sobre as suas palavras: *Quem pecca mês que não queira, me faz sempre gasalhada ou duma ou doutra maneira*<sup>278</sup>. As suas frases afirmam o quão grave pode ser um pecado, com objetivo de gerar uma reação contrária - a vontade de levar a vida correta sem ofender a Deus. O Embaixador fica tão indignado com a confiança da velha em seu poder sobre

---

<sup>275</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p 321.

<sup>276</sup> **Ibid.**, p. 321.

<sup>277</sup> **Ibid.**, p. 322.

<sup>278</sup> **Ibid.**, p. 323.

os moradores que lhe atira várias ameaças sem que a velha deixe de lhe responder “à altura”. A situação só se resolve com a intervenção de São Vítor, companheiro de São Maurício.

Ao entrar em cena, o santo oferece a sua ajuda ao embaixador perguntando qual é a razão de toda aquela discussão. O paraguaio conta a ele a respeito da sua indignação com a velha Ingratidão, causa da má fé do povo da vila, e comunica a sua vontade de levar as relíquias para o Rio da Prata. São Vítor restringe os exageros dele sobre a bondade de seu país que tiranizou os índios e que por seus pecados, merece ser desamparado por Deus. Com isso o Embaixador resolve ficar na vila, perto das relíquias, e a velha Ingratidão é expulsa dali. Ao sair ela ameaça prometendo um breve retorno: *Eis que vou, mas sem perigo, que eu darei a volta cedo, que este povo é meu amigo*<sup>279</sup>.

Com a saída da Velha Ingratidão, padre Armando Cardoso, supõe começar imediatamente o quarto ato. O Governo tranquiliza o personagem Vila da Vitória apresentando-lhe seus dois assistentes *Um deles é seu Temor que governa bem as gentes, outro é o seu santo Amor*<sup>280</sup>. Sem muita procura, Vitória e Governo descobrem o Temor e o Amor de Deus disfarçados de soldados no esquadrão de São Maurício, pois ali eles são respeitados, sendo este respeito a principal razão que levou o esquadrão à glória que tem agora. Atendendo ao pedido de Vitória, São Maurício outorga-lhe os dois soldados para ajudar a levar os moradores para o bom caminho. Esses dois personagens são introduzidos como uma oposição à Velha Ingratidão: se esta conduz o povo da vila a pecar, o Amor e o Temor de Deus fazem com que as pessoas sigam as leis cristãs. Assim, quando o mal é expulso, sempre há perigo de que ele possa voltar, mas Na Vila de Vitória o mal já não poderá vir, pois o seu lugar estará ocupado pelo bem: uma representação alegórica do

---

<sup>279</sup> **Ibid.**, p. 327.

<sup>280</sup> **Ibid.**, p. 327.

relacionamento do homem com Deus é substituída por outra, de modo que o homem não estará sendo mais ingrato a Deus, mas sentirá temor e amor por ele. As duas personificações apresentam-se como enviados do céu trazendo um ar de serenidade ao palco. Eles explicam à Vila da Vitória que estavam ausentes porque o povo não lhes dava mais valor:

Vitória: Senhores, quem vos correu  
desta tão doce morada  
Temor de Deus: A vida desconcertada  
desta gente que vendeu  
a graça de Deus por nada.<sup>281</sup>

A pobre matrona concorda que o seu povo mereceu ser abandonado, mas pede que seja socorrido, pelo menos em nome do santo protetor da vila. Assim, apesar dos moradores terem grande descuido nas coisas humanas e divinas – nem consideração por São Maurício, protetor da vila, a quem infelizmente só recorrem quando os aperta a seca, a fome, ou o ataque de corsários – , o Amor e o Temor de Deus continuam defendendo seu povo.

Os sermões do Amor e do Temor de Deus são tomados por Armando Cardoso como quarto ato. O sermão do Temor tem duas partes, uma em português, outra em castelhano; o do Amor ocupa uma parte só. São os discursos admoestatórios e propõem a existência de um único modelo de comportamento capaz de levar à salvação. Os dois sermões são elaborados de maneira muito parecida àquele do *Auto na festa de São Lourenço*. O autor aproveita o mesmo recurso literário, introduzindo a glosa para destacar a pregação, tendo, no entanto, uma pequena diferença de enfoque: são mais diretos.

Segundo Edith Pimentel Pinto,

Os três sermões, dois proferidos pelo Temor, e o último pelo Amor de Deus, cingem-se, pois, nessa forma fixa de composição lírica, que em termos gerais goza de certa liberdade de estrutura, na medida em que o autor pode escolher um

---

<sup>281</sup> **Ibid.**, p. 330

esquema rítmico ao qual se aterá, o poeta parte de um mote e do desenvolvimento de glosas<sup>282</sup>.

O Temor ameaça com fogo do inferno e o Amor exorta todos a amar o seu criador. Em *Na Vila de Vitória*, uma apresentação destinada a um auditório mais culto, o temor interroga os espectadores, como se estes pudessem responder-lhe, provocando a sensação de que tivessem dever de responder a suas perguntas. Assim, como na representação recente, os sermões são desenvolvidos a partir dos motes que dão tema ao discurso:

Pecador,  
feito escravo do Senhor,  
se do pecado não temes,  
do fogo por que não tremes?<sup>283</sup>

Começa o primeiro mote do Temor de Deus que, como fica claro através dessa introdução, propõe uma interrogação aos moradores da vila: como podem viver pecando sem temer nada do fogo do inferno, *se temes a dor corporal, foges de qualquer afronta...* por que *se cometes o pecado nada te dóis, nem gemes?*<sup>284</sup> A pergunta dá a entender que as dores terrenas são nada em comparação ao grande fogo do inferno que espera pelos pecadores; essa mesma idéia ele desenvolve na segunda parte do seu sermão em espanhol:

Oh qué pena  
será estar en la cadena,  
e vivir siempre muriendo  
e morir siempre vivendo!<sup>285</sup>

O Temor de Deus, na última parte do sermão, conclui que, se todo pecador pensasse sobre o que o espera ao fim da vida, deixaria de pecar, pois o fogo que os espera é um fogo eterno que, ao contrário das coisas terrenas, nunca há de cessar. E exorta os espectadores no final do sermão:

Pues deja ya de pecar,  
a tu Dios te convirtiendo,  
si quieres vida ganar.  
Sino, vivo te has de asar,

---

<sup>282</sup> PINTO, E. P. **O Auto da Ingratidão** (“*Na Vila de Vitória*” – **Anchieta**). São Paulo : Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 p. 191.

<sup>283</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 333.

<sup>284</sup> **Ibid.**, p. 334.

<sup>285</sup> **Ibid.**, p. 335.



y morir siempre viviendo.<sup>286</sup>

Depois do sermão de Temor de Deus, o Governo convida Vila de Vitória a ouvir o sermão de Amor de Deus. O mote que rege esse sermão é muito comentado pelas dez quintilhas em espanhol. Assim como no *Auto na festa de São Lourenço*, o tema principal é dividido em duas razões pelas quais Deus deveria ser amado. Em primeiro lugar a de ser o criador de tudo na terra e, em segundo, a de ter mandado o próprio filho para salvar as suas criaturas do pecado de Adão. O auto *Na festa de São Lourenço* enfoca a primeira razão, por Deus ser criador de tudo na terra e *Na Vila de Vitória* a segunda razão sendo o seu mote:

Tu Señor  
cayo, vencido da amor,  
sobre un palo.  
Esto tuvo por regalo,  
por que seas vencedor.<sup>287</sup>

Os motes dos sermões são desenvolvidos da seguinte maneira: cada verso do mote conclui duas quintilhas regidas pelo tema do verso; assim, o sermão do Temor é composto por oito quintilhas em cada parte e o sermão de Amor é composto por dez quintilhas. Os sermões do auto, sem dúvida, têm a função de levar e manter os fiéis dentro da Igreja. Assim, na última glosa do segundo mote do Temor a mensagem é clara e direta:

Pues deja ya de pecar  
a tu Dios te convirtiendo,  
Si quieres vida ganar.  
Sino, vivo te has de asar,  
E morir siempre viviendo.<sup>288</sup>

Ao terminar o sermão do Amor de Deus, Vila da Vitória se sente consolada, pois tem esperança de que, com todos estes defensores, o seu povo voltará a ser obediente a Deus e convida todos a guardar a cabeça de São Maurício, relíquia que estava sendo saudada no porto. Em seguida, Amor de Deus propõe que cantem alguma melodia enquanto a procissão leva a

---

<sup>286</sup> **Ibid.**, p. 336.

<sup>287</sup> **Ibid.**, p. 336.

<sup>288</sup> ANCHIETA, J, **Poesias**. Boletim IV - museu Paulista, São Paulo, 1954 p. 826.

reliquia para a igreja. As quatro quintilhas são cantadas ao som da harpa por quatro pessoas. Esse ato que é apresentado como o quinto pelo Armando Cardoso, é apresentado por Maria de Lourdes de Paula Martins como terceiro, mantendo unidas as cenas com os santos e sermões do Amor e do Temor de Deus. O último e quinto ato é também a despedida. Nele Anchieta colocou uma conclusão em homenagem a São Maurício:

O cabeça esmaltada  
com ouro da fortaleza,  
com o sangue adornada,  
e do martírio coroada,  
linda mais que a lindeza.<sup>289</sup>

## 6. Na visitação de Santa Isabel

*Na visitação de Santa Isabel* é a última peça atribuída a Anchieta e o derradeiro escrito de seu caderno. Ele a escreveu em espanhol cerca de um mês antes da sua morte. Segundo Armando Cardoso, trata-se de um auto bastante diferente dos outros e é mais próximo à estrutura do auto vicentino, sendo mais longa a parte dedicada ao diálogo e menor a parte do espetáculo. O auditório para o qual o auto é composto também foi diferente daqueles para quem Anchieta costumava escrever: foi a pedido da Confraria da Misericórdia de Vila Velha, perto da Vitória, que ele compôs a peça. A representação deveria acontecer na capela da confraria, em dois de julho, sendo Santa Isabel a protetora das Santas Casas<sup>290</sup>, padroado expresso no mistério da Visitação de Maria, que Anchieta desenvolve no decorrer da peça. Assim, o auto como tal tem objetivo de unir a celebração da Visitação com uma das virtudes da Virgem, cujo nome leva a

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>290</sup> Santa Isabel foi constituída padroeira de todas as Misericórdias do reino e das colônias portuguesas. D. João II fundou a primeira irmandade de Misericórdia em Lisboa a pedido de frei Miguel de Contreiras e, desde o seus primórdios até a inauguração da primeira irmandade por D. Leonor, viúva do mesmo rei, passando pelo período em que foram aprovados os estatutos da confraria escritos por frei Contreiras e

confraria. Portanto Anchieta elabora o auto demonstrando como a misericórdia de Maria é revelada através da visitação. Diferentemente das outras representações não há na Visitação de Santa Isabel nenhuma parte de comédia, por isso, não há aqui demônios nem outros personagens de riso; é um autêntico auto de Devoção, inspirado no seguinte mote:

Quién te visitó Isabel,  
que Dios en su vientre tiene?  
Hazle fiesta muy solemne,  
pues que viene Dios en él.<sup>291</sup>

Esse mote vai ser desenvolvido logo depois do primeiro encontro de dois personagens: um Romeiro que entra na capela e Santa Isabel que está sentada lá.

Ao entrar na capela o romeiro saúda a Santa, comentando que foi nesse dia<sup>292</sup> que ela foi vistada pela sua prima: a santa, por sua vez, pergunta-lhe pela razão de ele vir de tão longe e oferece-lhe a sua ajuda. Nessas primeiras estrofes de saudação e apresentação, o romeiro já conta à santa que gostaria ouvir dela *algunas cosas de aquella luna llena e clara estrella...*<sup>293</sup>. Segue-se a glosa do mote em oitavas, cujas primeiras quadras são pronunciadas por Isabel, que explica quem é Maria, e as segundas são do romeiro, que reflete sobre a explicação da santa e às vezes pergunta-lhe algo... *Anchieta pôs aí o que de mais belo encontrou na tradição medieval*<sup>294</sup> escreve Armando Cardoso, fazendo alusão ao cântico dos cânticos, comum na época medieval:

I.: Es el cerrado vergel<sup>295</sup>  
en que el fruto está plantado,  
que da vida, de un bocado,  
al que se mantiene de él.

R.: Pues tan divino doncel  
dentro de su vientre tiene,  
hazle fiesta muy solemne,  
pues que viene Dios en él<sup>296</sup>

---

confirmados por bula do papa Alexandre VI, e mesmo até a morte do “santo frade” seu fundador, por todo esse tempo Santa Isabel foi a protetora maior dessa irmandade. **Ibid.**, p. 342.

<sup>291</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977, p. 343.

<sup>292</sup> O dia 2 de julho no qual foi representado o ato. Nessa data a Igreja Católica celebra a visitação de Santa Isabel.

<sup>293</sup> **Ibid.**, p. 344.

<sup>294</sup> **Ibid.**, p. 107

<sup>295</sup> ...és um jardim fechado... venha o meu amado ao seu jardim e saboreie os seus frutos deliciosos. Cant. 4, 15.

<sup>296</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977p. 346.

Após a louvação, começam as perguntas do romeiro e as respostas de Santa Isabel que se desenvolvem em torno do primeiro capítulo do evangelho de Lucas. Segundo o Evangelho, Maria visitou sua prima logo depois de Anunciação, quando esta estava esperando João Batista; ao encontrar Maria, a criança no ventre da Isabel começou a chutar com muita alegria e a Santa entendeu que, diante dela, estava a mãe do messias. Por sua saudação, Jesus libertou João Batista, seu futuro precursor, ainda no seio materno, do pecado original, e trouxe para a família todos os bens. O romeiro pergunta a respeito do caminho que Maria fez até a casa da Isabel: *De tan lejos se atrevió a venir, tan gran señora?*<sup>297</sup> Mas Isabel explica que, com Jesus no ventre, a Virgem não temia nada e por isso veio até ela *A traer Dios Uno e trino y dejarlo en mi posada hecho morador continuo*. O romeiro questiona essas palavras, pois não entende como Maria poderia deixar Deus com Santa Izabel, se a Virgem não permaneceu com ela e Cristo continuava em seu ventre. Isabel explica a dualidade da presença divina no ventre de Maria: Deus-homem, que depois morreu por nós, e Deus como entidade una e trina, que está em todo lugar:

Mas como Dios no se muda,  
mas está en todo lugar,  
no teneis que vacilar,  
ya que, sin ninguna duda,  
quiso conmigo quedar...<sup>298</sup>

No entanto, o Romeiro continua não entendendo e Santa Isabel narra os acontecimentos do Evangelho, falando do motivo da visitação, que foi a doação de Jesus por Maria à família de Isabel para purificá-la, principalmente na pessoa de São João. Depois os dois desenvolvem o tema sobre o amor de Maria pela humanidade; por ser esse amor tão grande, ela traz ajuda e alívio a todos que visita, sãos, enfermos e mesmo pecadores: *madre de pecadores, abogada de culpados, refugio de atribulados*. Essa é a participação de Maria recebeu na mediação entre

---

<sup>297</sup> Lc. 1, 39.

<sup>298</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p. 348.

Cristo e os homens, *o sentido social da festa da visitação*, que segundo Armando Cardoso, *é dar Jesus aos outros e visitar o mundo em todas as suas misérias*<sup>299</sup>. Depois vem o elogio à mais estimada das mil virtudes da Virgem, a Misericórdia, e, quando Santa Isabel diz isso ao romeiro, ele comenta ser por essa razão que a Confraria de Misericórdia é tão fervorosa nas suas obrigações de ajudar aos pobres e fazer obras de caridade, imitando desse modo a visitação de Nossa Senhora. Despedindo-se de Santa Isabel, o romeiro lhe pede uma penitência, para que possa agradá-la. A Santa diz que espera que os homens da Confraria sempre a honrem, não deixando de ajudar os pobres:

Y creed que Dios eterno,  
por esta casa sagrada,  
Misericórdia llamada,  
libra muchos del infierno,  
dádoles tal abogada.<sup>300</sup>

Desse modo, a primeira parte do auto pode ser interpretada como conversa alegórica entre a Confraria representada pelo romeiro e Santa Isabel. Um diálogo, onde a santa está no papel de narradora e o romeiro, como interlocutor, somente conduz o rumo da conversa, buscando entender o significado da Visitação. Assim um personagem ilustre, representante de forças superiores, assume papel de narrador e passa a conduzir o diálogo.

A primeira parte termina com o romeiro saindo da capela e em seguida começa a segunda. Quando chega o romeiro na porta da igreja, chama por ele um anjo que vem à frente de Nossa Senhora, que entra em seguida com o vestido e o manto da Misericórdia, trazido e estendido por anjos. Essa visão de Maria no auto constituía o desfecho do enredo; ao romeiro se juntam quatro companheiros que saúdam Maria cantando um antigo hino da Igreja, *Ave maris Stella*.

---

<sup>299</sup> **Ibid.**, p. 108.

<sup>300</sup> **Ibid.**, p. 355.

Conservando a idéia principal do hino e introduzindo-lhe alguns versos, Anchieta cria uma cantiga praticamente nova, que comenta e completa a original:

Ave estrell de la mar,  
guía de los que navegan,  
los quales a vos se entregan,  
porque en este navegar  
por muchas vías se ciegan...

En Ave se muda Eva,  
que pertrubó nuestra paz.  
Mas vos, otra Eva nueva,  
nos sacaréis de la cueva  
y prisión de Satanás.<sup>301</sup>

O Auto na Visitação de Santa Isabel, não visa à conversão, mas estabelece ligações entre os mistérios no universo simbólico cristão. Como no *Auto da Cananéia*, a representação se constrói em torno de um episódio do Evangelho referente ao capítulo VII do Evangelho de São Marcos, no qual a fé e humildade de uma mulher cananéia faz com que Cristo atenda o seu pedido. Assim, no auto de Gil Vicente, Cristo fala aos seus discípulos:

Bem vistes esta mulher  
E o seu perseverar,  
Seu sofrer e o seu crer  
E com isso receber  
Quanto quis arrecadar.<sup>302</sup>

A moral do auto está contida nas palavras finais de Cristo. Do mesmo modo, Anchieta, nos últimos versos de *Visitação de Santa Isabel*, consegue unir o mistério da Visitação com a virtude da Misericórdia.

Após a cantiga, oração cantada pelos romeiros, Maria revela-se a eles dizendo que aquilo que fez na Visitação fará através das Confrarias da Misericórdia, por todas as infelicidades do mundo. No final da sua fala, Maria se despede dando a sua a bênção a toda a assistência *Yo os dejo mi bendición, y haced gran regocijo...* A última fala é do romeiro, que Armando Cardoso interpreta romanticamente como se as palavras, fossem do próprio Anchieta, já prestes a morrer e encontrar a sua senhora do céu:

Pártome, sin me partir  
de vos, mi madre e señora,

---

<sup>301</sup> **Ibid.**, p. 356,357.

<sup>302</sup> VICENTE, G. **Obras completas**. Lisboa : Sá da Costa, 1974 v. II. p.292.

confiado que, en la hora  
en que tengo de morir,  
seréis mi visitadora.<sup>303</sup>

No final do auto, acontece uma pequena despedida. Vão-se os romeiros, cantando a cantiga e repetindo o mote inicial, enquanto Nossa Senhora recolhe-se.

---

<sup>303</sup> ANCHIETA, J. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977 p.357.

## V. Conclusão

Durante nosso trabalho analisamos as representações teatrais jesuíticas do século XVI produzidas pelos primeiros missionários com o objetivo de persuasão dos indígenas e dos colonos, impondo a eles um comportamento mais adequado do ponto de vista da moral cristã. Procuramos entender as suas relações com a tradição européia da época, bem como as inovações pedagógicas doutrinárias criadas pelos jesuítas a partir do que encontraram no Brasil, com o propósito de se colocar no papel dos intermediários entre a cultura européia e a cultura local.

O objeto principal do nosso estudo foram os esquemas dramáticos, especialmente os atribuídos a Anchieta, que compunham o teatro jesuítico, entendendo-os como uma representação européia-cristã capaz de se apropriar dos signos indígenas, e, portanto, como um método para transformar o imaginário do índio, no qual ele próprio passa a se ver como cristão.

Quando se propuseram a ser intermediários entre a doutrina católica e outras sociedades distantes, com o fim de conduzi-las ao cristianismo, os jesuítas desenvolveram as maneiras de persuasão de acordo com seus métodos pedagógicos, que foram aplicados em várias partes do mundo. Um importante elemento desse método foram as representações teatrais. No século XVI, as transformações que ocorreram na sociedade, foram acompanhadas pela arte teatral. Os mistérios cíclicos cederam lugar às moralidades nas quais a vida do homem era decidida na luta entre as entidades. Durante a representação, o mundo dos homens e o mundo sobrenatural se cruzavam no palco, colocando o espectador diante de um drama conduzido por homens e seres sobrenaturais. Assim as representações teatrais elaboradas pelos jesuítas, mesmo contendo vários indianismos e muitas vezes sendo apresentadas em tupi, possuem características muito parecidas com teatro escrito e representado na Europa da época.



Os personagens indígenas das representações jesuítas pretendem ajustar-se aos costumes dos índios, que vêm sempre acentuados de forma positiva ou negativa: alguns costumes, que ao ver dos jesuítas, demonstravam a riqueza e a beleza da cultura indígena, eram tratados como algo a ser preservado e desenvolvido, como no caso da música e das danças; já os costumes que consideravam contrários à moral cristã apareciam como invenções do demônio. Também vimos que várias características dos personagens do teatro colonial são comuns às utilizadas por Gil Vicente, para persuadir os espectadores em Portugal.

A partir desse ponto de vista nós analisamos os escritos que fizeram parte do Caderno de José de Anchieta. A nossa abordagem centralizou-se em torno dos objetivos que os padres da Companhia de Jesus buscavam atingir promovendo os eventos religiosos pelas cidades e aldeias da costa brasileira, cuja atração principal eram as representações teatrais.

## Referências Bibliográficas

### Fontes primárias:

ANCHIETA, J. **Auto, representado na festa de São Lourenço**. São Paulo: Museu paulista, 1948

\_\_\_\_\_. **Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil**. Coimbra: Antonio Mariz, 1595.

\_\_\_\_\_. **Na vila de Vitória e na visitação de santa Isabel**, São Paulo : Museu Paulista, 1950.

\_\_\_\_\_. **Diálogo da fé**. São Paulo: Loyola, 1987.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Anchieta**. São Paulo : Loyola, 1977.

\_\_\_\_\_. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

\_\_\_\_\_. **Lírica portuguesa e tupi**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poesias**. São Paulo: Museu Paulista Boletim IV, São Paulo, 1954

AZPILCUETA NAVARRO, J. **Cartas avulsas, 1550 – 1568**. São Paulo: EDUSP, 1988.

CARDIM, F. **Tratados da terra e da gente do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1939.

CAXA, Q. e RODRIGUES, P. **Primeiras biografias de José de Anchieta**. Loyola, São Paulo : 1988.

LEITE, S. (org.) **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**. São Paulo: Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro;Lisboa, 1938-1950. 10 volumes.

LOYOLA, I. **Obras completas**. Madrid: Católica, 1982.

NÓBREGA, M., da. Diálogo sobre conversão do gentio. **In** : LEITE, S. (org.) **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**. São Paulo : Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

\_\_\_\_\_. **Cartas do Brasil e mais escritos**. Coimbra . Coimbra: Universidade de Coimbra, 1955.

VASCONCELOS, S. **Vida do venerável padre José de Anchieta**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1960.

\_\_\_\_\_. **Crônica da Companhia de Jesus**. Petrópolis: Vozes, 1977. v. I e II.

VICENTE, G. **Obras completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

VIEIRA, A. **Obras completas**. Porto: Lello & Irmão, 1959.

VIOTTI, H. A. **Anchieta, o apóstolo do Brasil**. Loyola: São Paulo, 1966.

### **Fontes secundárias:**

AZEVEDO, T. de **Igreja e Estado em tensão e crise**. São Paulo : Ática, 1979.

BAÊTA NEVES, L. F. **O Combate dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

BADEN, J. **Literatura y conversión**. Madrid: Guadarrama, s/d.

BAUMANN, T. **A gesta de Anchieta: a construção do “outro” nas idéias e praticas jesuíticas dos quinhentos**, 1993. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

БАХТИН, М. **Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса**. Москва : Наука, 1995.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSCHI, C.C. **Os leigos e o poder**. São Paulo: Ática, 1986.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas lingüísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

BOXER, C.R. **A idade de ouro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

\_\_\_\_\_. **A igreja e a expansão ibérica**. Lisboa: Edições 70, 1981.

CABRAL, L.G. **Jesuítas no Brasil. (Século XVI)**. São Paulo: Melhoramentos, 1925.

CARNEIRO, A. S. **A cena admoestatória Gil Vicente e a poesia política de corte da Baixa Idade Média**, 1997. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

CHAUI, M. Profecias e tempo do fim. In : NOVAES, A. (org.) **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo Companhia das Letras, 1998.

- CRUZ, da M. L. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990.
- CUNHA, M. (org.) **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DELUMEAU, J. **La Reforma**. Barcelona-15 : Labor, 1967.
- \_\_\_\_\_. **A confissão e o perdão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Mil anos de felicidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- EISENBERG, J. **As missões jesuíticas e o pensamento político moderno. Encontros culturais, aventuras teóricas**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2000.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Origens: história e sentido na religião**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELLIOT, J. H. **O Velho e o Novo Mundo, 1492 – 1650**. Lisboa: Querco, 1984.
- FERNANDES, F.A. **Comunicação na pedagogia dos jesuítas na era colonial**. São Paulo: Loyola, 1980.
- FRANÇA, L. **O método pedagógico dos jesuítas**. Rio de Janeiro: Agir, 1952.
- FRANZEN, B. **Os jesuítas portugueses e espanhóis e a sua ação missionária no sul do Brasil e Paraguai (1580 – 1640)**. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- GAMBINI, R. **O espelho do índio e a destruição da alma indígena**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.
- GILSON, E. **A filosofia na Idade Media**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GREENBLATT, S. **Possessões maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- GRUZINSKI, S. **Colonización de lo imaginario**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HANSEN, J. A. A servidão natural do selvagem e guerra justa contra o bárbaro. In : NOVAES, A. (org.) **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLANDA. S. B. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1936.

- \_\_\_\_\_. **Caminhos e fronteiras**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975.
- \_\_\_\_\_. **A visão do paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HESSEL, L e READERS, G. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: EDUFRGS, 1972.
- HOORNAERT, E. **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- HÖFFNER, J. **Colonização e evangelho**. Rio de Janeiro: Presença, 1977.
- HUIZINGA, J. **Declínio da Idade Media**. Lisboa: Ulisseia: 1970.
- KARNAL, L. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- LAFAYE, J. **Quetzalcóatl y Guadalupe**. México: Fondo de cultura económica, 1977.
- LÉRY, J. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Biblioteca do exercito, 1961.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LUZ, G. **As festas e os seus papéis: as representações e dramatizações alegóricas jesuíticas no interior das festas religiosas do Brasil quinhentista**, 1999. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.
- MARAVALL, J. A. **A cultura do Barroco**. São Paulo: USP, 1997.
- MARTINS, J. P. O. **Sistema dos mitos religiosos**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1922.
- METCALF, A. Os limites da troca cultural: o culto da santidade no Brasil Colonial. **In** : NIZZA DA SILVA, M. B. (org.) **Cultura portuguesa na terra de Santa Cruz**. Lisboa: Estampa, 1995. pp.35-52.
- MÉTRAUX, A. **A religião dos tupinambás**. São Paulo: Nacional, 1950.
- MILLER, R. F. **Os jesuítas. Seus segredos e seu poder**. Porto Alegre: Globo, 1949.
- MONTEIRO, J.M. **Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORSE, R. **O espelho de Próspero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MOURA, C.F. **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII, e XVIII**. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História, 2000.

PÉCORA, A. Vieira, o índio e o corpo místico. **In** : NOVAES, A. (org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teatro de sacramento**. São Paulo: CESP, 1994

\_\_\_\_\_. Cartas à Segunda escolástica. **In** : NOVAES, A. (org.) **A outra margem do ocidente**. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

PELIKAN, J. **Maria através dos séculos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEREIRA, M. B. **Modernidade e secularização**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

PINTO, E. P. **O Auto da Ingratidão (“Na Vila de Vitória” – Anchieta)**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

POMPA, M. C. **Religião como tradução, Missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil colonial**, 2001. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

PRADO, D .de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAMINELLI, R. **Imagens de colonização. A representação do índio de Caminha a Vieira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

RECKERT, S. **Espírito e letra de Gil Vicente**. Lisboa: Edição sob auspícios do comissário para a XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura, 1983.

REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.

RICARD, R. **La conquista espiritual de México**. México: Fondo de cultura económica, 1986.

RICHARD, P (org.) O pensamento teológico de Dom Vasco de Quiroga. **In: Raízes da teologia latino-americana**. São Paulo: Paulinas, 1988.

RODRIGUES, F. **A formação intelectual jesuíta**. Porto: Porto Ed., 1907.

ROGIER, L. J. (org.) **Nova história da Igreja**. Petrópolis: Vozes, 1971.

RUBERT, A. **Historia de la Iglesia en Brasil**. Madrid: Mapfre, 1992.

SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval**. Publicações Europa-América: Lisboa, 1970.

SILVA DIAS, J.S. **Os descobrimentos e a problemática cultural do século XVI**. Lisboa: Presença, 1982.

TODOROV, T. **A conquista da América**. São Paulo : Martins Fontes, 1991.

VAINFAS, R. **A heresia dos índios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WARDROPPER, B. **Historia de la poesia lírica a lo divino en la cristandad occidental**. Madrid: 1958

WEBER, M. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro : Zahar, 1963.

\_\_\_\_\_ **Economia e sociedade**. Brasília: EDUNB, 1991.