

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MERAVIGLIA O TEATRO DE JOSÉ DE ANCHIETA

2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Autor: Paulo Romualdo Hernandez
Orientador: Joaquim Brasil Fontes

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Paulo Romualdo Hernandez e aprovada pela Comissão Julgadora.
Data: 27/09/2006

Assinatura:
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

2006

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNI CAMP**

H43m Hernandes, Paulo Romualdo.
 Meraviglia o teatro de José de Anchieta / Paulo Romualdo Hernandes. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2006.

 Orientador : Joaquim Brasil Fontes.
 Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
 Educação.

 1. Teatro. 2. Brasil – Colônia. 3. Jesuítas. 4. Pedagogia. 5. Cultura. I.
 Fontes, Joaquim Brasil. II. Estadual de Campinas. Faculdade de Educação.
 III. Título.

06-328-BFE

Título em inglês : Meraviglia the theatre of the Jose de Anchieta

Keywords : Theatre ; Brazil – Colony ; Jesuit ; Pedagogy ; Culture

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

 Profa. Dra. Eveline Borges Itapura Miranda

 Profa. Dra. Tania Piacentini

 Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

 Prof. Dr. José Roberto Rus Peres

Data da defesa: 2006

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : prhernandes@uol.com.br

¿Que es la vida? Un frenesí:
¿Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño
Y los sueños sueños son.
(Calderon de La Barca, *La Vida Es Sueño*)

Dedico este estudo ao meu pai, Emílio Hernandes Esteves, que já não mais está entre nós, mas de quem senti forte presença. Para minha mãe, Aparecida Mancini Hernandes, sempre carinhosa e dedicada. A Maria Lúcia e Gabriel meus amores, meus deliciosos companheiros. Aos meus irmãos, os Mancini Hernandes e à minha outra família, os Queiroz Guimarães, que, com tantas festas, quase não me deixaram concluir a tese. Aos meus tios Maria Inês e Tuba, que talvez nem saibam, mas me iniciaram nos caminhos da leitura. À Profa. Dra. Vera Lúcia Gonçalves Felício que me levou aos estudos do teatro. Aos amigos que continuam soprando as velas a meu favor, e, que sem sombra de dúvida, foram os responsáveis por este estudo chegar a bom termo: Joaquim Brasil Fontes, Sônia Giubilei, Marinês e Marcos Francisco Martins, Fabiana e Ascício dos Reis Pereira, Silvia e Ismael Bravo, Victor Leandro Bento dos Reis.

Agradeço em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes, que, muito mais que orientar, me fez apreciar a pesquisa. Aos membros da banca de qualificação e de defesa: Profa. Dra. Roseli Aparecida Cação Fontana, Profa. Dra. Eveline Borges Itapura de Miranda, Profa. Dra. Tânia Aparecida Piacentini, Profa. Dra. Márcia Strazzacappa Hernandez, Prof. Dr. José Roberto Rus Peres. À Rosângela, bibliotecária da biblioteca da Companhia de Jesus de Itaici, que novamente muito me ajudou disponibilizando livros raros e importantes para meu estudo. E, também, um agradecimento especial à minha irmã Rosângela Maria Mancini Hernandes e ao meu amigo Marcos Francisco Martins que tanto e com tanta propriedade me socorreram. Agradeço, ainda, o carinho e dedicação demonstrada pelos funcionários da Unicamp, sobretudo Nadir, Rita, Cleo, Gisele e os bibliotecários Gil e Bira. A todos estes citados e a muitos outros que por espaço não conseguiria citar, meu muito obrigado.

RESUMO

O teatro *Meraviglia* de José de Anchieta, representação religiosa do Brasil do século XVI, é estudado nessa tese em seus aspectos estéticos e ideológicos. Esteticamente, a *meravigliosa* dialética jesuítica coloca em cena, em cada canto e recanto da mata atlântica, aspectos do teatro popular, o uso do espaço cotidiano dos espectadores, a fala em sua língua, o escracho com seus costumes, os mimos, jeitos e trejeitos das personagens do Mal em contradição com a seriedade das personagens do Bem, dos anjos e santos. Em cena, como síntese, uma representação ao mesmo tempo religiosa e popular, sagrada e profana com aspectos cômicos e sérios, personagens divinas contracenando com personagens de carne e osso (caraíbas amigos dos padres, índios cristianizados, velhas índias, morubixabas, rudes colonos, mestiços...). Ideologicamente inspirado nos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, o mentor e fundador da Companhia de Jesus, Anchieta cria um teatro a serviço da Igreja para convocar os moradores do Brasil para a luta contra a bandeira do Mal, Satanás, Lúcifer, Lutero, Calvino, os caraíbas e pajés - a Babilônia, e, principalmente, a dramática luta do espírito para vencer os desejos da carne e do coração. Neste jogo, a representação oculta nas sombras das alegorias, a verdadeira razão de ser dessa luta: trazer as almas dos índios, dos colonos, dos meninos dos colégios para a Igreja Católica, para a Companhia de Jesus. No tablado a vitória é do Bem, dos jesuítas, versus o Mal, a religião antiga, as idéias peregrinas... Em outras palavras, Loyola e depois Anchieta, forjado pelos *Exercícios*, desenvolvem um instrumento poderoso, a representação, para ensinar o caminho para as almas peregrinas brasileiras encontrarem a verdadeira vida, a eterna, na Jerusalém Celeste, na Cidade de Deus.

Abstract

The Meraviglia theater of Jose de Anchieta, religious representation of Brazil's XVI century is studied in this thesis in its aesthetic and ideological aspects. Aesthetically, the “meravigliosa” Jesuitical dialectics places in scene, in each single and hiding place of the Atlantic forest, aspects of the popular theater, the use of the daily space of the spectators, words in its own language, the mockery with their customary behaviors, the mimes, skills and grimaces of the characters of the Evil in contradiction to the seriousness of the characters of the Good, angels and saints. In scene, as synthesis, a representation, at the same time religious and popular, sacred and profane with comic and serious aspects, divine characters acting together with characters of flesh and bone (“caraíbas” friends of the priests, old native women, “morubixabas”, rude tenant farmers, “mestizos”..). Ideologically inspired by the *Spiritual Exercises* of Ignacio de Loyola, the mentor and founder of the Company of Jesus, Anchieta creates a theater to the service of the church to convoke the inhabitants of Brazil to the fight against the flag of the Evil, Satan, Lucifer, Lutero, Calvin, “caraíbas” and shamans- the Babylonia, and, mainly, the dramatically fight of the spirit to win the desires of flesh and heart. In this game, the occult representation in the shades of the allegories is the true reason of this fight: to bring the souls of the natives, the tenant farmers, the boys of schools, for the Catholic Church and the Company of Jesus. In stage, the victory is of the Good, of the Jesuits, versus the Evil, the old religion, the wandering ideas.... In other words, Loyola and later Anchieta, forged by the *Exercises*, develop a powerful instrument, the representation, to teach for Brazilian wandering souls the way of true life, the perpetual one, in the Celestial Jerusalém, the City of God.

SUMÁRIO

<u>PREFÁCIO</u>	1
<u>A ALMA PEREGRINA</u>	6
<u>A COMPANHIA DE JESUS</u>	8
<u>Anchieta e a Companhia de Jesus</u>	12
<u>Os Cavaleiros de Jesus</u>	21
<u>OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS</u>	24
<u>Como falar com Deus</u>	26
<u>A Eleição</u>	30
<u>A União com Cristo Ressuscitado</u>	35
<u>A VIDA MÍSTICA E A REPRESENTAÇÃO</u>	37
<u>O BARROCO E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS</u>	40
<u>O BELO ENCONTRO</u>	46
<u>SANTA ISABEL E NOSSA SENHORA EM VILA VELHA</u>	48
<u>Pártome sin me partir</u>	60
<u>REPRESENTAÇÃO PARA OS MENINOS DO COLÉGIO</u>	61
<u>A viagem interior</u>	76
<u>ENCENAÇÃO PARA OS NATIVOS E COLONOS</u>	83
<u>Os demônios e os santos</u>	84
<u>Os aňanga aliados do Karaibebé</u>	108
<u>Temor e Amor de Deus na aldeia de São Lourenço</u>	123
<u>REPRESENTAÇÃO PARA OS COLONOS</u>	130
<u>Os santos contra os demônios</u>	133
<u>As mulheres em cena: Vila de Vitória e Ingratidão</u>	148
<u>Temor e Amor de Deus na Vila de Vitória</u>	163
<u>PAIXÃO DE CRISTO EM TUPI</u>	165
<u>POSFÁCIO</u>	178
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	211

PREFÁCIO

Ó Musa, tu que a fronte não coroas
no Hélicon de louros morredores,
mas co'os seres angélicos povoas
o empíreo aureolada d'esplendores,
faze que minhas rimas sejam boas;
vem inspirar-me divinais ardores;
e revela se o falso em meu poema
uno à verdade, e ao teu diverso tema;
(Torquato Tasso, Jerusalém Libertada)



O teatro de Anchieta é obra de um padre jesuíta que compôs suas principais representações teatrais no terço final do século XVI, sendo a última no ano de 1597, o auto da *Visitação de Santa Isabel*. Neste mesmo ano os jesuítas apresentavam, na Baviera, um teatro maravilhoso em que anjos e santos se digladiavam pelos céus de Munique, impulsionados pelas maquinarias da engenharia teatral, produzidas por experientes artífices, mestres marceneiros. Espetáculo considerado por muitos especialistas de teatro e literatura como obra prima do Barroco. Na opinião de outros estudiosos de obras jesuíticas, inclusive de *Anchieta*, a existência de uma interessante mistura de elementos próprios do barroco, como também de dramas medievais, sobretudo os autos de moralidades, fez com que se sugerisse e até afirmasse que os jesuítas criaram um estilo próprio. Para Carpeaux (1980, p 505), trata-se de um teatro barroco maravilhoso, teatro *meraviglia*.

Realizado por um padre jesuíta, seria o teatro de *Anchieta* barroco, teria um estilo próprio jesuíta, poderia ser considerado como teatro *meraviglia*? Há algo que é possível revelar já nesse prefácio, pois se trata de lugar comum: os jesuítas não criaram arte pela arte, teatro pelo teatro. A criação artística dos jesuítas seja ela barroca ou de um estilo próprio, ou teatro *meraviglia*, estaria relacionado com as finalidades pedagógicas desejadas pela Companhia de Jesus nas suas realizações. Desde o nascimento da Companhia de Jesus o interesse nas obras produzidas pelos jesuítas é evidente e está já na sua primeira Constituição: a propagação da fé cristã e Católica. O teatro para o povo mais simples, o de *Anchieta*, o teatro *meraviglia* da Baviera, a catequese, seus membros, discípulos e seguidores teriam uma missão bem definida: ensinar o caminho para que o fiel, infiel, exercitante, espectadores do teatro, encontrassem a vida verdadeira, cristã e católica - e se livrassem *de la muerte* - o Inferno.

Nesse sentido, o estilo, a estética, a língua, o conteúdo das peças, teriam uma importância menor, pois elas seriam compostas para cumprir com uma finalidade bem específica, que o Bem (por exemplo, nas peças para os nativos e rudes colonos brasileiros: os santos, o Karaíbebé, O Bom Governo, a Vila de Vitória, o Temor e Amor de Deus, os padres jesuítas, a Igreja Católica...) vença o Mal (os *añánga* Aimbirê, Guaixará, Saravaia, Satanás, Lúcifer, Ingratidão, os caraíbas e pajés, as velhas inimigas dos padres, os chefes indígenas, os soldados espanhóis e castelhanos que não levam a sério os desejos da Igreja Católica). Ou, que Cristo e o mártir Pero Dias, poderosas personagens nos palcos dos

Colégios jesuítas do Brasil, ensinassem aos meninos do colégio, que, ao abandonarem a vida material, os desejos do corpo e do coração, teriam direito, tanto quanto o mártir jesuíta Pero Dias, à vida eterna. Ainda, no auto da *Visitação de Santa Isabel* fazer um agradecimento aos confrades pela construção da Santa Casa de Misericórdia, e garantir-lhes que essa ajuda aos pobres desassistidos é caminho certo para salvar a alma, caso evitem também os pecados da carne e do coração.

Esse será o olhar lançado sobre o teatro de Anchieta. Como obra de um jesuíta, que tem um objetivo bem definido, específico: capturar o espectador seja ele o indígena, o rude colono, os meninos do colégio, os confrades da Santa Casa de Misericórdia para colocá-los em cena participando da cena e assim levá-los à vitória final contra os demônios, ou, a ouvir as divindades, santos, padres, amigos dos padres etc., os ensinamentos para a salvação da sua alma. E, nesse sentido, ele seria semelhante aos outros teatros jesuíticos desse período, entre eles o da Baviera, por fazer uso de recursos estéticos, ao alcance da mão, para fins didáticos.

A base para o teatro jesuítico, ou seja, o uso estético da representação para fins didáticos encontra-se no manual de formação dos discípulos de Loyola, os *Exercícios Espirituais*, que utiliza a representação da História da Salvação do Povo de Deus, com a participação do exercitante nessa encenação, a fim de ensinar os caminhos da alma humana, peregrina nessa vida, na terra, para a salvação.

Desta maneira, o teatro de Anchieta será estudado como teatro jesuítico, cujo fundamento é a atmosfera religiosa do século XVI, não somente porque é um teatro que capta o espectador em seu cotidiano, mas também porque os *Exercícios Espirituais* de Loyola, que lhe servem de fundamento, foram formulados a partir da experiência de vida do mestre fundador da Companhia de Jesus, vivendo intensamente o espírito dessa época. Não será estudado em comparação com outras peças jesuíticas do mesmo período, o que não faria sentido, já que o lugar e a atmosfera das representações anchietanas são muito diferentes e peculiares em relação à de outros lugares, sejam europeus, nas Índias, ou mesmo na América espanhola.

Assim, os anjos e demônios, como os santos e diabos, a lutar nos céus de Munique, com a vitória dos Anjos e santos, enviando para o Inferno os demônios, atuarão de forma muito diferente por aqui, mas com a mesma e importante finalidade. Nossa Senhora com

seu manto da Misericórdia, grávida do Menino Jesus, visitando em uma igreja de pedra e barro, na selva brasileira, sua prima Santa Isabel, falando em castelhano, tem a mesma finalidade e objetivo dos *Exercícios Espirituais* - ou de outras Nossas Senhoras que se apresentavam nos teatros jesuítas de muitos palcos espalhados pelo mundo, fazer com que os fiéis, infiéis, brutos...vivam o drama cristão como se fizessem parte dele, lutando juntamente com os santos e anjos contra os demônios.

Este estudo tenta partir do rigor das ciências, sem deixar de se inscrever num universo de incertezas. Nessas incertezas, apesar do método, entra o olhar do pesquisador, um homem do século XXI, com seus conceitos e visão de mundo historicamente constituídos. Impossível pois evitar, aqui e ali, a emergência da ironia, da crítica, da compaixão e da raiva. Que me perdoem os leitores e os homens do século XVI.

Hans Staden, o alemão aventureiro que ficou refém dos tupinambás, descreveu rituais de antropofagia com detalhes até mesmo das longas conversações entre os indígenas. Seu relato serve de referência para muitos estudos e interpretações. Segundo Gambini (2000, p. 112) é pouco provável que ele soubesse o tupi para poder descrever tanto as falas daqueles que seriam sacrificados, como as de seus algozes. Talvez muito do que foi descrito por Staden pertença à sua imaginação e criatividade e não propriamente a acontecimentos reais. Mas quem sabe teria ele aprendido rapidamente o tupi. São as incertezas dos estudos históricos.

A ALMA PEREGRINA

Y, volviéndose a Sancho, le dijo: - Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo. -¡Ai! - respondió Sancho llorando-. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire o sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver... -Así es - dijo Sansón -, y el buen Sancho Panza está muy en la verdad de estos casos. - Señores - dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaro hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de La Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mi se tenía, y prosiga adelante el señor escribano (Miguel de Cervantes, Don Quijote de La Mancha, LXXIV)

A COMPANHIA DE JESUS

Quando em 1540, o Papa Paulo III confirmara e aprovara o estabelecimento de uma nova ordem religiosa, Companhia de Jesus, ou Sociedade de Jesus, ela já contava com seis anos de existência, pois em Montmartre, na pequena capela de Santa Maria, encravada

nesse morro, sete companheiros da Universidade de Paris se reuniam a fim de constituir um pacto: cerrar fileira ao lado da Igreja Católica na luta contra seus inimigos.

Tendo à frente o mestre Inácio de Loyola, mentor do projeto, o mais velho entre eles, estabelecem, em agosto de 1534, como primeira missão, partir para Jerusalém para livrá-la dos infiéis e depois colocar-se sob o mando do Papa. Papa este eleito naquele mesmo ano, o velho Alessandro Farnese.

Eis o voto dos sete companheiros na voz de Pedro Favre, o então único sacerdote do grupo:

No dia da Santa Maria de agosto, nesse ano de 1534, já unidos por uma mesma determinação e formados pelos *Exercícios* (com exceção do mestre Francisco (Xavier) que ainda não os fizera, mas compartilhava do nosso projeto), fomos a Nossa Senhora de Montmartre, perto de Paris, para ali pronunciarmos o voto de partir para Jerusalém na data que nos seria indicada, e de nos colocarmos, ao regressar, sob autoridade do Pontifício romano; e também de cada um começar, no tempo estabelecido, a deixar nossos pais e nossas redes" (citado por Lacouture, 1994, p 80)

Os sete cavaleiros desse ato no monte dos mártires seriam, além do basco Iñigo de Loyola, o mestre, seus colegas de quarto no colégio Santa Bárbara: Pedro Favre, da Sabóia, grande conhecedor de grego, sobretudo de Aristóteles, Xavier, que também era basco e vizinho da casa dos Loyola em Guipúzcoa. Diogo Laínez, de Almazan, Afonso Salmeron de Toledo, que estudaram em Alcalá, e Nicolas Alonso, de Palência, que estudou também em Alcalá colégio fundado pelo cardeal Cisneiros com idéias humanistas erasmianas. Nicolas Alonso dito Bobadilha, talvez nome de sua aldeia natal, que ao contrário dos outros era muito pobre, foi a Paris para se instruir no Colégio das três línguas, entre elas o grego dos humanistas. Por fim, o português Simão Rodrigues de Azevedo, pensionista de D.João III no colégio Santa Bárbara, em Paris.

Do acordo feito em agosto de 1534 resultou que iriam partir para Jerusalém no dia da conversão de São Paulo, 25 de janeiro de 1537, pois antes era preciso preparar-se de corpo e alma para essa obra. Inácio, a mando dos médicos, antes, empreitou viagem à sua terra natal enquanto os amigos ficaram em Paris, alguns terminando os estudos de teologia, outros trabalhando nos hospitais. O mestre, em Guipúzcoa, não quis ficar no castelo de seu irmão, preferindo estar no hospital da cidade como mendicante. Entregou cartas de

despedidas de alguns de seus companheiros, Favre, Lainez, Xavier, às respectivas famílias e afinal, conforme estabelecido no pacto, adeus redes e pais.

Após curta estadia no "país" de seus pais, Inácio deixou sua terra seguindo para a Itália, sem estar com a saúde totalmente restabelecida, enfrentando no mar tempestades e, segundo conta em sua autobiografia, o temeroso capitão Barbaroxa (cf Inácio de Loyola, 1987, p. 101). Em Veneza, lugar fixado para o encontro, chegou antes dos companheiros. Enquanto esperava ministrava os já famosos por toda Espanha *Exercícios Espirituais*. Quando seus amigos chegaram, já não eram mais seis e sim dez, tendo se juntado a eles Claude Le Jay da Sabóia, Paschase (ou Pasquier) Broët da Picardia, e o provençal Jean Codure. Mais tarde um jovem espanhol, Diego Hocés, capitaneado por Loyola em Veneza, será mais um companheiro, mas a doença muito breve o levará (Lacouture, 1994, p 74). Inácio será ordenado sacerdote em Veneza no ano de 1537, juntamente com outros membros do pacto.

Os agora dez companheiros liderados por Inácio de Loyola iriam até Roma pedir permissão e benção ao sumo pontífice para a viagem a Jerusalém. O mestre Inácio, no entanto, foi chamado ao convento de Monte Castelo, em Roma, pelo embaixador de Carlos V junto a Santa Sé, Dom Pedro de Ortiz, a fim de aplicar-lhe os *Exercícios* e não pôde ir, portanto, para a audiência com Paulo III. Foram seus companheiros, que voltaram com a benção e dinheiro para a viagem a Jerusalém. Infelizmente, a Cidade Santa estava com suas portas fechadas pelos Turcos, que haviam rompido relações com os venezianos, assim a peregrinação para lá ficou impossibilitada, dirigindo-se, então, todos para Roma para colocarem-se à disposição da Santa Sé.

Apesar do momento em que vivia a Igreja Católica, com seus cardeais, bispos e pessoas influentes dificultando ao máximo o surgimento de novas ordens religiosas, em 1540 os peregrinos mendicantes serão recebidos em audiência por Paulo III e vêm aprovada (também pelo Conselho de Cardeais) a instituição e a primeira constituição da Companhia de Jesus. Como esses mendicantes conseguiram tal proeza?

A aprovação da Companhia foi influenciada pelo monarca de Portugal, D. João III, que precisava de missionários para as novas terras conquistadas, o novo mundo, a fim de levar a palavra de Deus para esses lugares. A Companhia que Inácio e seus companheiros fundariam fora recomendada, por sua vez, para o monarca português, pelo eminente

professor e reitor do Colégio de Santa Bárbara, Diogo de Gouveia, o velho, por carta. Diogo de Gouveia era um importante conselheiro do rei de Portugal, principal do colégio Santa Bárbara em Paris. Tinha tido como aluno em seu colégio, Pedro Favre, Inácio de Loyola, e o português, bolsista de D. João III, Simão Rodrigues. Talvez o monarca tenha ainda sido influenciado por sua mulher, a rainha Catarina, que era amiga de Inácio de Loyola, antes mesmo de ter se tornada rainha de Portugal, tendo trocado correspondência com o homem dos *Exercícios Espirituais* até a morte deste.

Mas, talvez a razão principal para Inácio de Loyola e seus companheiros terem vencido a forte resistência imposta pelas outras ordens religiosas, entre elas, os dominicanos, franciscanos, agostinianos, teatinos, que não desejavam ter mais uma concorrente para suas ambições, para a aprovação de mais uma ordem, e ainda, se não bastasse, tendo como insígnia o nome de Jesus, fora a sua disposição em submeter-se totalmente ao mando do papa romano e lutar pela Igreja Católica, em todos os cantos e lugares a fim de defender a sua bandeira.

Todos aqueles que pretender alistar-se sob a bandeira da cruz na nossa Companhia, que desejamos se assinalar com o nome de Jesus, para combater por Deus e servir somente ao Senhor e ao Romano Pontífice, seu Vigário na terra, depois de voto solene de perpétua castidade persuada-se que é membro da Companhia (Loyola, 1997, p. 21)

Paulo III e o Conselho de Cardeais aprovam uma nova Ordem religiosa em um período em que o poder de Sua Santidade e seus parceiros, cardeais e bispos, estão desmoralizados por toda parte. O cisma da Igreja já é uma realidade e as idéias de Lutero, um aliado do demônio contra a Igreja Católica, dominam o cenário. Tempo em que o humanismo de Erasmo de Roterdã, contestado e reprovado pela Igreja (sobretudo por Diogo de Gouveia, aquele que recomendou Inácio e seus companheiros para D. João III), ainda assim está presente em várias escolas e Universidades Católicas, sobretudo na Espanha. Também os *alumbrados*, iluminados diretamente pelo Espírito Santo, sem a intersecção da Igreja, ensinam a fé cristã nos reinos espanhóis.

O escárnio aos membros da Igreja se populariza com obras como o *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais. Igreja desmoralizada em verso e prosa também em Portugal. Não seria por acaso, que no auto da *Barca do Inferno*, de Gil Vicente (1983), o Frade, com sua

concubina, apesar de ter confessado, comungado e se penitenciado, não escapa da barca do inferno, e que a alcoviteira Brisida Vaz se ache no direito de ir para o paraíso, afinal seu "trabalho era justamente criar e preparar as meninas para os cônegos da Sé, fazendo, então, obras mais divinas que Santa Úrsula" (Gil Vicente, 1983).

Neste contexto, surge uma companhia com a inclinação quase que militar de defender a bandeira de Cristo, a Igreja Católica, como um soldado, na luta contra os infiéis. Soldados Espirituais.

A semente que faria surgir a Companhia de Jesus, no entanto, teria sido lançada no ano de 1521, quando Loyola se decidirá a deixar a bandeira do rei temporal, Carlos V, para alistar-se à bandeira de Cristo, tornando-se um peregrino em luta contra os Inimigos de Deus. Ano em que Lutero, inimigo de todos os católicos, rompe definitivamente com a Igreja Católica, fazendo surgir mais um aliado da bandeira do mal, na visão dos jesuítas.

Anchieta e a Companhia de Jesus

Ano de 1540, Lisboa, Francisco Xavier e Simão Rodrigues, padres e integrantes da recém aprovada ordem religiosa católica, Companhia de Jesus, pelo papa Paulo III, são hóspedes de sua Majestade D. João III, poderoso monarca português. Esperam o momento certo para partir às Índias Ocidentais. Preparam-se mentalmente, pois na bagagem não levarão mais que um crucifixo, alguns livros, entre eles o livro de horas e o manual de *Exercícios Espirituais* formulados pelo mestre Inácio de Loyola, o mentor da Companhia.

Em Lisboa, 1540, Xavier não deveria ser nem sombra do jovem orgulhoso e ambicioso dos tempos do colégio de Santa Bárbara ou mesmo da universidade de Paris onde primeiro conhecera Loyola e a quem ridicularizara. Tinha que seguir os votos que fizera para ser um membro da nova ordem constituída por ele mesmo juntamente com seu mestre e mais cinco outros companheiros, em um pacto em Montmartre, 1534: além de pobreza e castidade, o de obediência total a tudo e a todos: obediência de cadáver, "aliás, eu não devo querer me pertencer, e sim ao meu Criador e a seus representantes".

É necessário que eu me deixe guiar, mover, assim como uma bola de cera se deixa plasmar, devo me comportar como um morto sem vontade e sem opinião, como um

pequeno crucifixo que se deixa remover de um lugar para outro, como um bastão na mão de um velho, afim de que ele me coloque onde bem lhe aprouver onde possa fazer melhor uso de mim. Assim devo estar sempre à mão, afim de que a Ordem sirva de mim e me utilize a maneira que julgar conveniente..." (Miller, 1935, p 34).

E, então, o antigo boêmio de Paris, agora uma bola de cera nas mãos de Deus e seus representantes - Loyola, D. João III, Paulo III entre outros - após um ano em Lisboa seguiria sua viagem para o novo mundo a fim de salvar almas e evangelizar os infiéis. Deixa para trás Lisboa este mundo misturado entre o antigo: os autos de fé em que figuram todas as práticas medievais de intolerância religiosa, e o novo: os novos conhecimentos, as novas idéias que circulam trazidas pelas naus, pelos professores das escolas, colégios portugueses.

As naus que adentrariam no novo mundo passavam pelas Ilhas Canárias, deixando mercadorias e carregando de lá açúcar para o comércio com os povos das regiões distantes e víveres para a viagem. As Ilhas seriam a última ligação com o mundo real, pois de lá se entraria nas brumas de um mundo que materialmente não existia, ou apenas na imaginação e sonhos, pesadelos, da grande maioria dos europeus.

Com os olhos da imaginação é possível ver com todos os sentidos interiores, as naus de sua majestade Dom João III de Portugal, atracando no porto de Tenerife, capital das ilhas, trazendo consigo Francisco Xavier, o padre da recém criada Companhia de Jesus. Um padre alto não muito velho, vestindo hábito preto, mas todo remendado e descalço, encontrando nas areias das praias de São Cristobal de La Laguna, um menino, José, da família Anchieta, de seis para sete anos de idade, escrevendo na areia versos à Virgem Maria.

Desse encontro imaginário, no provável ano de 1541, nas ilhas Canárias, Francisco Xavier mergulhará nas densas brumas do oceano Atlântico, e, após uma difícil viagem ora com tempestades amedrontadoras, depois excessos de sol e calma, chegaria à Índia.

Mas, ao chegar, sentiria que o novo mundo não seria um lugar pronto para receber as palavras da verdadeira fé, de Deus, trazidas por ele. Em Goa, na Índia, o primeiro missionário jesuíta do novo mundo encontra um lugar tão corrompido ou mais, sobretudo pelos mercadores espanhóis e portugueses. Ficaria por lá quase oito anos sem nada realizar. Chegaria mesmo a escrever cartas ao rei D. João III, pedindo para que este mandasse gente

de bem, pois que senão nada de bom resultaria do desejo de levar a verdadeira fé para aqueles lugares tal o clima de promiscuidade em que viviam os portugueses. Em 1549, resolve ir para o Japão, já que teria esse povo "ouvidos" prontos a escutarem as palavras da verdadeira fé. Nada feito, as coisas não caminharam bem e apesar da luta, nada havia conquistado, a não ser a percepção de que afinal a China seria um lugar propício para a Catequese.

Chamado de volta em 1552, por Loyola, morre Francisco Xavier provavelmente na viagem. Seria o segundo dos companheiros de Montmartre a morrer, já que Pedro Favre havia morrido, de fadiga, segundo seus biógrafos, em 1546.

Do encontro imaginário em 1541, Anchieta viveria ainda mais sete anos na ilha. Iria em 1548 para Coimbra.

Anchieta viveu 14 anos nas Ilhas Canárias, em um lugar que era uma espécie de modelo das contradições desta época, a dialética do velho e do novo mundo que surgia. Um dos padrinhos de Anchieta, Domenigo Rizo Grimaldi, da família Grimaldi de Tenerife, e amigo de seu pai até o fim da vida, põe em evidência essas contradições, pois ao mesmo tempo em que pertence ao novo mundo, dos mercadores, banqueiros, vendedores de escravos, também regia e era o oficial, na ilha, da Inquisição. Inquisição que perseguia implacavelmente, sobretudo nas Espanhas e suas colônias, após o reinado dos reis Católicos: judeus, cristãos novos, luteranos. O outro padrinho, Don Alonso Luis Fernández de Lugo foi o terceiro adelantado chefe militar das Canárias, que, juntamente com Don Domenigo, realizaria uma expedição à Santa Marta (Colômbia).

As Ilhas Canárias foram definitivamente "conquistadas" pelos espanhóis no ano de 1496, muito embora fosse visitada por europeus desde o século XIII. Participou da conquista o tio bisavô de dona Mencia Diaz de Llarena, mãe de Anchieta, Fernando de Llarena (Extremadura). A ilha tornar-se-ia assim um ponto de encontro de vários povos, pois além dos guanches como foram chamados os nativos, agora escravos, contava ainda com muitos portugueses, que se dedicavam à lavoura (cana de açúcar) e pesca, muitos negros escravos trazidos da África e mesmo alguns nativos da América, além de comerciantes genoveses. Havia também uma grande quantidade de judeus e cristãos novos fugidos das perseguições, sobretudo de Castela e Aragão. A inquisição foi imposta nas

Espanhas pelos reis católicos Isabel e Fernando, sob a aprovação do papa Sisto IV, em 1478 (Bethencourt, 2001).

Os bisavós de dona Mencia, Alonso González Bermejo y Mencia Sánchez, eram judeus conversos, segundo declaração de seu avô Sebastian de Llarena, ante o tribunal do Santo Ofício, 22 de dezembro de 1528. Podemos afirmar, sem medo de faltar com a verdade ou cometer uma heresia, que Anchieta nascera sob o signo da vigilância, dado o fato de ser ele cristão novo, mesmo que de quarta geração e que isto, sem dúvida, marcaria a sua vida, como a de toda sua família. É sabido, por exemplo, que um sobrinho de Anchieta, Juan de Anchieta, filho de sua irmã mais velha, Ana Martín, no ano de 1585 esteve envolvido em um processo pelo Santo Ofício: "se seguiu um processo por parte do Santo Ofício de Canárias, porque se declara cristão velho em uma causa criminal" (Luis, 1988, p. 49). O caso é que um tal Lope de Mesa havia composto um libelo difamando o sobrinho de Anchieta chamando-o de judeu, no entanto, Juan levou-o a julgamento dizendo-se cristão velho, com que o tribunal condenou Lope de Mesa, mas, depois, condenou também Juan de Anchieta por prestar informações falsas ao tribunal, já que ele era cristão novo (e não velho como afirmara), tanto por parte de sua avó materna, dona Mencia Diaz, mãe de Anchieta, quanto paterna, interveio o tribunal. Este caso evidencia que Anchieta era considerado cristão novo com todas as implicações que isso poderia causar. Na defesa de seu sobrinho foi mencionado o fato de que ele, o tio, era geral da Ordem dos "teatinos" no Brasil, no momento em que Anchieta era mesmo Provincial, mas da Companhia de Jesus. O que nos leva a perceber duas coisas: uma que a família de Anchieta tinha ciência do que se passava com ele no Brasil, aproveitando-se de seu *status* como provincial de uma ordem religiosa para livrar Juan das garras da Inquisição, por outro lado, é evidente que pelo menos para eles a Companhia de Jesus, que já contava com quase cinquenta anos de existência, não era conhecida.

Em 1548, Anchieta deixaria sua terra natal e seguiria com seu meio irmão mais velho, Pedro Nuñez, de 22 anos, filho do primeiro casamento de sua mãe, para Coimbra, momento de maior efervescência cultural nessa cidade, sobretudo no Colégio das Artes, lugar que o canarino estudaria. Colégio anexo à Universidade de Coimbra, reorganizado por D. João III, em 1547, um ano antes de Anchieta ingressar.

Nesse mesmo ano construía-se o edifício próprio da Companhia de Jesus que funcionara desde 1543 em lugares alugados, tendo classes de Gramática, Lógica, Dialética e Teologia. Além desses colégios existiam outros de inúmeras ordens religiosas, que se dirigiram para Coimbra fazendo dessa cidade o centro estudantil de Portugal, desde que D. João III, em 1537, resolvera mudar a Universidade Régia de Lisboa para lá, parece que motivado pela peste que grassava na capital do reino. Esta efervescência estudantil denota o porquê Anchieta foi estudar em Coimbra e não Salamanca, Alcalá, cidades estudantis espanholas, sendo ele filho de espanhóis.

A reorganização que o rei promove no Colégio Real, em 1547, fará reunir em Coimbra alguns dos nomes mais prestigiados na Europa. Mestres trazidos de Paris e Bourdeaux, que levariam ao debate nessa escola a mesma contradição que havia na França entre lingüistas e teólogos, na interpretação das Sagradas Escrituras. A começar pelo seu reitor, André de Gouveia, que havia sido reitor do colégio de Bourdeaux e seu tio Diogo de Gouveia, o velho, reitor tradicionalíssimo do colégio de Santa Bárbara, em Paris. Diogo, o mestre português, talvez tenha sido o maior adversário do humanismo de Erasmo de Roterdã na Península Ibérica. Outras figuras, humanistas de primeira ordem, além de André Gouveia, debatiam suas idéias nos pátios do Colégio, entre eles Diego de Teive, Arnold Fabrice, George Buchanan.

Certamente D. João III, ao trazer este corpo docente para Portugal, estava interessado no prestígio que acarretariam essas figuras para ele, para seu reino, e não com as idéias propriamente defendidas por eles, já que foi o monarca português quem organizou, em 1536, o tribunal do Santo Ofício em Portugal, que perseguia, sobretudo os humanistas, considerados por onde iam como hereges luteranos, calvinistas e com idéias heterodoxas em relação à fé. Os professores humanistas do Colégio das Artes, mesmo tendo sido trazido para Portugal por D. João III, não escapariam das garras da Inquisição portuguesa.

Quando iria morrer, em 1548 (ano em que entra para o Colégio Real, o menino Anchieta), André de Gouveia não aceitaria receber os últimos sacramentos. Diego de Gouveia, seu tio e adversário, ex-reitor do colégio de Santa Bárbara, em Paris aproveita o fato para reafirmar, segundo Diego da Teive, o que dizia em Paris, que "homens que sabiam grego e filosofia e estavam mal com a sofismática, seriam luteranos" (Bataillon,

1952, p. 11). Estas acusações juntadas a outras - humanismo pagão, heresia - desaguiariam no Tribunal do Santo Ofício. O resultado: confinamento de George Buchanan, Juan de Costa e Diego de Teive nas casas religiosas e encarceramento de outros personagens.

É em meio a esta atmosfera que vive o menino precoce em latim, agora adolescente, em Coimbra: os debates dos humanistas e tradicionalistas. Debater, assistir e certamente participar de peças de teatro no pátio do colégio, já que os melhores alunos de latim participavam das peças, que misturavam temas cristãos com pagãos. Seus professores humanistas sendo julgados, os colegas de turma prestando depoimento sobre os professores, caso de Jorge de Ataíde.

Soma-se a essa atmosfera espessa as festas da grande cidade estudantil, que segundo Araújo (1990, passim) chegavam a ser três por mês em Lisboa, o que não deveria ser diferente em Coimbra. Festas para receber sua majestade, festas para todos os santos, padroeiros, promovidas pelas confrarias, pelos "burgueses". Procissões saindo da Sé ou da Igreja dos Santos de Devoção e retornando a eles, atores caracterizados como anjos e demônios voando pelos céus da cidade, elevados por engenhocas fabricadas por experientes e conhecidos artífices. Temas de muita devoção: a Paixão, o Nascimento de Jesus, a Anunciação. São Jorge lutando contra o Dragão, São Miguel versus o Demônio. São Lourenço sendo queimado vivo em plena praça central, sob o olhar lacrimoso dos devotos de sua confraria. São Sebastião amarrado a um poste sendo aseteado. A barca do Anjo e a Barca do Diabo aportadas em um mar de madeira, e o riso solto dos espectadores, nos jeitos e trejeitos do Diabo.

Mas, as festas estudantis que certamente deixariam Coimbra com o ar rarefeito e alegre, talvez aproximasse o espírito, do Mal, do pecado.

Em 1551, em meio à intensa crise espiritual e material que passava Coimbra, Anchieta decide entrar para Companhia de Jesus. Este momento de crise e sua entrada para a Legião de Jesus foram grafadas em seus versos à Virgem Maria, em Iperui, quando esteve refém dos índios e vivia novamente uma atmosfera de perigos, espirituais e materiais.

Deslumbramento do poeta

de tua vida eu queria estender mais a linha
para a tua já ser regra total da minha;

mas vences meu saber em virtude e grandeza

e ávida, em tantos bens, a alma definha presa.

Muitas filhas embora ajuntassem mil prendas,
e em tesouro comum, riquezas estupendas

a todas sobrepos tua fronte real,
não há soma que abranja o aurífero caudal.

Enches o coração com mil dotes que tens:
sorves, sem saciar-te inumeráveis bens.

Virgindade te enrija as entranhas divinas:
abre-se tua boca às celestiais doutrinas.

Tal convém à futura ara e templo de Deus,
a quem jamais contêm o mar, a terra, os céus.

Eu pasmo impressionado à imagem que vejo:
mãe de teu próprio Pai, ó virgem, te festejo.

Daí te surge a glória em aumento tão vasto,
que, em teus feitos vencidos, eu de os contar me afasto.

Atado a teu colar, qual cadeia de amor,
baste-me eternamente ante teus pés me pôr.

e porque me esperaste e por fim me trouxeste
ao sacrossanto templo em teu olhar celeste,

e te dignas juntar-me à Legião de Jesus
e aí viver, e não me expulsas dessa luz:

guarde-me o amor aqui de ruína cruel,
prenda-me tua mão com tríplice cordel.
(Anchieta, 1988 a, v 883 a 908).

Por que o brilhante estudante canarino, segundo seu colega de turma e segundo Bispo do Brasil, Dom Pedro Leitão, entraria para uma ordem religiosa que tinha como objetivo principal, não os estudos e os debates da academia e sim atividades missionárias (ou porque Nossa Senhora o indicaria para a Legião de Jesus)? Enquanto esteve na sua terra natal, Tenerife, Anchieta estudou certamente com os padres dominicanos, do convento São Domingos próximo à sua casa. Por lá aprendera latim, pois no Colégio das Artes de Coimbra iniciou os estudos de gramática na última classe. Por que não teria seguido os estudos com os dominicanos?

Apesar da Companhia de Jesus ser uma ordem missionária (está em sua primeira constituição aprovada em 1540 pelo papa Paulo III), seus cavaleiros nessa luta, desde os fundadores, eram todos letrados, internos da escola mais importante de Paris, mestres em artes, entre eles alguns célebres como Pedro Favre, Francisco Xavier e Diego Lainez. Iñigo de Loyola inicialmente (quando resolve ser um soldado de Cristo) era um peregrino, como ele mesmo a si se refere, mas dedicou-se aos estudos, ainda que um pouco velho para tal e tornou-se mestre Inácio pela Universidade de Paris, e, jamais, segundo seus companheiros, deixou de orgulhar-se disso, usando constantemente o bordão da formatura em suas vestes (a humildade extremada é o princípio fundamental da Companhia). Em Coimbra, no Colégio Real em que estudava Anchieta, havia um conhecido e eminente jesuíta, o padre Luis da Grã, como professor. Um conhecido doutor em direito canônico, Manuel da Nóbrega, fazia parte dessa companhia. Brilhante catedrático que só não se tornaria professor da Universidade de Coimbra ou do colégio Santa Cruz porque seria gago. O Provincial da Companhia em Portugal, Simão Rodrigues, tinha sido pensionista do rei D. João III, em Paris, privilégio alcançado por poucos jovens do reino.

A Companhia de Jesus nesse momento é a ordem de maior prestígio em Portugal. Dona Catarina, a rainha, era amiga de Inácio, e foi-lhe "devota" e à Companhia até sua morte. O antigo reitor do colégio Santa Bárbara, Diego Gouveia, por carta, havia recomendado a Companhia para sua majestade, e o rei quase impôs ao papa Paulo III a sua aprovação, enviando Francisco Xavier para as Índias, antes mesmo de a Companhia ter um Provincial. Simão Rodrigues, que iria juntamente com Xavier para a Índia, acabou ficando em Portugal, a pedido do próprio Rei, tal a admiração que provocara no monarca, tornando-se seu interlocutor para as coisas da fé. Em 1549, quando D. João III resolve enviar um governador ao Brasil, Tomé de Souza, e também missionários para levar àquelas terras a verdadeira fé, são os jesuítas que recebem essa missão, mesmo tendo apenas nove anos de instalação, vindo ao Brasil, com poucos membros, sob o comando de Manuel da Nóbrega. Os jesuítas tinham já por essa época participação importante no Concílio Tridentino. E, estavam nas páginas do Gargântua e Pantagrue, de Rabelais.

Além disso, é possível imaginar, que talvez não tenha sido Anchieta quem escolhera entrar para a Companhia, mas, como Francisco Xavier e Pedro Favre, que foram seduzidos por Loyola, quem sabe ele não o fora também pelos seus professores jesuítas, que

procuravam arregimentar recrutas para sua cavalaria, principalmente entre os letrados, pois, sobretudo após o Concílio Tridentino, em que Diogo Lainez fizera figura impactante, os fundadores perceberiam que seria preciso formar "escola de quadros", isto é, formadores de formadores (sugestão que está nas Constituições da Companhia terminada por Loyola em 1552).

Não é possível saber ao certo o que motivara a escolha de Anchieta, um virtuoso latinista, pela Companhia, mas o fato é que em 1551 fora aceito para fazer parte e história nessa ordem religiosa.

Após ser aceito na Companhia de Jesus o noviço era obrigado a viver segundo sua constituição e fazer votos de obediência, pobreza, castidade segundo os cânones de 1540, aprovados pelo Papa Paulo III, confirmada pelo papa Júlio III, em 1550. Anchieta teve, além disso e com certeza, que praticar os *Exercícios Espirituais* que se incluíam nesses cânones.

Esta foi instituída principalmente para o aperfeiçoamento das almas na vida e na doutrina cristã, e para a propagação da fé, por meio de pregações públicas, do ministério da palavra de Deus, dos Exercícios Espirituais e obras de caridade, e nomeadamente pela formação cristã das crianças e dos rudes, bem como por meio de confissões, buscando principalmente a consolação espiritual dos fiéis cristãos. (Constituições Da Companhia de Jesus, 1997, p 22).

Da prática dos *Exercícios Espirituais* talvez tenha adquirido a *corcós*¹, uma doença nas costas, que fez antecipar sua partida para o novo mundo a fim de curar-se. Mas, muito mais do que uma corcunda, Anchieta certamente tinha aprendido na Companhia, a partir dos *Exercícios*, a ser totalmente indiferente à vida material para entregar-se de forma

¹ O que me leva a considerar essa tese é o momento em que Anchieta entrou para Companhia de Jesus em Coimbra, quando estava por lá como principal Simão Rodriguez: "Rodriguez se dirigia a Portugal em um tempo que eles estavam completamente absorvidos pelas prédicas ambulantes, impregnadas de patetismo e pelas mortificações, e ali, em seu posto isolado, não acompanha a transformação sofrida pelo resto da Companhia. Desde o princípio havia organizado em Lisboa a prédica nas ruas, valendo-se dos métodos mais grosseiros, e procurara comover a população por meio de salmos penitenciais e procissões noturnas levadas a efeito à luz de achortes. No colégio dirigido por ele em Coimbra engendrara-se uma estranha atmosfera de fanatismo, dado que ali os estudantes se entregavam à prática das formas mais barrocas, que imaginar de auto-mortificações". (Miller, 1935, p. 96)

absoluta à vida espiritual a fim de salvar sua alma, e chegar no momento feliz, próximo de sua morte, com a certeza de "partir sem me partir". Certamente o jesuíta canarino tinha aprendido na Companhia de Jesus o método para aperfeiçoar as almas dos rudes colonos, formar a alma dos nativos na vida e doutrina cristã e, além disso, propagar a fé Católica.

Os *Exercícios Espirituais* são o método fundamento da Companhia de Jesus para a formação de seus discípulos, ou transformação deles em guerreiros de Deus, da Companhia e da Igreja Católica, em luta para salvar a alma dos fiéis do Mal, da Babilônia, da bandeira de Lúcifer (Lutero, Calvino, os muçulmanos, os caraíbas e pajés, as velhas índias), da vida terrena e conduzi-los à bandeira de Cristo (da Companhia), a vida espiritual, para alcançarem a vida eterna na Jerusalém Celeste. Método formulado por Inácio de Loyola de sua experiência pessoal quando resolve abandonar a vida de nobre espanhol para tornar-se um peregrino e depois um cavaleiro de Jesus e tal qual Santa Tereza d'Ávila, decide "morrer por não morrer", morrer para a vida material para viver eternamente.

Os Cavaleiros de Jesus

Inácio de Loyola, após uma decisão tomada em Salamanca quando fora perseguido pelo tribunal do Santo Ofício, por ensinar a doutrina e aplicar penitências sem ser letrado, dirigiu-se, em uma mula, à Paris, indo direto inscrever-se no famoso e rigoroso colégio de Montaigu, uma espécie de curso introdutório para o colégio de Santa Bárbara e para a Universidade de Paris. Conta Loyola

Instalou-se numa casa com alguns espanhóis, e ia estudar humanidades em Monteagudo. A razão disso era achar-se muito falto de fundamentos, pois o fizeram passar adiante nos estudos com muita pressa. Estudava agora com os meninos, passando pela ordem e método de Paris. (Loyola, 1987,p 83).

Em Paris Inácio se auto intitulava o peregrino. Passaria pela experiência de viver no disciplinado "colégio das pulgas", como se refere *Grandgousier* e confirma Ponócrates ao colégio de Montaigu (Rabelais, 1991, p. 157). Com a fama de fanático religioso, feiticeiro, quando estava no colégio das pulgas, enlouqueceria alguns nobres estudantes de lá, assim como a Amador do tradicional e importante colégio de Santa Bárbara, com seus *Exercícios*

Espirituais. Teria feito com que pelo menos três filhos importantes de famílias espanholas abandonassem tudo para viver no hospital São Jacques, como mendicantes. Na voz do próprio Iñigo:

Levantaram-se em Paris grandes murmurações, principalmente entre espanhóis, contra o peregrino. Mestre Gouveia dizia que tornou louco a Amador, morador de seu colégio, e decidiu e afirmou que a primeira vinda a Santa Bárbara lhe mandaria dar uma "sala", como sedutor de escolares. (Loyola, 1987, p 86).

O colégio de Santa Bárbara era o desejo daqueles que iam a Paris e tinham a intenção de entrar na Universidade dessa cidade. Tinha como reitor Diogo de Gouveia², o velho, que aceita Iñigo após este escrever um documento dizendo que se dedicaria aos estudos e não a pregações. É colocado em um quarto, na torre, visível por todos os lados, lugar em que estão os mais experientes alunos, entre eles Pedro Favre e o professor Juan de la Peña, além de Francisco Xavier. A idéia é vigiá-lo.

Nem bem inicia seus estudos e já estabelece junto a si um grupo de alunos para falar das coisas da fé. Perturbando os jovens com suas pregações, é levado para “a sala”, lugar em que os alunos de mau comportamento eram conduzidos a fim de serem disciplinados na frente dos seus companheiros. Diogo de Gouveia ouvindo a Iñigo, talvez por sua idade, e fama, resolve desconsiderar a idéia de aplicar-lhe o corretivo.

Perdoador, Iñigo inicia seu jogo de sedução a fim de encantar seus dois jovens e brilhantes companheiros de quarto, Francisco Xavier e Pedro Favre, para arregimentar figuras importantes para serem seus seguidores. No entanto, nem Favre, muito menos Xavier, caíam nos "encantos" do peregrino facilmente. Xavier era um fidalgo que "teria garantido uma prebenda eclesiástica na diocese de Pamplona. Torna-se um parisiense. Belo, vigoroso, petulante, agitado em todos os sentidos; eloqüente nas disputas, ardente nos debates, consagra-se campeão de salto em altura da ilha de Notre Dame...” (Lacouture, 1994, p. 71). Orgulhoso e ambicioso zombava de Iñigo, ridicularizava-o em sua vida de mendicante e ignorante. Enquanto isso Pedro Favre, mais amável, erudito conhecedor de Aristóteles, tem com o peregrino um relacionamento intelectual. Apenas após dois anos de relacionamento com o envolvente fanático religioso é que Favre irá dedicar-se a uma

convivência espiritual e decidir-se pela vida religiosa, isto em 1531, pois antes queria ser médico.

Mas, é com os *Exercícios Espirituais* que Loyola seduz definitivamente seus companheiros para entrar com ele na luta contra os inimigos de Deus. Favre praticará os *Exercícios Espirituais* em 1534, no ano do pacto.

A experiência dos Exercícios realizados por Favre sob a direção de Loyola, como ninguém ainda provavelmente pôde "faze-los", numa entrega, num abandono total, merece nossa atenção por um instante: é como se ele atirasse uma tocha de fervor devorador sobre o currículo universitário clássico que acaba de concluir. Em fevereiro de 1534, o licenciado saboiano tranca-se num casebre isolado do bairro de Saint-Jacques, ao lado da atual Val-de-Grâce. O inverno é terrível: as carroças atravessam o Sena gelado. Pedro usa como cama a lenha que lhe dão para se aquecer a fim de avivar seu sofrimento. Fica oito dias sem se alimentar, recusando os goles de vinho que lhe oferece Iñigo, e chega a passar várias noites ajoelhado na neve. É preciso que Loyola - o ermitão irsuto de Manresa - assustado, o obrigue a pôr fim a essa insensatez. (Lacouture, 1994, p 70)

No ano de 1534 em Montmartre, nos arredores de Paris, os doutores de Paris se reunirão para formalizar um pacto, lutar pela libertação de Jerusalém, a Igreja Católica, das mãos dos demônios. Para essa luta que é espiritual, não material, terão, desenvolvido pelo mestre, um manual de *Exercícios* próprios para formar os soldados (discípulos), os *Exercícios Espirituais*.

Os *Exercícios* que segundo conta Loyola em sua autobiografia são fruto de uma importante decisão sua, seriam o principal instrumento de sedução e formação dos discípulos da Companhia em soldados de Cristo. Foram compostos por Loyola com um objetivo bem definido, formar quadros na luta pela bandeira de Cristo contra todos seus inimigos. É luta espiritual não corporal, por isso é um poderoso instrumento Pedagógico. Em sua experiência de vida, Loyola percebera que os inimigos de Deus, aqueles que se alistavam na bandeira do Mal, eram muito mais perigosos e faziam muito mais estragos no interior, no espírito humano, com suas enganações, seduições e assim seria preciso armas espirituais eficientes para lutar contra esse poder. Cria um método rigoroso de exercícios mentais para preparar aqueles que o praticassem a encontrar em seu espírito a Vontade

² Diogo de Gouveia, português, principal do colégio de Santa Bárbara, um dos principais nomes da escolástica e contrário ao humanismo, sobretudo de Erasmo. Irá recomendar, como vimos anteriormente, os companheiros de Loyola a D. João III.

Divina, para deixar guiar-se por essa Vontade, podendo então perceber as insinuações, seduições dos inimigos da natureza humana e seguir firme, amarrado à cruz de Cristo, para a vida eterna.

O caminho percorrido pelo peregrino e exercitante Loyola é contado em sua autobiografia em uma conhecida alegoria renascentista³ do século XVI, segundo Hansen (1987): as peregrinações da alma humana na terra em busca da vida verdadeira na Jerusalém Celeste. Estão nos romances de cavalaria, do qual Loyola era leitor, nas demandas do santo Graal, na viagem de Enéias, que circulava pela Europa como a alegoria da passagem do homem pela vida terrestre, um instante melancólico, para alcançar a verdadeira vida, a Celeste.

A vida de Enéias é alegoria da alma humana que deve sair da vida dos sentidos (Tróia) passando pela vida ativa (Cartago) antes de atingir a contemplação beatífica (Itália). O mar e seus monstros alegorizam "o apetite sensível". A descida de Enéias ao Hades, do canto VI, é "a procura da natureza do mal e do vício". Juno, deusa inimiga de Enéias, é o princípio da vida ativa, movimento das coisas empíricas. Vênus - a celeste - é o princípio da aspiração ideal (Hansen, 1987, p. 83).

Afinal, no século de Loyola, sobretudo nos países Ibéricos, na alegoria da vida humana, o homem não é mais que um peregrino nessa vida, nessa terra, que não passa de um palco de teatro, de um sonho (D'Amico, 1954, vol II, quarto capítulo). Os *Exercícios Espirituais* formulados por Loyola durante a sua peregrinação material são um manual de ensino para os fiéis e seus discípulos alcançarem a peregrinação espiritual.

OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS

³ A alegoria (grego allós = outro; agourein = falar) diz b para significar a, assim a Retórica antiga a constituiu, como modalidade de elocução, ornamento do discurso, é alegoria criativa dos poetas. Há também a alegoria teológica, alegoria crítica que interpreta as alegorias escritas por Deus na Bíblia e no mundo (Hansen, 1987, p. 1) Personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidas (a foice para a Morte, por exemplo). A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca (Gryphius). (Pavis, 1999)

Os *Exercícios* foram iniciados por Inácio de Loyola no momento em que está ferido e se recuperando de um tiro que o havia acertado na perna, no cerco à Pamplona, em 1521, como ele nos conta em sua autobiografia. Nesse momento o nobre espanhol se depararia com uma difícil escolha: ser cavaleiro do rei da Espanha ou de Cristo. Lendo a *Vita Cristi* e a *Legenda Áurea*, inspirado pela vida de sacrifícios de Cristo, dos santos e mártires e iluminado pela visão da Virgem Maria e pelo Menino Jesus, escolheria seguir a bandeira de Cristo. A escolha é significativa e tem as dimensões da religiosidade na Europa do século XVI, ou seja, cerrar fileiras ao lado de Cristo e sair à luta empunhando o estandarte com a cruz contra todos os infiéis, hereges, demônios. Enfim, lutar como os santos, mártires e o próprio Cristo o fizeram, contra todos os inimigos de Deus - da Igreja.

No entanto, ainda que se tenha decidido por Cristo e deixado a vida mundana que vivera até então, imagens, sonhos da vida material invadiam-lhe o pensamento. Percebera que havia em sua alma uma grande luta entre o espírito mau, que lhe oferecia prazeres aparentes, como lutar por uma certa mulher, mas o conduziria para a morte eterna, para o inferno. Enquanto isso os espíritos bons, inspirados por Deus, queriam guiá-lo para o caminho que o levaria à salvação de sua alma, e à vida eterna, na Jerusalém Celeste. Entendeu Inácio, em suas reflexões, que era preciso, para seguir Cristo, os santos e mártires, discernir entre essas várias moções de seu espírito, quais seriam aquelas provocadas pelo espírito do Bem, e quais eram na verdade seduções do maligno. Para tal seria preciso exercitar a consciência, a fim de que pudesse encontrar a vontade divina e escapar das afeições do demônio: nasceriam assim os *Exercícios Espirituais*, que, segundo o próprio Loyola ensinaria, seriam:

Qualquer modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e outras operações espirituais [...] Pois assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais, da mesma forma se dá o nome de Exercícios Espirituais a todo e qualquer modo de preparar e dispor a alma, para tirar de si todas as afeições desordenadas e, afastando-as, procurar e encontrar a vontade divina, na disposição da vida para a salvação da alma (Loyola, 1966, p 13).

No caminho à Jerusalém terrestre, a histórica, para libertá-la da mão dos infiéis, Loyola seguia fazendo e formulando esses exames mentais que o fariam perceber as insinuações da Serpente e a Vontade Divina (algumas vezes misticamente em aparições de santos e demônios como descreve no seu Diário Espiritual). Estabelece uma comunicação

direta com as divindades, algumas vezes em um diálogo místico e mântico, em que as divindades guiam os passos deste soldado valente - espiritualmente, para aquilo que é importante fazer a fim de livrar a terra de infiéis.

Percebe, então, que não é a conquista da Jerusalém terrestre que importa nesse momento, século XVI de Dom Quixote de La Mancha, segundo as mensagens das divindades, na interpretação de Loyola, mas sim livrar do ataque inimigo os homens que estão perdendo-se no caminho para a Jerusalém Celeste e sendo conduzidos à Babilônia pelos demônios e seus aliados, não só os muçulmanos, mas muitos, muitos outros e por todos os cantos da terra.

A luta, portanto, é muito mais gloriosa, trazer para a bandeira de Cristo e livrar da Babilônia o maior número possível de pessoas, que no século de Loyola se espalhariam não só pela Europa ou Oriente Próximo, mas pelos mais longínquos lugares do globo. Seria preciso para isso formar um exército de Deus, mas um exército que fizesse uso da Palavra, arma mais usada pelos demônios e seus aliados, no século XVI, pós Reforma e Concílio Tridentino, sobretudo, do que o ferro e a força. Para essa cruzada espiritual os discípulos de santo Inácio deveriam passar pela mesma experiência do mestre, o diálogo direto com Deus.

Como falar com Deus⁴

Como falar com Deus um importante ensaio de Roland Barthes sobre Loyola define os fundamentos dos *Exercícios Espirituais*, que pretendem promover o encontro dos praticantes com as divindades para que aqueles possam questioná-las e ouvir-lhes as respostas para anseios, dúvidas, que lhes surjam sobre qual caminho a seguir, a fim de alistar-se à bandeira de Cristo e, portanto, livrar-se das seduções do Diabo. Diálogo com as divindades que manifestassem como louvar verdadeiramente a Deus e salvar a alma.

Colóquio: Imaginando Cristo, na Cruz dialogar com ele perguntando como e porque se tornou homem e morreu como homem em uma cruz pelos meus pecados (Loyola, 1966, p 51).

⁴ *Como falar com Deus* foi o título do estudo de Barthes, publicado em *Tel Quel*, nº 38, em 1969. Nesse capítulo foi utilizado o capítulo *Loyola* do livro Sade, Fourier e Loyola, que consta da Bibliografia.

1º. colóquio: A Nossa Senhora (medianeira imaculada) para alcançar junto a seu filho três coisas: conhecimento e detestação dos pecados; para que aborrecendo-me com eles corrija-me e ponha-me em ordem; conhecimento do mundo para que aborrecendo-o afaste de mim as coisas mundanas e vãs. 2º. colóquio: pedir o mesmo ao filho. 3º. colóquio: igual ao Pai (Idem, p. 56).

Na primeira tarefa da primeira semana de exercícios, o exercitante é convidado a preparar-se com orações, colóquios, penitências e arrependimentos para uma viagem interior. Fará exercícios de imaginação procurando lembrar, chorar, pedir perdão por todas as faltas cometidas contra Deus. No terceiro exercício da semana o exercitante deve:

1º. Ponto: aplicar a memória ao primeiro pecado, que foi dos anjos, depois a inteligência raciocinando, procurando compreender e pensar nos meus pecados e por fim à vontade querendo recordar tudo isso, para mais me envergonhar. Os anjos (lúcifer, satanás) pelo pecado da soberba foram para o inferno e eu com meus muitos pecados? 2º. Ponto: Proceder do mesmo modo, mas agora com o pecado de nossos pais Adão e Eva, trazendo para a memória como comendo do fruto da árvore da ciência pecaram, refletir pormenorizado sobre isso e depois exercitar a vontade para recordar. 3º. Ponto: Trazer à memória o pecado contra o Criador, Cristo, a gravidade e malícia desse pecado refletir, com a inteligência, como, por pecar contra a divindade foi condenado com razão e terminar com a vontade (Loyola, 1966, p. 49).

Além das três potências da alma, memória, entendimento e vontade, é preciso sentir - fazendo uso dos cinco sentidos da imaginação - todos os passos da História da Salvação do Povo de Deus. Já na primeira semana o praticante deve sentir o inferno, as chamas, as almas penadas, a presença da divindade, dos lugares por onde passou, viveu, sofreu, morreu e ressuscitou.

Mais do que imaginar e sentir essa emocionante história o praticante deve atuar tocando, abraçando, beijando os lugares por onde as divindades pisam, sentam. É preciso ainda trazer para a memória...

Quinto Exercício: Meditação do Inferno.

1º. ponto: ver com os olhos da imaginação as grandes chamas e as almas com que em corpos incandescentes. 2º ponto: aplicar o ouvido aos prantos, alaridos, gritos, blasfêmias contra Cristo Nosso Senhor e contra todos os seus santos. 3º. ponto: Com olfato sentir a fumaça, enxofre, cloacas e podridão. 4º. ponto: provar com o paladar coisas amargas, tais como lágrimas, tristeza e o verme da consciência. 5º. ponto: tocar com o tato como as chamas atingem e abraçam as almas.

Colóquio: Num colóquio com Cristo Nosso Senhor, trazer à memória as almas que estão no inferno: umas, porque não creram na sua vinda, outras porque embora acreditassem, não procederam conforme Seus mandamentos, dividindo-as em três grupos: antes de sua vinda, durante sua vida, e após sua vida.

E, logo agradecer-lhe por não haver me deixado cair em nenhum desses grupos, pondo fim a minha vida (Loyola, 1966, passim).

Entremeados aos exercícios o exercitante tem que fazer adições, que são a maneira dele ficar suspenso entre a sua vida real de praticante no retiro e a vida de representação que está vivendo mentalmente. Ao deitar deve resumir os exercícios que fará no dia seguinte, quando despertar deve pensar como pecou tendo a frente, na imaginação, um rei, envergonhando-se, pois está diante de um tribunal, diante de um juiz temporal. Vestir-se. Humilhar-se e fazer reverências na terceira adição, pois Deus o olha. Ajoelhar-se, ficar prostrado por terra para entrar na contemplação procurando achar o que quer e precisa. Não pensar em coisas alegres, mas antes trazer a memória da morte e o juízo para sentir dor e lágrimas. Na sétima adição privar-se de qualquer claridade, na seguinte não rir nem provocar riso. Refrear a vista e por fim na décima adição, "penitência interna ou externa - doer-se de seus pecados internamente, externamente castigar-se pelos pecados cometidos..." (Loyola, 1966, p 62 passim).

Limpo dos pecados, purgado e penitenciado o exercitante poderá passar para a segunda semana de exercícios. Caso ainda não esteja preparado fará novamente a primeira semana. Para Loyola, segundo formula nas *Constituições da Companhia* (1997, p. 140), seus discípulos não devem dar em geral senão os exercícios da primeira semana para os incultos e as crianças, os exercícios inteiros serão apenas para aqueles que desejam mudar verdadeiramente de vida, os discípulos.

A segunda semana é iluminativa, o exercitante deve seguir a Jesus em todos os seus passos para sua glória. Inicialmente é preciso que represente um rei temporal para unir-se a ele e conquistar toda a terra de infiéis. Depois imaginar Cristo no lugar desse rei chamando-o como a todos os cristãos para conquistar todo o mundo de infiéis. Para tal é preciso deixar para trás toda sensualidade e ir contra ao amor carnal e mundano. Recordar vendo três pessoas divinas observando todos os homens descendo para o inferno. Ver que o segundo deles será feito homem para salvar a humanidade. Ver o globo do mundo em toda sua

extensão e os povos, em particular ver a casa de Nossa Senhora em Nazaré na Galiléia, seus aposentos e o Anjo São Gabriel que lhe foi enviado.

1º. ponto ver as pessoas, uma após outras. Primeiro as que estão sobre a face da terra, em tanta variedade de trajes e costumes: brancos, negros, em paz, em guerra, chorando, rindo, com saúde, enfermos, uns que nascem, morrem. Segundo ver e considerar as três pessoas divinas olhando a terra de seu trono real em tanta gente indo para a fogueira e descem para o inferno. Terceiro, ver Nossa Senhora e o anjo que a saúda. 2º. ponto. Ouvir o que falam as pessoas (juras e blasfêmias). Ouvir o que dizem as Pessoas Divinas "façamos a redenção do gênero humano". Ouvir depois o que o anjo fala e Nossa Senhora. 3º. ponto: olhar depois o que fazem as pessoas sobre a terra: ferir, matar, ir para o inferno, ver o que fazem as pessoas divinas: realizando a santíssima encarnação. Ver o que fazem o anjo e Nossa Senhora: o anjo cumprindo seu legado e Nossa Senhora humilhando-se e agradecendo a Divina Misericórdia (Loyola, 1966 p. 81).

Literalmente o diretor espiritual deve, como mediador pedagógico, dirigir os exercícios, as seqüências, a ordem, pode também clarear o que é desconhecido pelo exercitante, como, por exemplo, como é Nazaré na Galiléia, segundo os evangelhos, o que foi dito pelo anjo a Nossa Senhora, e assim por diante. Essa mediação tem o objetivo de conduzir o exercitante à experiência (interior) de realizar as imagens de três pessoas divinas, o anjo Gabriel com Nossa Senhora em sua casa em Nazaré, o que conversam..., ouvir que falam em "redenção do gênero humano" em sua alma.

Mas essa "direção" parece interferir nas imagens e palavras que o exercitante deve criar em sua mente e obviamente provocar o efeito que o diretor (Loyola) deseja. Nas entrelinhas do manual de *Exercícios* pode-se perceber que a atuação do diretor espiritual vai um pouco além do mediador pedagógico. No trecho reproduzido anteriormente será que a sentença “e as três pessoas dirão "façamos a redenção do gênero humano" teria sido dita mesmo pela Sma. Trindade? Se não me engano parece ser a voz de Inácio de Loyola, repetido pelos diretores espirituais, conduzindo o que o exercitante deve pensar, sentir, imaginar.

Se na primeira semana o exercitante tem que se experimentar um pecador e sentir o fogo do inferno em todos os seus sentidos, com a vista interior, na segunda semana ele tem que se tornar um criadinho humilde e pronto a servir Jesus, José, Nossa Senhora...

1º. ponto: ver as pessoas, isto é, ver Nossa Senhora, José a criada e o menino Jesus depois de nascido, fazendo-me eu de pobrezinho e criadinho indigno, olhando-os, contemplando-os e servindo-os em suas necessidades, como se me achasse presente com todo acatamento e reverência possíveis. Refletir depois sobre mim mesmo, para tirar algum proveito. 2º. ponto: olhar e observar e contemplar o que falam. 3º. ponto: Olhar e considerar o que fazem, como seja caminhar e trabalhar para que o Senhor nasça em extrema pobreza. E, ao cabo de tantos trabalhos, de fome, de sede, de calor e de frio, de injúrias e afrontas, vá morrer na cruz, e tudo isso por mim. Depois, refletindo, tirar algum proveito espiritual. (idem, p. 84).

Para essa segunda semana o exercitante tem que contemplar no primeiro dia os lugares por que passaram Nossa Senhora grávida de nove meses, José e uma criada no caminho de Nazaré a Belém. Ver a gruta ou lugar onde Jesus nasceu. E, ele, o exercitante, por ali, em um canto, como um "criadinho indigno servindo a todos". Repetir essa contemplação várias vezes, utilizando os cinco sentidos da imaginação. No segundo dia contemplar a apresentação de Jesus no Templo e a fuga e desterro para o Egito.

A Eleição

Ainda na segunda semana, e apenas após ter se purgado das suas faltas e das da humanidade na primeira semana, o praticante é posto à prova, no dia da escolha. Duas bandeiras, a do mal e a do bem, estarão colocadas à sua frente.

1º. Ponto: imaginar o caudilho de todos os inimigos como se estivesse sentado numa grande cadeira de fogo e fumaça, naquele grande campo de Babilônia, em figura horrível e aterradora. 2º. Ponto: considerar como (Lúcifer) convoca diversos demônios e os espalha pelas diversas cidades não omitindo nenhuma província, lugar, estado de vida ou pessoa em particular. 3º. Ponto: Considerar o discurso que dirige aos demônios e como os incita a lançar redes e cadeias, que, primeiramente devem tentar com a cobiça de riquezas, para depois obterem honra e soberba e com esses três graus induz a todos os outros vícios.

Bem ao contrário deve-se imaginar Nosso Senhor: 1º ponto Cristo se apresentando em um grande campo aquele de Jerusalém, em lugar humilde e belo e gracioso. 2º. Ponto: como o Senhor reúne santos, apóstolos, discípulos e os envia por todo o mundo a fim de espalhar a sua sagrada doutrina. 3º. Ponto: considerar o discurso que Cristo dirige a todos amigos enviados a tal jornada três graus: 1º. Menosprezo à riqueza; 2º. opróbrio ou menosprezo em oposição à honra mundana; 3º. humildade em oposição à soberba. E a partir desses três graus leve a todas as outras virtudes (Loyola, 1966, p 93).

Os dois campos de escolha seriam interpretação alegórica simples, na visão das alegorias teológicas: a primeira a Babilônia com Lúcifer convocando os demônios para se espalharem por todos os lugares do globo terrestre, referência óbvia ao Império Romano na época do Apocalipse de São João, e agora, nos tempos de Loyola, os muçulmanos, invadindo as Espanhas, a Jerusalém Terrestre, e expandindo-se territorialmente e espiritualmente seu poder pelo mundo. Pode ser também referência a Lutero e Calvino, que iniciavam a Reforma da Igreja Católica.

Nas interpretações alegóricas mais complexas, Jerusalém seria, segundo interpretação alegórica medieval de Rábano Mauro (citado por Hansen, 1987, p. 49), historicamente a cidade dos judeus, alegoricamente a Igreja de Cristo, tropologicamente (sentido individual, moral ou ascético) a alma do homem que freqüentemente sob esse nome é amaldiçoada ou louvada pelo Senhor. Por fim, a cidade santa seria alegoria anagógica, a Cidade de Deus, aquela do Céu, que é a mãe de todos nós. Sendo, segundo Hansen, as três últimas alegorias das três virtudes teologais: alegórica fé, tropológica caridade e anagógica esperança.

O exercitante que chegou até a quinta contemplação, no quarto dia de exercícios, a ida de Jesus de Nazaré até o rio Jordão, deve fazer (está apto a fazê-la) a eleição, isto é a escolha: viver a vida sob a luz sobrenatural com Cristo, na Jerusalém alegórica, a Igreja Católica, abandonando de vez todo o apego à vida material, bandeira de Lúcifer, da Babilônia. Humilhando-se de todas as formas, entregando se for preciso a própria vida temporal se tiver que transgredir um mandamento. Preferir ser considerado néscio e louco por Cristo do que sábio e prudente nesse mundo. Sobre as eleições comenta o padre Géza Kövecses "a eleição decide-se ao pé da cruz; o espírito bom leva o exercitante a imitar o Cristo crucificado" (em Loyola, 1966, p. 109). Imitar Cristo: morrer para a vida que se tem, realidade real, para ressuscitar e viver eternamente espiritualmente.

Façamos uma rápida reflexão teológica jesuítica desse período, inspirada nas obras de Anchieta: o tema do *Pelote Domingueiro* (1977), os *Diálogos da Fé* (1988 b) e a *Doutrina Cristã* (1992) e em Loyola nos ensinamentos dos *Exercícios Espirituais* (1966). O ponto: a história da salvação do povo de Deus. Deus criou todas as coisas existentes incluindo os anjos. O mais "iluminado dentre eles" Lúcifer se rebelou e juntamente com outros anjos foram por São Miguel e seus anjos arremessados para fora do mundo divino,

na terra. A queda estrondosa abriu uma cratera imensa (lugar em que Dante Alighieri situa seu inferno, com seus nove círculos). Este teria sido o primeiro pecado contra Deus, Pai, contra a Ssma. Trindade, e a primeira vitória dos anjos bons contra os maus.

O segundo Pecado teria sido o de Adão e Eva, pais da humanidade que foram criados a imagem e semelhança de Deus, imortais, e que ao desobedecê-Lo e ao comer do fruto da árvore da ciência, seduzidos pelo Mal, perderam a graça divina, o direito à eternidade, e transformaram-se em lodo, na terra, com todos os seus descendentes, isto é a humanidade. A Ssma Trindade, vendo de cima que os seres humanos, criados a imagem e semelhança de Deus, desciam para o inferno, resolvera enviar o Filho para se fazer homem, resgatar através do sacrifício da carne, a humanidade do mal, devolvendo àqueles que O seguirem a graça perdida e fazendo-os ressuscitar, um dia, no dia do juízo final, se fossem escolhidos por Deus (livre arbítrio e predestinação juntos) para a vida eterna.

A humanidade, antes de Cristo e após a queda, vivia sob o manto de Lúcifer, Satanás, o Dragão, príncipes da terra. O Filho de Deus fez-se homem sendo batizado por João Batista, isto é, sendo limpo do pecado original, para sacrificar a Carne, o Corpo e seus desejos, na Cruz, dando ao homem, com seu exemplo, a possibilidade de livre escolha: abandonar a vida material e entregar-se de corpo e alma à vida que Cristo ensinou-o a viver - imitar a vida de Cristo - resgatando a vida eterna, caso essa fosse a sua predestinação; ou entregar-se aos desejos e prazeres da vida material e seguir para a Babilônia, lugar dos demônios. No entanto, a grande maioria dos homens (dois terços, segundo o Apocalipse) preferiu escolher a bandeira da Besta, não querendo abandonar os desejos do corpo (honra, riquezas, luxúrias...) e sacrificar, como fez Cristo, a vida material, lamacenta. Aqueles que escolherem a bandeira de Cristo, abraçados à Cruz, isto é, imitando a vida de sofrimentos e sacrifícios, Dele poderão ser (os escolhidos) resgatados da morte, do inferno, da Babilônia e viverão a vida eterna na Jerusalém Celeste.

Segundo ainda a visão teológica medieval, que Inácio ensina em seu manual de *Exercícios Espirituais*, haveria três tempos para o homem fazer essas eleições:

1º. tempo: aquele em que Deus Nosso Senhor move e atrai a vontade de tal maneira, que, sem duvidar nem poder duvidar, tal alma devota segue o que se lhe mostra. Assim o fizeram São Paulo e São Mateus, ao seguirem a Cristo Nosso Senhor. 2º. tempo: é aquele em que se adquire muita clareza e conhecimento, através da experiência de consolações e desolações, bem como da experiência do discernimento

dos vários espíritos. 3º. tempo: é tranqüilo, considera-se, primeiro, para que nasceu o homem, isto é para louvar a Deus e salvar a sua alma. Desejando isso, elege como meio de vida ou estado, dentro das normas da Igreja, para assim encontrar ajuda no serviço de seu Senhor e salvação de sua alma. Disse tempo tranqüilo, ou seja: quando a alma não é agitada por vários espíritos e usa de suas potências naturais livre e tranqüilamente. Se não se faz eleição no primeiro tempo nem no segundo, seguem-se dois modos para fazê-la em conformidade com este terceiro tempo...(Loyola, 1966, p. 111-113).

O primeiro tempo (santos e mártires) é para os agraciados com a visão e o diálogo direto com a própria divindade. A divindade aparece para responder as questões. O segundo tempo é a luta interior, conflitiva, entre o espírito bom e o mau. Acontece no espírito. O terceiro para aqueles que a fazem livre e naturalmente a escolha é tranqüila, pois é somente deixar-se levar pelas leis da Igreja, pelos *Exercícios Espirituais* e decifrar os signos liberados pelas divindades, pois as divindades falam por signos, o diálogo é mântico. E, principalmente, pedir (é a escolha) "a Nossa Senhora para que me alcance a graça de seu Filho e Senhor, para que eu seja recebido sob sua bandeira" (Loyola, 1966, p. 95).

O escolher do terceiro tempo significa, "subjettivamente, a adaptação do querer e do agir humanos à Vontade Divina". (pe Géza Kövecses em Loyola, 1966, p. 91). Se o pecado original dos pais da humanidade foi a desobediência, "jogando" a humanidade no lodo em que chafurdam os demônios, o resgate é a obediência total à Vontade Divina. Há muitas dificuldades, no entanto, para se fazer a escolha certa, uma delas seria *discernir* o que é o querer e o agir em acordo com a Vontade Divina e o que é sedução dos inimigos de Deus. Os demônios são extremamente sedutores, encantadores, utilizam muitas manhas e artimanhas para enganar. Agem diretamente na alma, no pensamento do ser. Realizam mil metamorfoses transformando-se nos objetos de desejo mais intenso do querer humano.

A eleição dirigida pelos *Exercícios Espirituais* é justamente para que o exercitante possa identificar na alma as moções, manifestações do bem, e aquelas do espírito mau, dos demônios, a fim de escolher as do Bem, evitar as do mal. É, na verdade, um purgar-se de todos os pecados (primeira semana), oferecer-se humildemente para servir, louvar a Deus, e assim, quem sabe, ser escolhido por Ele: "a eleição é pura graça; a iniciativa [iluminação e inspiração interna, o chamamento] vem de Deus", (pe Géza Kövecses em Loyola, 1966, p. 105) Pode acontecer apenas após a primeira semana de exercícios, quando o exercitante purgou-se do pecado dos anjos, do pecado original de Adão e Eva, e dos seus próprios



O grande *ecce homo*. Gravação em cobre de Lucas van Leyden, 1510.

pecados, estando apto a perceber as astúcias dos inimigos da natureza humana, para poder se juntar a Cristo, aos seus serviços (obviamente, então, depois de seu Nascimento), para unir-se à Sua santa bandeira. Não é por acaso que a eleição acontece nos *Exercícios Espirituais* antes do momento em que Jesus, como homem, será batizado por João Batista, no rio Jordão, Ele também se purgando do pecado Original, para entregar-se totalmente à Vontade Divina, que sabemos é o sacrifício de seu Corpo (o exercitante aceita [escolheu] o chamamento [do Espírito] para viver com Jesus esse sacrifício).

O momento divino de escolha em que o exercitante irá eleger a bandeira do bem é, na verdade, o momento em que ele ordenou com Cristo em seu Batismo, sua vida segundo a Vontade Divina, e receberá, então, a graça divina, ser escolhido, poder dialogar diretamente, em colóquio com Cristo, Deus Pai e a Santíssima Trindade, estando apto para "discernir", Barthes diz "articular" (1971, p. 5) pedir às divindades, que esclareçam, entre as várias moções que contém a sua alma, quais seriam as do bom espírito, aquelas que o exercitante deve escolher, e quais as tentações, seduções dos inimigos da natureza humana, que o levariam ao pecado, à bandeira de Lúcifer.

A União com Cristo Ressuscitado

Para aqueles que se decidiram, racionalmente, pela bandeira do bem, a vida espiritual, sem fraquejar, o caminho é árduo, pois logo a seguir ao momento de escolha o praticante entra na terceira semana, que também seria iluminativa: viver intensamente (com todos os sentidos) a Paixão de Cristo com a dor e sofrimento que Ela possa causar. Afinal o exercitante tornou-se, na escolha, um ser de sonho a viver como realidade a sua fantasia.

Trazer para a memória, entendimento e vontade e viver com todos os sentidos interiores os passos da via sacra.

Chorar, sofrer, saber que Cristo se fez homem e escondeu sua divindade por ele, exercitante, e que agora é humilhado sacrificado. Viver com Cristo a ceia, a ida ao Horto, sua prisão como malfeitor sendo levado à casa de Anás. O Exercitante deve pedir para sentir dor com Cristo doloroso, quebranto com Cristo quebrantado. Fazer repetições da cena e sentir com todos os sentidos esse momento. Contemplar à meia noite a ida de Jesus do horto até a casa de Anás, depois de manhã da casa deste para a casa de Caifás. Sentir

todo o caminho, a dor, as lágrimas, o odor, fazer repetições. Ir da casa de Caifás a de Pilatos e de manhã da casa de Pilatos a de Heródes. Aplicar os sentidos e repetir a contemplação duas vezes da ida de Jesus da casa de Pilatos até a cruz e também do momento que expirou (momento de intensidade da Paixão de Cristo, que pode passar quase despercebido na voz dócil e insignificante de Loyola, já que o que faz a plástica e a didática dos exercícios são o sentir interiormente trazendo para a memória, entendimento e vontade as dores da Paixão). Contemplar Cristo retirado da cruz e Nossa Senhora desolada em sua casa. No sétimo dia repetir integralmente toda a Paixão de Cristo.

O fiel irá, após tornar-se um ser iluminado espiritualmente com Cristo, em seu sacrifício, da Terceira semana, Renascer com Ele na Quarta Semana, que é o momento de União com Deus. A Quarta Semana é unitiva e de total elevação, momento em que se sintetizam as outras três semanas, e se caracterizam as densidades espirituais, êxtase do Amor. A presença do Espírito torna-se mais sensível, e o exercitante pode sentir mais de perto o ressurgimento da divindade para louvor e salvação de sua alma.

A vida espiritual do eleito segue seu curso na quarta semana e o exercitante pode ver Cristo descendo ao Inferno para tirar de lá a alma dos justos (Adão e Eva, responsáveis pela queda da humanidade, são resgatados por Cristo e levados para a Jerusalém Celeste, simbolizando o resgate de todos os homens, verdadeiramente arrependidos, purgados dos pecados e escolhidos por Deus), vê-lo aparecendo para sua Santa Mãe, em sua casa. Ver a casa, o Santo Sepulcro. Pedir graça por alegrar-se e sentir intenso gozo. Contemplar todas as aparições de Cristo até sua ascensão.

A VIDA MÍSTICA E A REPRESENTAÇÃO

Esta experiência conduzida pelos exercícios aos discípulos de Loyola, em que o praticante encontra-se com as divindades, dialoga, sofre com elas poderia lembrar as experiências místicas vividas por ele próprio, por Santa Tereza D'Avila, por São João da Cruz, entre outros. Experiência mística que seria sentida como uma explosão dos sentidos interiores, espirituais e às vezes, como contingência, corporais, um gozo tal qual Santa

Tereza D 'Avila contou em versos ao sentir o imenso Amor de Deus que a invadiu, como conta Bataille:

Vi nele uma grande lança, de ouro, e na ponta da lança havia como que meu coração, penetrando-me até as entranhas. Quando a retirava, como que de mim todas elas se retiravam, ficando eu muito abrasada do imenso Amor de Deus. A dor que me causava era tão grande que toda eu em gemidos ficava, mas a doçura dessa dor era tamanha, que por nada deste mundo queria deixar de a conhecer. Esta dor não era corporal, mas espiritual, embora o corpo nela tomasse parte e grande parte. O que eu então conhecia era um afago de amor entre a alma e Deus, tão doce, que rogo a Deus, na sua bondade, que Ele o dê a conhecer a todo aquele que possa julgar que eu minto “(Bataille, 1988, p. 198)”.

Estaria Loyola pretendendo dar aos discípulos e praticantes, a partir do seu método, o código para alcançarem esta experiência mística, que segundo Bataille (1988), seria, quando completa, isto é espontânea, sensual, espiritual e corporal: erótica, pecado? Evidentemente que não. Não se tratam de experiências místicas, pois o que pretende Loyola para com seus discípulos e para os praticantes seriam representações não visões, isto é, encenar na imaginação as seqüências narrativas dos pecados, dos mistérios, que os conduziria a criar e viver uma fantasia da Paixão de Cristo, por exemplo, mas não ser arrebatado pela presença da Divindade, como parece, o foram ele próprio, Santa Tereza, São João da Cruz, entre tantos outros místicos. O exercitante cria a fantasia e os fantasmas, vivendo com eles, sofrendo, chorando, queimando-se no inferno que ele próprio criou em sua mente, como uma encenação, ajudado pelos exercícios, pela seqüência narrativa dos mistérios e pela voz suave de seu guia espiritual. Os *Exercícios Espirituais* levariam o exercitante a construir a cena, colocar as personagens e ouvir o que elas falam, sentir-lhes o gosto, o paladar, tocar-lhes a pele, mas com os sentidos interiores. Dramatização interior que realiza os desejos espirituais a partir de imagens construídas metódica e racionalmente, cujas sensações corporais, materiais - lágrimas, ardores, arrepios, deveriam ser, quando muito, contingência, acidente. Nesse sentido, a experiência vivida pelos praticantes não seria mística, mas dramatização da história da salvação do povo de Deus, em que o exercitante constrói o drama em seu interior, constrói o cenário e o vive intensamente como se estivesse em cena realmente.

Por ser representação interior e não experiência mística é a razão de os *Exercícios* terem sido aprovados pelo Papa Paulo III, em 1548. Caso contrário, se fossem para "invocar" as divindades, a fim de que elas "iluminassem" o exercitante diretamente (isto é,

sem a participação dos representantes de Deus na terra - a Igreja Católica, da própria Companhia de Jesus), então, seriam tal qual a doutrina pregada pelos *alumbrados*, considerados heréticos, perseguidos e queimados pela Inquisição. O que parece atraia o fiel medieval para os *Exercícios* de Loyola, seria a possibilidade de viver a História da Salvação do povo de Deus, como se estivesse participando de um auto de Natal, da Paixão ou da Ressurreição, representando-a em um quarto escuro e sentir tanto em sua mente quanto em seu corpo toda a emoção dessa história e, ainda, poder purgar-se, sofrer e renascer (física e mentalmente) um verdadeiro cristão (tal qual os cristãos primitivos), mas de forma racional, extremamente lógica e guiada pelo método de Loyola, podendo então discernir no espírito a voz da divindade e a do demônio, guiando-se por Deus e livrando-se do inferno (e sem pagar indulgências).

Representação interior que inicialmente parece assemelhar-se aos autos religiosos Medievais da Paixão de Cristo, da Natividade, dos martírios dos santos em que os espectadores eram convidados a participar das cenas com devoção e emoção seguindo firmes o cortejo do sacrifício de Jesus. Na Paixão de Cristo de Gregório de Nazianze, primeira obra do Teatro Medieval, por exemplo, a representação é provocada minuciosamente para o espírito do espectador, que pode captá-lo pelo ouvido, através das lacrimosas palavras da Mãe de Cristo... como uma leitura silenciosa ou como se estivesse ouvindo a narrativa histórica na voz dócil e insignificante de seu diretor espiritual.

Mãe de Deus: Infeliz que sou, hélas! Que fazer? Meu coração me abandona. Como, como viver ainda quando é preciso entender tal discurso? (685) Infeliz, como suportar um tal espetáculo? Vamos, mulheres, filhas da Galiléia, dizer adeus ao meu filho acompanhá-lo para fora dessa terra. Ó venham meus amigos, venham, abandonemos nossos medos.

O Coro: Fugas antes da multidão para evitar de ser ultrajada.

A Mãe de Deus: (690) e porque temer agora a multidão? Vamos, vamos, banir todo o temor. Qual interesse nos tem agora em viver aqui? Vamos ver a paixão de meu Filho. Infeliz que eu sou! (695) Mulheres, eu não reconheço mais o rosto resplandecente do meu filho. Ele perdeu seu brilho e sua beleza extraordinária. Mulheres, quando eu vejo a tristeza de meu filho, eu quero morrer, eu não tenho mais a força de viver. Retirem-se, Retirem-se eu não posso mais suportar a vida. (700) Ó Você que é a salvação para todos os homens, Filho ardentemente desejado, por que sofres assim? Quais são os crimes que Tu expias? Porque suas mãos são puras. Elas são puras de sangue (705) Puros são também seus lábios, teu corpo, tua boca; tua alma é toda pura e teu coração é inocente. Como eu posso te ver crucificado com os ladrões?...

Cristo: Ó a mais virtuosa das mulheres, veja aqui o discípulo mais puro e casto é para você um outro filho; e para você meu discípulo, a Virgem é tua mãe. (730). Por que, mulher, por que chorar? Por que baixar os olhos, derramar as lágrimas e se entristecer quando tu és bem aventurada? Por que receber contrariada minha palavra? Tudo aquilo que acontece é conforme as profecias, (735) aquelas que eu disse como aquelas que foram ditas pelos profetas. Este é o momento em que os inimigos do gênero humano deve expiar sua pena. Por que choras ainda a sorte de teu Filho (Nazianze, 1969, p 183)?

Também se assemelharia aos autos medievais quando saíram das igrejas, com seus quadros fixos de cenas religiosas a desfilar pelas ruas das cidades européias sendo seguidos em procissão pelos espectadores que comovidos sentiriam as dores da Via Sacra, ou nos martírios dos santos, como no caso do *Mistério de São Lourenço*, em que a batalha de Décio e seu exército de cavaleiros acontece na praça central de Menz (1509), sob os olhares atentos dos espectadores, que nesse caso representam o Mundo (Rey-Flaud, 1973, p. 65).

O BARROCO E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS

Mas, os *Exercícios* de Loyola pretendiam que seus praticantes fossem muito além da comoção e emoção que parece, viviam os espectadores-atores dos autos medievais. Anny, personagem de Sartre, no romance *A Náusea*, a aplicar-se os *Exercícios*, parece refazer o caminho proposto por Loyola, talvez não com um motivo tão nobre como o que Loyola gostaria para seus discípulos

- Vivo no passado. Recordo tudo o que me aconteceu e ordeno-o Assim de longe não dói, e quase nos deixaríamos enganar. Toda a nossa história é bastante bela. Dou-lhes uns retoques e o que fica é uma seqüência de momentos perfeitos. Então fecho os olhos e tento imaginar que ainda vivo dentro deles. Tenho outras personagens também. É preciso saber se concentrar. Sabe o que li? Os *Exercícios Espirituais* de Loyola. Foi-me muito útil. Há uma maneira de colocar primeiro o cenário, depois de fazer aparecer as personagens. Consegue-se *ver* - acrescentou com ar mágico. (Sartre, [sd], p. 230)

Há uma maneira de colocar primeiro o cenário e depois fazer aparecer as personagens, e então, consegue-se ver o passado retocá-lo e transformá-lo em uma bela

história. Esta experiência, um mergulho ao interior, ao espírito, e, trazer, no caso de Anny, para o presente, retocado e perfeito, o passado, para ser revivido (consegue-se viver dentro dela, da cena) tem nas letras do *Exercício* ou na voz dócil e edificante do guia espiritual o "ponto de partida" que levará o exercitante a uma viagem interior de imagens e sombras. No caso da personagem sartriana seriam as imagens do seu passado, suas recordações, sua história, que tornada realidade, mas encenação, poderia ser modificada, melhorada e revivida, como uma peça de teatro que se faz e refaz a cada apresentação.

Portanto, as letras dos *Exercícios Espirituais*, ou a voz dócil e insignificante do guia espiritual, de forma lógica, simples e clara, levariam o exercitante a criar imagens e vivê-las, senti-las como se estivesse vivendo um sonho, sabendo que é um sonho, ou, vivendo a cena da história da salvação do povo de Deus (o inferno com as almas a queimar...) como espectador, ator, encenador, ciente que é representação (imaginação, fantasia) como no teatro (Ubersfeld, 2005, p. 27-28), mas totalmente envolvido pelos efeitos dessa encenação em sua realidade, em seu cotidiano. O exercitante, como um leitor solitário do livro de horas, da *Vita Cristi*, deveria criar em sua mente, ajudado por um diretor espiritual, as cenas, as divindades, mas sobretudo atuar com elas em todos os seus momentos como se elas estivessem fazendo parte de seu dia a dia

[Pois] nesse teatro tudo é feito para que o exercitante se represente a si mesmo: é o seu corpo que vai ocupá-lo. O próprio desenvolvimento de seu retiro, ao longo das três últimas semanas, acompanha a história do Cristo: nasce com ele, viaja com ele, come com ele, entra na Paixão. O exercitante é continuamente solicitado a imitar duas vezes, a imitar aquilo que imagina: para pensar em Cristo "como se o visse comendo com os Apóstolos, a sua maneira de beber, de olhar, de falar; e esforçar-se por imitá-lo". (Barthes, 1990, p. 61).

Na primeira semana de exercícios um Guia espiritual tal qual um *metteur en scène*, dirige as cenas marcando os passos que devem ser seguidos pelo exercitante, ator, para que ele encontre dentro de seu interior cenas do inferno, as almas a queimar, o cheiro do enxofre... E possa, assim, sofrer todas as dores deste inferno.

1º. Preâmbulo: Composição do lugar; aqui consistirá em ver com os olhos da imaginação, o comprimento, a largura e a profundidade do inferno. 2º. preâmbulo: pedir o que quero: será aqui pedir sentimento interior da pena que padecem os

condenados, a fim de que, se, por minhas faltas, vier a esquecer o amor do Senhor eterno, ao menos o temor das penas me ajude a não cair em pecado.

1º. ponto: ver com os olhos da imaginação as grandes chamas e as almas com que em corpos incandescentes. 2º ponto: aplicar o ouvido aos prantos, alaridos, gritos, blasfêmias contra Cristo Nosso Senhor e contra todos os seus santos. 3º. ponto Com olfato sentir a fumaça, enxofre, cloacas e podridão. 4º. ponto: provar com o paladar coisas amargas, tais como lágrimas, tristeza e o verme da consciência. 5º. ponto: tocar com o tato como as chamas atingem e abraçam as almas. (Loyola, 1966, *loc cit*)

Após fazer exercícios de imaginação, procurando lembrar, chorar, pedir perdão por todas as faltas cometidas contra Deus, é preciso ir além. "Para melhor fazer os exercícios e melhor encontrar o que se deseja", o exercitante deve fazer adições aos exercícios, cuja finalidade é, segundo um comentarista dos *Exercícios Espirituais* (aplicados nos nossos dias), Pe Gêza Kövecses S. J., "criar uma atmosfera de recolhimento, de vigilância, de oração, que permita ao exercitante dirigir sua atenção só para Deus, para as iluminações e inspirações internas do alto" (em Loyola, 1966, p. 62).

As adições ensinam o exercitante a preparar-se para a cena: pensar ao levantar o que vai fazer durante o dia, pensar nos pecados e imaginar-se acorrentado: preso como que por grilhões, apresentando-se diante do Juízo Eterno; considerar como Deus olha para o exercitante e então fazer reverência e humilhar-se. Ficar ora de joelhos, ora prostrado por terra, com o rosto voltado para o céu, após os exercícios, pensar no que se fez, refazer mentalmente para saber se foi bem feito, arrepender-se se errou; não pensar em coisas agradáveis, pois na primeira semana tem-se que sentir pesar, dor e lágrimas. Privar-se de qualquer claridade, fechando janelas e portas enquanto estiver no quarto; não rir nem dizer coisa que provoque riso. Refrear a vista.

A décima adição é para as Penitências:

Penitência interna ou externa - doer-se de seus pecados internamente, externamente castigar-se pelos pecados cometidos. Castigos praticados de três maneiras: 1ª. Subtrairmos do conveniente para nos alimentar, o suficiente para não morrer; 2ª. Quanto ao dormir, suprimir o que é conveniente; 3ª. Castigar a carne causar-lhe dor sensível, o que se tem usando cilícios, cordas ou barras de ferro sobre as carnes, flagelando-as ou ferindo-se ou usando de outras asperezas. Nota: as penitências externas se praticam visando principalmente três efeitos: 1º. Satisfação pelos pecados passados; 2º. Vencer a si mesmo, fazendo com que a sensualidade obedeça à razão e que todas as tendências inferiores estejam sujeitas às superiores. 3º. Procurar e conseguir alguma graça ou favor que a pessoa quer e deseja...(Loyola, 1966, *loc cit*).

Assim, diferentemente dos mistérios medievais, a representação inaciana coloca o exercitante em um cenário de ilusão com seus próprios fantasmas, vivendo ele mesmo com esses espectros, mas o colhe em sua realidade material, afinal Deus o olha e ele ali um "criadinho indigno" fazendo reverências e humilhando-se mais ainda, antes de seu café da manhã. Através das adições, notas, penitências... o quarto escuro, as indicações de postura - prostado por terra, ajoelhado - o praticante colhido em sua realidade material se mistura com a ilusão das cenas imaginárias (que ele mesmo criou em sua mente) da Vida de Cristo.

As dramatizações da História da Salvação do Povo de Deus, criadas e vividas pelo exercitante em seu interior, a partir da seqüência narrativa, enunciada pela voz dócil e insignificante do guia espiritual, não teriam, então, o mesmo caráter do drama apresentado pelo teatro Medieval. Nem tampouco se assemelhariam as cenas dos vitrais, dos afrescos, nem os sermões mais edificantes, ou ainda a voz do poeta. Pois, a Paixão de Cristo oferecida nessas representações aos sentidos dos fieis, como a Paixão de Gregório de Nazianze, ou o drama vivido pelas figuras estáticas a desfilar ao longo das ruas pelas cidades medievais, revelariam as verdades do sofrimento de Cristo, dos santos e mártires, para a emoção, comoção do espectador, enquanto Loyola com os seus *Exercícios* pretende que seus discípulos encontrem e vivam (física e mentalmente) eles mesmos, trazendo para a memória, entendimento e vontade as verdades sobre os pecados, o sofrimento de Cristo, os mistérios. É como se estas cenas e esta representação fizessem parte de sua vida cotidiana (pelo menos no tempo em que faz os exercícios), o que muito mais que comovido e condoído o faça ficar suspenso entre a realidade e a ilusão...

Na quarta regra, para se viver intensamente a Paixão de Cristo o exercitante deve:

4ª. Para o bem se deve encontrar a temperança, isto é, o meio termo para o comer e o beber a fim de estar apto a fazer os Exercícios Espirituais"... Um bom exemplo para a temperança, a medida exata para comer e beber deve vir de Cristo Nosso Senhor: "enquanto a pessoa toma a refeição, ver a Cristo Nosso Senhor fazendo a refeição com seus apóstolos, e como toma a bebida, como olha, como fala; e procure imitá-lo." (Loyola, 1966, p 132).

Momento que deveria (e deve) ser sublime na vida de um exercitante, religioso, ou qualquer fiel, concentrar-se de tal forma a conseguir mentalmente representar a ceia de

Jesus com seus apóstolos para poder imitá-los no comer e beber. O exercitante fica suspenso a meio caminho entre a realidade e o sonho, o comer e beber de sua vida diária e a fantasia de imaginar e imitar Cristo e os apóstolos na Santa Ceia.

Esta seria uma característica da estética barroca, que segundo Benjamin é justamente uma evolução do teatro medieval. O exercitante fica tal qual o espectador da tela barroca de Velasques, *Las Meninas*, segundo Foucault é convidado, constrangido a entrar em cena, pelo olhar terno de Cristo e seus apóstolos

No momento em que colocam (os olhos do pintor na tela) o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosidade e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornado visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. (Foucault, 1999, p. 6)

O exercitante tornar-se-ia invisível, como assegura Foucault, para o espectador de *Las Meninas*, para sentir com os sentidos virtuais: tocar as chamas do inferno, provar o gosto amargo das lágrimas das almas, sentir o odor do enxofre, ouvir os gritos e alaridos das almas entrando no inferno, sentir o calor do deserto, sede, dor, abraçar a divindade na cruz, ouvir e ver Jesus Ressuscitado, o odor, o gosto dos lugares das pessoas por onde Ele passou e para quem Ele apareceu.

Mas, todas essas sensações pertencem a um corpo que embora não deveria ser real, é, e, cortado pelas penitências externas, pelo cilício, está ali prostrado por terra, ajoelhado, no escuro... assim como a intensidade de desejos que provocariam as sensações do inferno, das chamas, do abraçar a cruz, que não deveriam passar de um sentir interior, cujas sensações materiais, corporais deveriam ser evitadas a todo custo, mesmo que não passassem de contingência, fazem o exercitante gemer, derramar lágrimas, tremer, se arrepiar... ficar triste na Paixão e feliz na Ressurreição. "No cômodo fechado e escuro onde se medita, tudo está pronto para o encontro fantasmático do desejo, formado no contato do corpo material e da 'cena' vinda de alegorias de desolação e dos mistérios evangélicos" (Barthes, 1990 p. 61).

No quarto escuro, o cômodo fechado, a atmosfera de recolhimento e a voz dócil do guia espiritual...para o ouvido atento do praticante prostado por terra sentindo as dores do cilício que cortou-lhe fundo a carne...

Pedir dor com Cristo doloroso, quebranto com Cristo quebrantado, lágrimas, pena interna por tanta pena que Cristo passou por mim...Logo ao despertar, porei diante de mim aonde vou e a que fazer, conforme o mistério tratado. Enquanto me lavo e me visto, esforça-me-ei por entristecer-me e sentir dor por tanta dor e tanto padecimento de Cristo Nosso Senhor...Não procurar trazer à mente pensamentos alegres, embora bons e santos, tais como os da ressurreição e glória. Antes, induzindo-se à dor, pena e tristeza, trazer freqüentemente à memória os sofrimentos, fadigas e dores que Cristo Nosso Senhor passou desde o instante que nasceu até o mistério da Paixão, em que agora me encontro.

Contemplar então no Quinto dia: À meia noite, da casa de Pilatos até ser posto na cruz. De manhã, desde que foi levantado na cruz até que expirou. Depois, as duas repetições e a aplicação dos sentidos. Sexto Dia: À meia noite, desde a descida da cruz até à sepultura, inclusive. Pela manhã, da sepultura inclusive, até a casa para onde foi Nossa Senhora, depois de sepultado seu filho. (Loyola, 1966, p 127).

Ele, praticante, ali, derramando rios de lágrimas, sentindo ardores pelo corpo, arrepios...

O caminho seguido pelo praticante dos exercícios é o mesmo da alma peregrina, importante alegoria medieval. Seguindo o mestre, o diretor espiritual, pelos caminhos do inferno, inferno de sua imaginação, tal qual Dante, personagem da Divina Comédia, o exercitante vive em suas lembranças e em seus sentidos (virtuais) a dor e sofrimento das almas penadas. Livre dos perigos da Babilônia, protegida pela Jerusalém terrestre, histórica e *alegórica* a Igreja Católica, pode seguir para a Jerusalém *tropológica*, no momento de escolha, na segunda semana de exercícios, em que Deus pode abençoar (escolher) ou amaldiçoar (não escolher) sua alma.

Purgado, feita a escolha, poderá entregar-se totalmente à Vontade Divina, e, se estiver preparado, viver o drama da Paixão que acontece na terceira semana de exercícios, trazendo para a memória e sentidos o sacrifício de Cristo.

Na quarta semana, o exercitante pode viver a alegria de Cristo Ressuscitado, já que na segunda semana escolhera sacrificar sua vida, imitando Cristo e sofrendo com ele na terceira semana. Caso seja abençoado, renascerá, portanto com Ele, tendo salvo assim sua alma para a vida eterna na Jerusalém *anagógica*, a Cidade de Deus.

Caminhar peregrino pela Jerusalém alegórica, tropológica e anagógica que é, no entanto, alegoria da entrega total à Igreja Católica.

BELO ENCONTRO

E tal o céu, que à vista do timão
do carro de Féton, de luz se inflama,
que irradia, a perder-se na amplidão

divisei a dulcíssima auriflama,
em raios envolvida, resplendentes,
que à distância alargavam sua chama

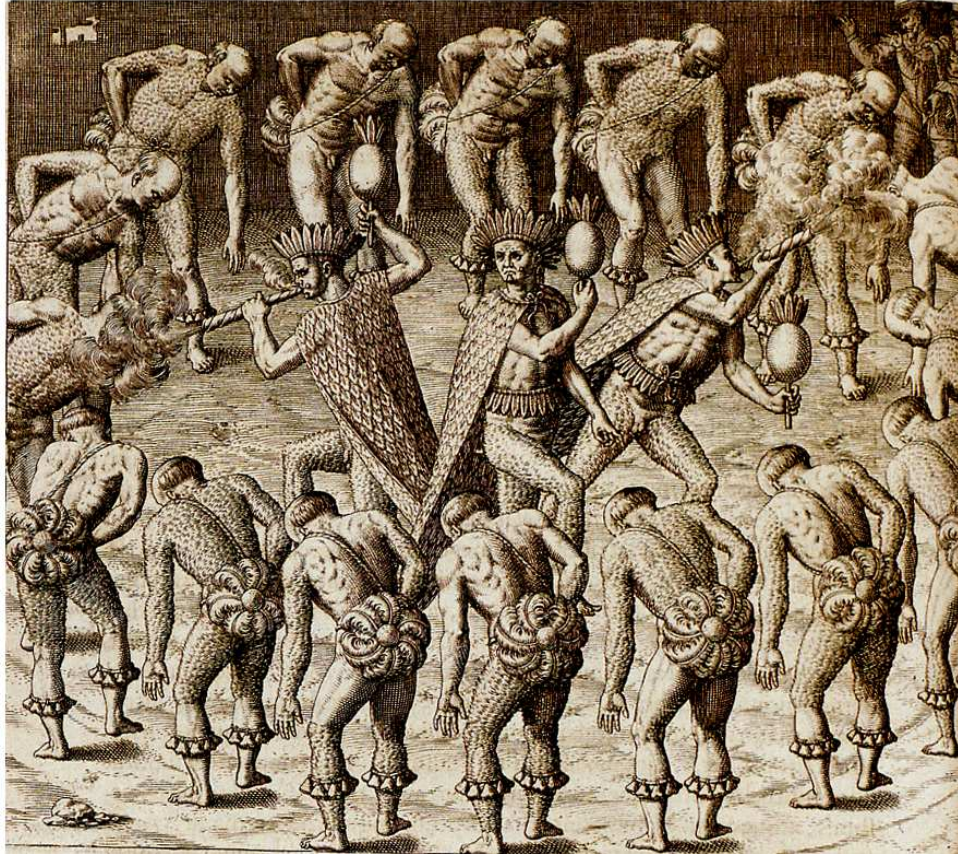
Na aura difusa, as asas transparentes,
anjos felizes voavam, tantos, tantos,
mas do brilho e aparência diferentes

Por entre seus remígios e seus cantos,
vi fulgir a beleza imaculada,
que ali prendia o doce olhar dos santos
(Dante Alighieri, *Paraíso*, XXXI, 124/142).

Historia Nauigationis

vero eorū adeo suavis erat, vt inexpertis vix sit credibile, quam optime sym-
phonia illa quadret, præfertim cū Barbari musicæ artis penitus sint ignari. Ac

Theodore De Bry / 1592



SANTA ISABEL E NOSSA SENHORA EM VILA VELHA

Em Munique, Baviera, ano de 1597, a Companhia de Jesus realizou um espetáculo de massa para a consagração da Igreja de São Miguel, jamais vista até então. Obra prima do teatro barroco em que se misturam ilusão e realidade. Ao som de tambores e trombetas, centenas de participantes, parte a pé, parte a cavalo, uniram-se durante horas num gigantesco desfile de grupos alegóricos: representavam o Triunfo de São Miguel. Centenas de demônios (com máscaras e cauda) seriam lançados pelos anjos (ajudados pelos espectadores) no inferno, na lama, no lodo, entre eles os apóstatas, idólatras, hereges e déspotas (cf Berthold, 2004, p. 338).

Espectáculo que tem a marca da *Legião de Jesus*, e segue a máxima dos *Exercícios Espirituais*: representação que atinja a memória, entendimento e vontade do espectador (exercitante) para que ele possa sentir - com todos os seus sentidos, virtuais - o fogo a queimar-lhe a pele, o alarido das almas, o cheiro de enxofre a sufocar-lhe a respiração, a visão das almas a descer para os rincões do inferno. Também, a redentora vitória dos santos e anjos em cortejo, com suas asas de penas de aves do novo mundo, dando glórias ao Senhor.

O verdadeiro cristão, como ensina a espetacular representação barroca na Igreja de São Miguel, na Baviera, ou os *Exercícios* de Loyola, praticados em um quarto escuro em algum retiro jesuíta, deve lutar (na realidade e como representação) contra todos os demônios reais ou imaginários (Satanás, Lúcifer, Lutero [o monge protestante da Baviera], Calvino... os hereges, apóstatas, os desejos da carne e do coração) cerrando fileira incontinente à bandeira de Cristo, juntamente com São Miguel e seus milhares de anjos, para um dia encontrar a Jerusalém Celeste, e, principalmente, livrar-se da Babilônia, o inferno.

Neste mesmo ano, em Reritiba, na capitania do Espírito Santo, a confraria da Santa Casa de Misericórdia, de Vila Velha, encontra o velho e corcovado padre jesuíta José de Anchieta, fraco e doente..., provavelmente já de cama (Pe Cardoso em Anchieta, 1988, p 340).

Vi-me agora num espelho
E comecei a dizer:
“Corcós, toma bom conselho”.
e faz bom aparelho,
porque cedo hás de morrer

Mas com juntamente ver
o beijo um pouco vermelho,
disse: fraco estás e velho,
mas pode ser que Deus quer
que vivas para conselho"⁵
(Anchieta, 1988 a, p. 39).

Assim mesmo, os membros da confraria não se furtam em pedir ao já famoso jesuíta autor de autos, diálogos para devoção, uma peça para a inauguração da santa Casa de Misericórdia, recém construída, a pedido do próprio padre, para Vila Velha. Anchieta⁶ não recusaria a tarefa e realizaria sua última peça, o auto da *Visitação de Santa Isabel*. Afinal, Deus o quer para conselho.

Diferentemente da obra jesuítica da Baviera esta última realização parece dispensar totalmente os efeitos visuais cênicos da sua contemporânea, pois acontece dentro da capela, como os autos de devoção da Idade Média, quando ainda não tinham saído às ruas e praças das cidades.

Estando S. Isabel
Sentada numa cadeira
na Capela antes de
começar-se a missa, entra
a visitá-la um romeiro castelhano.

Diversamente aos outros importantes autos do padre jesuíta, como o auto da *Pregação Universal, de São Lourenço, da Vila de Vitória, de Guarapirim*, este não representa a luta do Bem (os padres, o Karaíbebé, São Lourenço, São Maurício etc...) contra o Mal (Lúcifer, Satanás, os *añánga* Aimbirê, Saravaia, Guaixará...), com a vitória e o sermão final do Bem. Não associa temas, personagens cômicos, alegorias do Mal, com temas e personagens sérios do Bem, como os outros citados acima⁷. Em cena inicialmente,

⁵ Em uma das cópias do poema Beata Virgem Maria, encontrou-se no final do poema duas quintilhas autografadas de Anchieta, provavelmente escrito em 1596, em Reritiba. (Anchieta, 1988^a, p 39)

⁶ Anchieta morreria em 9 de junho de 1597, segundo Cardoso [Anchieta, 1977, p 340], sem assistir a peça que teria sido representada em 2 de julho de 1597, festa de Santa Isabel)

⁷ Característica, que segundo Benjamim seriam próprias da estética do Barroco cristão(1984, p. 151).

na capela, sentada estará Santa Isabel (representada provavelmente por um padre jesuíta)⁸, a dialogar com um Romeiro (talvez representado por um dos meninos do colégio) sobre o tema bíblico da visitação.

Romero:

¿De tan lejos se atrevió
a venir, tan gran señora!?

Santa Isabel:

Sí, porque en la misma hora
que a Dios vivo concibió,
la hicieron portadora

¿No sabes que esta mujer,
que vino con tanto afán, es
la nao del mercader,
que para nos proveer
trajo, de lejos, su pan?

La trajo a Dios del cielo,
meciéndolo en sus entrañas,
¿no es mucho que, sin recio,
pasase, por mi consuelo,
estas ásperas montañas?

Romero:

¿Como decís que dejó
a Dios en vuestra posada
pues cuando de aquí volvió,
en su vientre to llevó
a su celda muy amada?

Santa Isabel:

Ella lo llevó en su pecho
que es recamara de Dios
Y en su vientre llevó dos:
Dios y hombre, un Cristo hecho,
que viene a morir por nos.

Mas como Dios no se muda,
mas está en todo lugar,
no tenéis que vacilar,
ya que, sin ninguna Duda,
quiso conmigo quedar,

⁸ Dificilmente mulheres atuavam em teatros jesuíticos. Primeiramente porque mulheres não eram permitidas nessa ordem, e o assunto requer conhecimentos bíblicos mais aprimorados, apropriados aos padres. Ainda nessa época eram mais comuns atores representarem papéis femininos (jovens D'Amico [1954]), mesmo em autos profanos, de rua.

para mi casa lavar
por nuevo y extraño modo,
lanzando de ella aquel lodo
con que pudo macular
Adán este mundo todo.

Romero:
Decídeme eso de vagar,
porque soy hombre grosero.

Santa Isabel:
¿i No sabéis, fiel romero,
que me vino saludar
la que es pozo verdadero
y fuente muy bien sellada;
que trajo la perennal
agua, del cielo enviada,
con la cual fuese lavada
nuestra alma de todo mal?!
(Anchieta, 1977, p. 348).

Esta peça seria, portanto, uma obra piedosa e devota, como tantas outras que aconteciam nas inúmeras festas católicas medievais a colocar em cena (aos confrades da Santa Casa de Misericórdia), em castelhano, na voz de Santa Isabel, o tema da visitação da Virgem Maria à sua prima, e, ensinando o fiel e grosseiro Romeiro, as lições sobre o batismo, os pecados... Sobretudo, como Nossa Senhora, eleita entre as mulheres, se tornaria medianeira, advogada da humanidade junto a Cristo seu Filho, e este ao Pai, após esta visita.

Por que essa peça foi escrita em espanhol? Talvez Anchieta no final de sua vida estivesse trazendo para a memória, entendimento e vontade as reminiscências de sua vida em Tenerife, nas Ilhas Canárias, são as especulações que faz padre Cardoso (em Anchieta, 1977). Pode ser também porque o Brasil fosse colônia da Espanha de Filipe II, no período em que estão sendo realizadas essas peças. São especulações apenas. Uma coisa é certa o público português tinha facilidade para entender o espanhol.

Santa Isabel:
Pues esta suma princesa,
cuando, con tan gran bajeza
me vino acá saludar,

La voz que de ella salió,
no fue sino un grande rió,
que en las orejas me dio,
Conque primero lavó
a Juanico, hijo mío.

Y la boca virginal,
que traía a Cristo en sí,
limpió dentro de mí,
del pecado original,
a Juan, que entonces parí.

Romero:
Esto punto es farseado.
Declarádmelo mejor

Santa Isabel:
El niño estaba enlodado
del original pecado
sin sentido ni vigor,
mas viniendo su Señor,
en la Virgen encerrado,
al punto que fue lavado
dio saltos, con gran fervor,
Sin la carga del pecado.
(Anchieta, 1977, p 350).

Assim, ensina Isabel ao Romeiro e para os espectadores, que encerrado no ventre da Virgem Mãe, Cristo teria intercedido pela humanidade lavando a João Batista, também no ventre de Isabel, do pecado original, e provendo à humanidade, através do sacrifício de seu Filho, a possibilidade em salvar-se do fogo do inferno e ir para Jerusalém Celeste, bastando para isso, usar Nossa Senhora como advogada junto a Cristo e este junto ao Pai.

Até esse momento do diálogo não seria possível diferenciar a santa e o romeiro de um padre e dos fiéis (grosseiros e bons fiéis). Mas, como obra do jesuíta Anchieta, forjado

pelos *Exercícios Espirituais*, mesmo que devota e tratando de tema bíblico, o espectador não ficaria apenas assistindo (emocionado) ou participando anônimo na platéia, pois ele seria (constrangido pelo olhar da divindade) convidado a entrar em cena, como eram convocados os exercitantes de Loyola, a fazer parte da representação (ainda que imaginária) da História da Salvação do povo de Deus, aproximando-se assim essa peça, ainda que modestamente do espetáculo jesuítico da Baviera (parece que na Baviera os espectadores participaram ativamente da encenação enquanto com Anchieta eles participarão passivamente),

Em um determinado momento da encenação o Romeiro olha para os espectadores e diz:

Romero:
Por eso los moradores
de acuesta Capitanía,
por alcanzar sus favores
andan con tantos fervores
en esta su Cofradía

Porque esta santa hermandad,
que con pobres ejercita
las obras de piedad,
ella siempre la visita
con materna caridad

Santa Isabel, provavelmente com seu manto e véu, em pé e em frente aos espectadores, aponta para eles e, olhando-os olhos nos olhos, fala das obras dos confrades da Santa Casa de Misericórdia, que obviamente estariam na igreja

Pues notad:
este pueblo, de verdad
de los pobres es amigo
mas debe usar consigo
otra mayor piedad
que del cielo es gran testigo,

huyendo todo pecado
que nuestra alma hace ingrata,

porque ya está averiguado
ser cruel y desalmado
aquel que su alma mata

Romero:
Pido a la suma clemencia
(pues me hizo acá hallar)
me perdone y quiera dar
que haga tal penitencia,
con que la pueda agradar.

Que esta tierra, vuestra amada,
yo creo que siempre llora
a los pies de esta Señora,
su mala vida pasada,
que quiere enmendar ágora.

Santa Isabel:
Yo de ellos así lo espero
pues me quieren siempre
honrar
y no cesan de ayudar
los pobres, con su dinero,
que es obra muy singular.

Romero:
Así, lo creo sin duda,
porque el misericordioso,
aunque caiga en algún pozo
de pecado, Dios lo muda
y lo hace glorioso.

Santa Isabel:
Más os digo:
que es Jesús tan grande amigo
de cualquiera obra pía,
que la guarda allá consigo
para de ella ser testigo
en aquel postrero día

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

Romero:
Yo me voy muy consolado...

O Romeiro e os espectadores certamente ficariam muito felizes por ouvirem de Santa Isabel, olhando-os olhos nos olhos, que Jesus, muito amigo das obras pias, como aquela feita por eles para a construção da Santa Casa de Misericórdia, levará como testemunho essas obras, no dia do juízo final, para a salvação de suas almas. Além do que afastará daquela Vila o ataque dos luteranos (os ingleses e franceses) e dos *guaymurés* que viviam historicamente atacando-a.

Este olhar para o espectador, que o faz, mesmo que não queira, e de maneira sutil, fazer parte da representação (que acontecerá em praticamente todas as principais peças de Anchieta) é algo que lembra as divindades na representação de Loyola, a olhar o praticante prostrado por terra...como também o pintor de Velásquez em *Las Meninas*, no estudo de Foucault.

O espectador de Anchieta, tal qual o espectador da tela de Velásquez, *Las Meninas* é convidado, constrangido a entrar em cena, pelo olhar terno de Santa Isabel e do Romeiro. Esta seria uma característica da estética barroca: o espectador confuso entre a sua realidade de espectador e de morador da Vila que é constantemente atacada por franceses, ingleses, *guaymurés* e a fantasia da encenação em que as personagens Santa Isabel e o Romeiro falam diretamente com ele, de carne e osso, em seu banco na igreja.

Esta inclusão sutil do espectador no dialogo pela personagem em cena traz para essa peça um efeito estético interessante, semelhante à obra de Velásquez, afinal mexe com ele que passa a fazer parte da cena (sendo ele mesmo), ainda que calado e invisível, fazendo-o seguir pelo palco (no caso de Velásquez os espectadores seguem o olhar do pintor pelas retas que cruzam o quadro) guiando-se pela fala da Santa e do Romeiro, obviamente representada por um padre, mas personagem divina.

Estética semelhante àquela dos *Exercícios Espirituais*, que envolve o praticante, aqui o espectador, deixando-o em um meio do caminho entre o sonho e a realidade, pois sem retirar sua condição de espectador da peça, portanto, da realidade, o coloca na representação, como em um sonho acordado, provocando um efeito didático sem igual, afinal Santa Isabel e o Romeiro falando diretamente com ele agradecem a sua ajuda para a

construção da Santa Casa de Misericórdia, e garantem que quem se livrar dos pecados, fazer obras pias, será ajudado por Jesus no dia do julgamento final e além disso será abençoado contra os ataques inimigos.

No ato final do auto, o anjo, um dos alunos do colégio, com asas de penas da arara Canindé, chamaria de volta o Romeiro, que já havia se despedido de Santa Isabel, anuncia-lhe que Nossa Senhora virá para iluminar-lhe o caminho para sua partida (preparar-lhe uma boa morte?).

Anjo:

Volved acá, castellano,
que la madre de Jesús
viene, pues sois buen cristiano,
a daros muy clara luz,
y teneros de su mano,

para que podáis andar
por este camino estrecho,
con grande fervor del pecho,
entrando, sin punto errar,
en el cielo, muy derecho.
(Anchieta, 1977, p 356).

E então entra em cena, aparentemente de maneira inesperada, a Virgem Maria (um padre jesuíta), tendo seu manto carregado por dois anjos.

Vai-se o Romeiro, e chegando à porta da igreja, o chama um anjo, que vem diante de Nossa Senhora, a qual entra com o vestido e manto, da Misericórdia, que trazem os anjos estendidos de ambas as partes.

Dois anjos com asas de penas da arara Canindé carregam o manto de Nossa Senhora na Igreja do Rosário na Vila Velha, capitania do Espírito Santo e tantos outros com asas transparentes a seguiam, felizes e voando, deixando a todos com a voz embargada, com sua Beleza imaculada, face aureolada. Estrela rutilante (cf. Dante Alighieri, Paraíso, XXXI, 124/142).

Um belo encontro dos moradores de Vila Velha, espectadores a meio do caminho entre a realidade e o sonho com a Virgem Maria. Tal qual o Belo encontro de Anchieta com a Virgem Santa nas festas a Nossa Senhora em Tenerife, Coimbra, poeticamente contadas no poema *Beata Virgem Maria*

Belo encontro

Mal do paterno umbral sai teu rosto divino, 617
eco pela cidade aroma peregrino.

Senti, ou cri senti-lo, e lancei-me à corrida,
sorvendo a estrada, a tanto ardor oferecida.

E disse então: “Minh’alma, oh! Que fazes? Avante!”.
Se podes, corre a ver o virginal semblante.

Num momento, dum salto, ao vencer a distância,
vi, nos degraus do templo, aquela meiga infância.

Vi e morto cá: uma seta me vara:
prendeste meu olhar no teu, ó virgem cara.

Com ardor misterioso, invadiu minha cela
do coração o amor da virgindade bela!

Resolvi resguardar a candura com chaves
e firmar seus portais com sempiternas traves,

e em passo venturoso ir em tua pegada
feliz de te imitar, virgem imaculada (Anchieta, 1988, p 135).

Nossa Senhora fala ao povo de Vila Velha, em castelhano:

Yo soy la que hoy gané
nombre de visitadora
de todo el mundo tutora,
por quien gana gracia y fe
la vil gente y pecadora.

Yo soy el manto del mundo,

que sus pecados cubrí.
Yo soy la que merecí
sacar del lago profundo
los que se acogen a mí.

¿ Quien me llama, que no
alcance
remedio para sus males?
¿ a quien doy mis virginales
pechos, que de si no lance
todas las culpas mortales?

Ela também, com seu olhar iluminado de Mãe de Deus, fará entrar em cena os espectadores.

Esta vuestra Cofradia,
con que a pobres socorreis
es obra tan santa y pía,
que con ella me tendréis
a las puertas, cada día.

Por mi honra y la de Dios,
curáis los pobres fieles.
No queráis ser contra vos,
por la culpa tan crueles
que nos perdáis a los dos.

Quedaos, más no me voy
y no me aparto de vos,
pues siempre con vos estoy,
y mil mercedes os doy,
que en mi mano puso Dios.

Yo os dejo mi bendición,
y haced gran regocijo,
pues, por mi visitación,
os alcanzaré perdón
de mi Dios, Señor e Hijo

Pido al Padre soberano
y al Hijo, Nuestro Señor,
y al Espíritu dador
de vidas, ponga su mano
sobre vos, con dulce amor.

Não é difícil imaginar a beleza e o efeito didático que teriam para o colono brasileiro esse momento vivido em meio à mata Atlântica, na pequena igreja do Rosário, na

Vila Velha, capitania do Espírito Santo, a entrada em cena de Nossa Senhora, representada obviamente por um padre jesuíta, olhando e falando diretamente para os confrades da Santa Casa de Misericórdia agradecendo e abençoando-os.

Pártome sin me partir

Este último auto de Anchieta traz oculto em sua beleza estética e efeito didático uma importante alegoria, a da alma peregrina. O Romeiro é um bom cristão no final de sua vida, visitando Santa Isabel e recebendo a visita de Nossa Senhora, na Igreja do Rosário em Vila Velha. Alegoricamente seria uma grosseira e rude alma de passagem pela vida (como todas as almas dos homens deveriam ser) na terra, por Vila Velha, em busca de luz e fervor para seguir seu caminho firme e direito, *sin punto errar*, para salvação de sua alma. A personagem Romeiro representaria, então, todos aqueles que buscam a salvação de sua alma na Igreja Católica.

O primeiro diálogo da peça, entre Santa Isabel e o Romeiro, parece revelar ainda uma outra alegoria, esta bem simples, a alma peregrina de passagem por este mundo mau em busca de livrar-se do pecado, a própria vida material, para alcançar a verdadeira vida, a Celeste, seria a do próprio Anchieta, que doente estaria se despedindo de sua vida material.

Santa Isabel:
Parecéis cansado estar.
decidme, ¿quién sois, Hermano?

Romero:
Un romero castellano,
que os vengo a visitar
y ponerme en vuestra mano (Anchieta, 1977, p 344)

Velho e doente Anchieta na pele do Romeiro, de joelhos frente a Nossa Senhora, pediria, humilde, para que a santa o visitasse na sua última hora, momento, creio eu, de intensidade poética e mística do auto:

Pues que Dios en vos se

encierra,
de los malos yo, el más malo,
os pido que, en paz y guerra,
todo el pueblo de esta tierra
tratéis con todo regalo.

Pártome, sin me partir
de vos, mi madre y señora,
confiado que, en la hora
en que tengo que morir,
seréis mi visitadora. (Anchieta, 1977, p. 360).

Parto-me sem me partir: o Romeiro reivindicaria, em seu Belo encontro com Nossa Senhora, dramaticamente em Vila Velha, como outrora encontrara poeticamente em Iperui, sua imortalidade, vida eterna ao lado de Maria, a quem entregou sua vida, em vida, nos momentos de perigo espiritual e material e, agora, findando sua vida material, que não é vida, apenas uma passagem, uma romaria por esse mundo mau, pede que a Mãe de Deus, Medianeira, advogada da humanidade, interceda por ele junto ao Filho e este ao Pai, para que ele se dirija direto para a Jerusalém Celeste.

REPRESENTAÇÃO PARA OS MENINOS DO COLÉGIO

As relíquias do mártir jesuíta Pero Dias, os ossos e sua cabeça engastada em meio corpo de prata⁹, são carregadas pelos estudantes do colégio jesuíta de Salvador do porto até

⁹ Idéias inspiradas em Cardim do relato de uma festa religiosa em Salvador: "ao dia seguinte, por ser dia das Onze Mil Virgens, houve no colégio grande festa da confraria das Onze Mil Virgens, que os estudantes têm a seu cargo, disse missa cantada um padre diácono e subdiácono. Os padrinhos foram o padre Luís da Fonseca, reitor, e eu com nossas capas de asperges. A missa foi oficiada com boa capela dos Índios, com flautas e de alguns cantores da Sé, com órgãos, cravos e descantes. E, ela acabada, se ordenou a procissão dos estudantes, aonde levamos debaixo do pátio três cabeças das Onze Mil Virgens, e as varas levaram os vereadores da cidade, e os sobrinhos do Sr. governador. Saiu na procissão uma nau à vela por terra, mui formosa, toda embandeirada, cheia de estudantes, e dentro nela iam as Onze Mil Virgens ricamente vestidas, celebrando seu triunfo. De algumas janelas falaram à cidade, colégio, e uns anjos todos mui ricamente vestidos. Da nau se dispararam alguns tiros de arcabuzes, e o dia de antes houve muitas invenções de fogo, na procissão houve danças, e outras invenções devotas e curiosas. À tarde se celebrou o martírio dentro na mesma nau, desceu uma nuvem dos Céus, e os mesmos anjos lhe fizeram um devoto enterramento; obra foi devota e alegre, concorreu toda a cidade por haver jubileu e pregação (Cardim, 1997, p. 258)

um altar preparado no adro da Igreja da cidade. Entoando cânticos religiosos seguem a procissão os padres, moradores da cidade, colonos vindos de outras localidades para a festa religiosa. Fogos de artifício, tiros de arcabuz e outras invenções chamam a atenção dos participantes da festa. Depositadas as relíquias do mártir jesuíta no altar, em coro os meninos do colégio declamam:

Si quieres firmeza y luz
como el Padre Pero Días
Sigue al Salvador Mesías!

Pero Días piedra fue,
miembro de la Piedra viva,

en que el edificio estriba
de toda la santa fe,
que los sentidos nos cautiva,
No sea tu alma esquivada
contra la penosa cruz
abrazada de Jesús,
piedra mármol y luz viva,
Se quieres firmeza y luz.
(Anchieta, 1977)

As relíquias são depositadas no centro do altar, preparado com dósseis, cortinas de tafetá camersim; uma cruz de prata dourada de maravilhosa obra, com Santo Lenho para a festa do seu martírio. Rezas, procissões, os meninos índios cristianizados tocam flauta, os órfãos entoam cânticos. Dançam. Todos se preparam para a representação frente ao altar¹⁰.

Pela cidade, anjos sobrevoam o porto em frente à igreja, com suas asas de penas coloridas da arara Canindé¹¹. De repente uma luz de grande intensidade surge no alto, na

¹⁰ Os padres têm aqui colégio novo quase acabado; é um quadra formosa com boa capela, livraria e alguns trinta cubículos, os mais deles têm as janelas para o mar. O edifício é todo de pedra e cal de ostra, que é tão boa com a pedra de Portugal. Os cubículos são grandes, os portais de pedra, as portas de Angelim, forradas de cedro; das janelas descobrimos grande parte da Bahia, e vemos os cardumes de peixes, baleias andar saltando na água, os navios estarem tão perto que quase ficam à fala. A igeja é capaz, bem cheia de ricos ornamentos de damasco branco e roxo, veludo de carmesim, todos com tela de ouro, tem uma cruz e turíbulo de prata, uma boa custódia para as endoenças, muitos devotos painéis da vida de Cristo e todos os Apóstolos. Todos os três altares têm dóceis, com suas cortinas de tafetá camersim; tem uma cruz de prata dourada, de maravilhosa obra, com Santo Lenho, três cabeças das Onze Mil Virgens, com outras muitas e grandes relíquias de santos, e uma imagem de Nossa Senhora de S. Lucas, mui formosa e devota. (Cardim, 2000, p. 219)

¹¹ Infelizmente não chega até nós os aparatos cênicos, didascálias externas das representações de Anchieta, tão importantes para um auto desse período, portanto, é preciso imaginar aqui efeitos cênicos produzidos por hábeis artífices, tal qual aqueles dos autos sacramentais do final da Idade Média: Cristo descer a terra (ao

escuridão da mata, e cega quem mirá-la de frente. A platéia vive a expectativa em silêncio, enquanto espíritos fazem barulho intenso e contínuo na floresta. A atmosfera fora preparada. Cristo, essa Luz intensa, cuja voz daquele que deve ser o maior poeta de todos os tempos, Dante Alighieri, foi vã e incompetente para descrever, surge em meio ao fogo intenso, preparado com óleo de baleia, e vê, no altar, a cabeça de Pero Dias em seu meio corpo de prata, enquanto ao lado dessas relíquias, está a alma do mártir jesuíta, um estudante do colégio caracterizado com asas de penas coloridas, como um anjo do novo mundo, a procura de algo. Estarão a partir desse momento divindade e mártir, circulando e dialogando para o olhar emocionado e fervoroso dos espectadores.

Silêncio, Silêncio, Cristo vai falar, anuncia o prólogo, um padre jesuíta, talvez o próprio Anchieta:

Cristo:
Pedro, di ¿qué has perdido?

Pero Días:
lo que luego hallaré.

Cristo:
¿ Perdiste, quizá, la fe?

Pero Días:
No! Que con todo sentido
por guardaria, trabajé.

Cristo:
¿ Quien te dio fuerza e valor,
con que la fe no perdiste?

Pero Días:
Tú, Señor, que me quisiste
dar tu gracia y fuerte amor,

palco) de nuvens, engenhosamente distribuídas pelos céus de Paris, mas acrescidos das características de uma encenação em meio a Mata Atlântica (Berthold, 2005, p. 227).

con el cual me previniste.

Cristo:

¿ Como así? ¿Tú no podrías
sin eso, creer en mí?

Pero Días:

No, Señor, que si creí,
fue porque tú me hacías
que creyese sólo en ti.
Porque, sin ti, ni pensar
yo podría cosa buena

Cristo:

¿ Según o que dices?¿ es ajena
la fe, que te quise dar,
de balde, con mano llena?

Pero Días:

Confieso que Tuya es,
pos de esa verdad no huyo,
mas yo te pregunto? cuyo
es lo que me das, después
que haces mío lo tuyo?

Cristo:

Tuyo es; pues te lo doy.
Mas dime: ¿ Tú cuyo eres?

Pero Días:

Pues que todo darme
quieres,
sin duda que tuyo soy,
con todo cuánto me dieres.

Cristo:

Dices bien, mas dime más:
el Pedro, ¿ quién te lo dio?

Pero Días:

Tú poder, que me creó,
y, como piedra, me das
la fuerza que tengo yo.
Porque de mí, nada tengo,
si no siempre desmayar.

Cristo:

Por eso quise rogar
a mi padre, de quien vengo,
para tu fe no faltar,
que de mí, que piedra soy,

te viene ser "Pedro" fuerte.

Pero Días:
Muy dichosa fue mi suerte,
pues, por tus pisadas, voy
hasta pasar cruda muerte. [...]
(Anchieta, 1977, p. 197).

Pero procura por algo que parece havia perdido, saberemos no final do diálogo que é seu corpo. Cristo questiona-o para saber se por acaso o que ele havia perdido era a fé. Pero responderia que não foi a fé que perdera, muito pelo contrario, foi a vida terrena (*terrenal*), justamente em luta por sua fé, afinal percebera ainda em vida, que a verdadeira vida é seguir Cristo. Foi por seguir Cristo, ensina Pedro, que se tornou pedra. O Filho de Deus garante que rogou ao Pai para que ele não perdesse a fé, afinal Pedro é pedra por seguir Cristo que pedra foi. Por sorte, garante Pedro, encontrou crua morte ao seguir os passos de Cristo.

Cristo:
¿ Cómo viste mis pasadas
para por ellas andar?

Pero Días:
Con tu luz muy singular,
con que fueron alumbradas
las mías, para acertar,
porque el hombre, que
camina.
enguanto la luz dura,
no ofende en la noche
obscura.

Cristo:
Por mi caridad divina,
has tenido ventura.
Por iso te quis dar
el sobrenome de "Dias".

Pero Dias:
Yo lo creo, sin dudar,
que las noches eran mías,
en que solía pecar,
mas esclareciendo el día
que Tu eres, vime a mi,
y sin más tardar, perdí

la vida, con alegría,
viéndote morir a Ti.

Cristo:
¿Cómo dices? ¿Que es
perdida
la vida, que no tenías,
cuándo en pecado vivías?

Pero Días:
Yo teñidla por vida
aunque Tú lo prohibías
Mas esa vida dejé,
que, de verdad, era muerte,
cuando Tú muerte mire
con la luz de gracia y fe,
que me dio Tú mano fuerte.

Cristo:
Esa pérdida te dio
la verdadera ganancia
de la vida, que soy Yo.

Pero Días:
Señor, toda mi sustancia
de Tú Espíritu nació,
que es la gracia interior;
que los más son accidentes
del mundo, falso e traidor.

Cristo:
Ése da pena y dolor
eternal a sus sirvientes.
Más, cuando al mundo
moriste,
comenzó tu vivir.

Pero Días:
Sí, que tu vida seguir,
es la vida que me diste,
para nunca más morir.
Y por ésta no perder,
di la vida terrenal...

Cristo:
Con la gracia divinal,
que te quise conceder,
para hallar la celestial.
(Anchieta, 1977, p 198).

Pero Dias encontrou a luz que é Cristo e morreu feliz imitando o Seu sacrifício. Morrer para a vida material, que é acidente de um mundo falso e traidor, para poder viver a verdadeira vida na Jerusalém Celeste.

É preciso morrer para si próprio e para o mundo para viver a verdadeira vida, esta é a moral cristã, afinal, o mundo terreal é acidente, mundo falso e traidor que dá pena aos seus *sirvientes*, ensinam as personagens Cristo e Pero Dias no adro da Igreja de Salvador, para os meninos do colégio. A moral cristã não pode estar ligada à manutenção da vida como ela é, ensina Bataille (1988), ela exige o seu pleno desabrochar no êxtase, cujo arrebatamento leva a uma vida mística, vivendo constantemente com as divindades, mártires, santos, no sacrifício da missa, nos *Exercícios Espirituais*, nas Igrejas, no teatro, nos encontros poético-dramáticos, com as divindades nas areias das praias, nas praças, igrejas, nos quartos escuros, nas celas dos monastérios etc. Ser cristão (verdadeiro), ensina Loyola, é entregar-se de forma total nas mãos da Vontade Divina, sendo indiferente, totalmente, à realidade material, ao mundo, à carne.

Na verdade aquele que sacrificar a vida material como fez Pero Dias em vida e escolher a vida espiritual terá garantido a ressurreição e a vida eterna. Imitando O Cristo, como fez Pero Dias, será salvo da segunda morte, que é a verdadeira morte, o inferno, é o que revela Cristo em sonho, para São João (Apocalipse de São João 2, 11), e este ensina para a humanidade inteira, através dos evangelhos e agora no teatro do Colégio Jesuíta de Salvador. Assim sendo, o mundo, a carne, a vida não passa de um melancólico pesadelo, uma ilusão, presa da morte "Presa de irreprimível decadência, a vida é sonho cujo termo é a morte, limite entre a história e a significação última. Sob a luz da morte, tudo prepara o cadáver, tudo conspira, tudo cai" (Hansen, 1987, p. 99).

E a "Morte", literal e alegórica, angustiante, circularia pelas matas brasileiras, pelo teatro, pelos sermões, tenebrosa e implacável querendo levar consigo para seu sítio, principalmente os meninos do colégio. Teria como companheiro Lúcifer (e seus mais de mil demônios), príncipe do inferno, inferno que é a verdadeira morte, com seu chifre e garras, ele que estaria em seu sítio, no palco, nas igrejas, nos vitrais, nos afrescos

remexendo seu caldeirão a queimar as almas penadas, tal qual o caldeirão que ferventa a água com que as velhas índias assavam os membros dos sacrificados. Lúcifer está à espera das almas que lhe são devotas, que se dedicaram à alegria. Concepção alegórica da vida material marcante do século XVI, barroca, que está associada ao luto, à fugacidade do tempo, à vaidade e à morte presente não somente nos textos, nas artes como também nas cerimônias públicas, nos funerais festivos e opulentos com encenações macabras de sudários, esqueletos, morcegos e a restante estupidez da morte, freqüentes na Polônia, Itália e Espanha (Hansen, 1987, p. 99).

No entanto, para aqueles que se alistarem na bandeira de Cristo, junto a Legião de Jesus, e imitarem Cristo (ou Pero Dias), sacrificando a carne e seus desejos do corpo e do coração, abandonando o Mundo e a Carne, existe a promessa de vida eterna, na Jerusalém Celeste, livrando-se da segunda morte: o Inferno.

Esse abandono melancólico da existência material, carnal, ensinada por Cristo e Pero Dias, no teatro de Anchieta, e a certeza (o desejo intenso) de um mundo além mundo, estaria, segundo Bataille (1988, passim), relacionado a uma certa nostalgia que angustiaría o homem em sua descontinuidade, quando este, desde sua infância (como espécie e indivíduo) tomaria consciência da morte.

Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo em que desconhecemos o angustioso desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una. (Bataille, O Erotismo, p 14).

Esse medo da morte e o desejo de continuidade certamente têm um efeito muito maior em se tratando do século XVI, e do local, a floresta brasileira, já que se trata de um período e lugar em que a Morte com seu rosto de caveira está mais viva que a própria vida. Essa angustia primacial teria levado o homem desde seu nascimento a buscar um lugar de continuidade: o erotismo. Três formas de erotismo teriam dado ao homem o sonho de continuidade, de infinitude: dos corpos, dos corações e o erotismo sagrado. O Erotismo do corpo: êxtase pelo prazer da "carne" invisível, isto é, sensação de gozo provocado por algo que vem de dentro do indivíduo, que o arrebatava, o toma, extasia; o erotismo do coração: paixão violenta pelo ser invisível. Erotismo sagrado religioso: arrebatamento festivo do

espectador de um sacrifício violento do corpo para (a assistência) ver na morte violenta a continuidade da alma. Estas três formas de erotismo conduzem os seres a uma experiência interior, além mundo visível, real, que quando completada, bem sucedida, como diz Bataille, faz transgredir os limites de si mesmo, de sua consciência objetiva, lógica. Faz o ser arrebentar as crisálidas de sua existência finita.

Essas formas de erotismo estariam relacionadas justamente a esse desejo dos seres por um sentimento de continuidade (profunda) em substituição ao angustiante isolamento do ser e à sua descontinuidade. Mas, o erotismo que livrou o homem de seu fim, o teria aproximado, dialeticamente, de sua animalidade, bestialidade, pois encontra um lugar de continuidade longe de sua razão, de sua consciência - no êxtase.

Garantir ao homem sua imortalidade, sem que ele se aproxime de sua animalidade, erotismo consciente (se é que é possível), foi obra inicialmente da Filosofia, sobretudo platônica, para quem Eros é o daimon, gênio dos discursos filosóficos. Platão teria transformado a realidade real em idéia, transformando a idéia em conceito e devolvendo este conceito em forma de palavra (nomeando a realidade) como verdade universal criando um mundo além, eterno, consciente, racional, de palavras divinizadas.

A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida ao exterior. Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original. (cf. Benjamin, 1984, p. 57 passim).

O fim do corpo é a putrefação, mas o espírito (palavra divinizada pela razão) é eterno, pois por reminiscência (palavra também divinizada por Platão) traz a percepção original e projeta a continuidade da vida, contempla sobretudo o infinito e desvela conscientemente seus segredos (simbólicos), garantindo um êxtase erótico bem controlado e protegido dentro dos muros da (cidade) razão. O êxtase erótico acontece no logos.

Como a religião cristã pode ter a arrogância da revelação divina, a palavra e a verdade universal se impõem então na fala, não por reminiscências, mas na voz poderosa das divindades e das autoridades, para os homens, vozes que garantem a continuidade da vida ao mesmo tempo de maneira racional e divina, também no discurso divinizado.

Ensina Gregório de Nissa sobre a imortalidade...

O homem está destinado a morrer. - A imortalidade do homem fazia parte do plano original da criação; e era muito natural que assim fosse, pois do contrário ele careceria de uma nota essencial de Deus: a eternidade. Pelo pecado o homem permitiu que o mal se introduzisse em sua natureza e a pervertesse. Contudo, tal influência do mal não atinge a natureza interior ou espiritual, mas apenas a natureza exterior ou corporal. Pois pelo pecado o homem sujeitou-se ao domínio do sensível e, em consequência, o seu corpo está votado à morte(Bohener; Gilson, 1988, p 102).

Gregório compara esta adulteração da parte animal do ser humano com uma ocorrência da vida cotidiana. Suponhamos que num momento de distração alguém derrame chumbo derretido num recipiente de barro; o chumbo não tarda a solidificar-se e a aderir firmemente ao vaso. Que fazer para retirar o chumbo? Não há outro meio senão romper o vaso e mandar fazer um novo. De modo semelhante é preciso que o invólucro corporal do homem, invadido pela sensibilidade, seja despedaçado pela morte, a fim de que, purificado do mal, possa ressurgir com nova glória (apud Bohener; Gilson, 1988, p 102).

Sobre as Ruínas da virgindade

Mas, ai de mim! veloz escapaste a meus olhos,
ao retardar meus pés a multidão de antolhos,

eis que cruel algoz doces dardos me envia,
e ao peito meu, inteira, abate-lhe a energia.

E as trancas arrombando a mansões mal defesas,
pilhrou-me n'alma e corpo as divinas riquezas.

Revedo então já tarde a terrível escória,
eu disse: "Ai! lá se foi da virgindade a glória!"

Ferindo o triste peito em puxões repetidos,
o destino chorei, soltando tais gemidos:

"Ai! quem rompeu o umbral nunca mais reparável?
quem forçou violento a porta inquebrantável?

"Que fera, ó minha vinha, em tua cerca fez furo,
que cruel javali te destruiu o muro?

"Sem muralhas eis que és ao ladrão presa certa
e às incursões da fera eis jazes toda aberta. (Anchieta, 1988 a, v. 633 a 648).

Virgindade perdida poeticamente na imitação dos versos de Santo Anselmo:

Ó virgindade, não já meu amor, mas minha riqueza perdida! Não já meu prazer, mas minha desesperação, a que ponto chegaste?"O prêmio da virgindade corrompida, ó dor é irrecuperável... Ai que miséria perdê-la! Ai que dor perdê-la irremediavelmente!" Porque (à tua vinha) destruístes seu muro, de sorte que os passantes a vindimem, e a devaste o javali do mato, sirva de pasto aos animais do campo? (citado por Cardoso, notas em Anchieta, 1988 a, p 253).

A alma de Anchieta: esposa infiel

Ó minh'alma infeliz, ó adúltera escusa,
ó fedorenta e torpe, em torpe corpo inclusa!

"Oh! sacode o torpor, o vil peito comprime!
suja, revolve em ti o horror de tanto crime!

"Quem te roubou (ai dor!) a harmonia do todo?
quem te inundou o rosto em vergonhoso lodo?

"És tu essa alma a quem lavou a límpida linfa,
e o peito te refez qual um cristal de ninfa?

"Que o Espírito de Amor, com seu fogo celeste,
caldeou e, pura assim, toda ouro te fizeste?

"Foi a ti que esse esposo ajuntou na aliança
eterna e lavou teu crime em água mansa?

"Onde o pacto fiel, o contrato jurado,
amor que assegurou não ser jamais violado?

Pérfida, tu manchaste o pudor prometido!
a fé quebrada dói-se, e chora o amor mentido!

Desagradou-te o esposo, agradou-te um amante:
o lar de Deus, roubou-o um sórdido assaltante!

"Tu desprezaste um rei e abarcaste um tirano:
este, infame patrão; pai, esse, soberano assaltante!

Deixas o leal amante, afugentas o amigo!
aceitas um traidor, possuíste um inimigo!

"Como não choras, vil, de ofender pai benigno
que te devia ser amor único e digno?

"E não gemes, malvada, o desprezo do Altíssimo,
a quem deves render um preito sublimíssimo?

E não te dois, prejura, em violar o direito.

de teu suave esposo e conspurcar-lhe o leito?

"Com nódoas de bordel tu manchaste-lhe a alcova:
o meigo esposo foge, o algoz aí se encova.

"Que delírio, infeliz, que paixão transtornou,
ó louca, teu pensar? que chama te arrastou?

"Horrendo turbilhão d'águas sujas te afunda
(oh! desgraça) a cabeça em vasa podre e funda!

"Eis que jazes odiosa ao senhor dos espaços,
e já não tens do esposo os celestiais abraços!

"Enroscada no mal, te segura em seu bojo
nojento corruptor que amaste tu sem nojo!
(Anchieta, 1988 a, v 661 a 698).

Esposa infiel tal qual as Belas palavras de Santo Anselmo

"Tu, pois, ó minha alma, infiel a Deus (pérfida Deo) perjura de Deus (perjura Dei),
adúltera de Cristo, (adultera Christi)... outrora desposada ao Rei dos céus, te tornaste
à meretriz do carrasco infernal... recusaste a Deus, abraçaste o demônio... tu primeira
apresentaste o repúdio ao teu amador e criador, e te ofereceste espontaneamente ao
teu tentador e arruinador, o demônio. Ó infelicíssima troca! Oh! de quão alto caíste, e
a que abismo te precipitaste! Ai! a quem abandonaste, tão bondoso! a quem te
ajuntaste, tão maldoso!"

Ou inspirado em Santo Ambrosio (em Anchieta, 1988 a, p 255).

Que fizeste, ó loucura da mente louca impureza, impura maldade, que fizeste?
Deixaste no céu o teu casto amor, e seguiste no inferno teu odioso corruptor, e
preparaste no abismo não o teu leito, mas o teu prostíbulo... Sepulta-te, infeliz, sob a
montanha da dor terrível, pois que te precipitaste com gosto no charco do fedor
infernal.

A continuidade da vida garantida para a humanidade cristã através da revelação e
do testemunho do sacrifício (do martírio de Cristo, dos santos). A morte espetacular de
Jesus Cristo sangrando até morrer atado a uma cruz sob o olhar silencioso dos espectadores.
São Maurício sendo degolado com outros tantos soldados. São Lourenço queimado vivo em
uma grelha. São Sebastião atado a um a pau sendo aseteado. Pero Dias e seus outros
cinquenta companheiros jesuítas sacrificados no Atlântico. A "morte" divina dos santos e
mártires reveladas para a assistência (aos fiéis, exercitantes, espectadores do teatro) pelas

Sagradas Escrituras, pela *Vita Cristi*, *Legenda Áurea*, teatro, autos, sermões, garantem, para o cristão, a continuidade da vida após a morte. Na contemplação do sacrifício violento - do discurso, no teatro etc - é que o cristão ultrapassa os limites de sua vida organizada, descontinua, profana e alcança o sagrado, o lugar de continuidade.

Mestre:
Marãpe guá serekóu aé riré?

Discípulo:
Oipysó ybyrá joasába
Áribo, itapygua pupé
Ipómojá.

Mestre:
Oguatá jepé serã iyybá
Itagpyguá sóaráma resé?

Discípulo:
Oguatá jepé

Mestre:
Marãpe guá sekou imondýka potá?

Discípulo:
Opa sama pupé iapytíu
Sekýsekýietébo, ikánga.
Jepotasába peábo ojosuí.

Mestre:
Aé jabépe guá ipý
Rerekóu, itapyguá pupé imojáno.

Discípulo:
Aé jabé

Mestre:
Aéibépe guá cruz omoámi iatykábo?

Discípulo:
Aéibé.

Pergunta o mestre: que fizeram depois e responde o discípulo, estenderam-no sobre um travessão de lenho e pregaram nela as mãos com pregos de ferro. Eram curtos seus braços para a entrada dos pregos? Eram curtos. Como os trataram querendo aproximá-los? Com cordas amarraram a todos, puxando, puxando-os muito, apartando as juntas de seus ossos, umas das outras. Dessa mesma sorte [trataram] lhe pregaram os pés. Dessa mesma sorte. Mas aí levantaram a cruz fincando-a no chão? Aí mesmo. (Anchieta, 1988 b, p. 189).

Mestre:
Marãpe sekóu aé riré?

Discípulo:
Ojeaybýk oasémasémamo
omanõgatuábo Koýte

Mestre:
Marãpe tekó ijekeyi janondé?

Discípulo:
Koroasý ejemopotún,
Ybý obubú,
Otumútumúnga,
Ojekájeká ita ojopytéribó.

Mestre:
Mara eípe supiaruéra osóbo,
Seõbuéra reja?

Discípulo:
"Tupã raýreté añé ikó aba" eí; amo amo
opotíá resé opoáopoá,
oangaipába moasyábo

Pergunta o mestre: E depois que fez? Responde o discípulo: Inclinou a cabeça [gritando forte] e expirou [em fim]. E que mais sucedeu [antes de morrer]? Escureceu o sol, tremeu a terra e quebraram-se as pedras. Que disseram os que eram seus inimigos e que viram a sua morte...? Alguns disseram que esse verdadeiramente era o filho de Tupã e com pesar batiam nos peitos. (Anchieta, 1988 b, p. 191).

Esse Sacrifício o cristão o vive apenas simbolicamente (cf. Bataille, 1988, p. 76). Participar, simbolicamente desse sacrifício é promessa muito bem elaborada na Sagrada Palavra, no discurso, ou na imaginação através do teatro. Sacrifício que pode ser vivido ainda todos os dias nos *Exercícios Espirituais*, na missa.

A literatura situa-se na esteira das religiões, de que é herdeira. O sacrifício é um romance, ou um conto ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, no seu estado rudimentar, é uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima, animal ou humana, representa sozinha, mas representa até à morte. O rito é representação, retomada, numa data fixa, de um mito, ou seja, essencialmente da morte de um deus. Nada aqui nos devia surpreender, pois que, sob uma forma simbólica, se passa a mesma coisa, todos os dias, no sacrifício da missa (Bataille, 1988, p. 76).

Cristo e Pero Dias entre tantos outros sacrificados (São Sebastião, São Lourenço, São Maurício) podem arrebatá-los os fiéis, até mesmo os nativos brasileiros ouvindo em sua língua a dolorosa *Via Sacra*, mas é um sacrifício que fica como uma lição a ser seguida (imitada) pela memória, entendimento e vontade do espectador e não na realidade, o que seria pecado.



Fra Angélico

Desta forma o arrebatamento do fiel, do espectador de Anchieta, é um êxtase não erótico (no sentido de Bataille e não de Platão), é um intolerável excesso sob controle, já que o ser excede a realidade real não pelo desejo erótico da carne, do coração ou mesmo do sacrifício violento, erotismo sagrado religioso, mas através dos rituais simbólicos da missa, dos autos da Paixão, da emoção do teatro, do discurso.

Esse desejo de morrer, para tornar-se mártir, esse desejo de sacrifício, relatados por Anchieta, Santa Tereza D'Avila, Platão (Sócrates e seu desejo de morte), e essa morte feliz tomando cicuta ou na cruz, sendo asseado, queimado é fruto de um êxtase intensamente calculado, programado metodicamente, matematicamente. Obra não do desejo erótico espontâneo (o que seria pecado), mas matrimônio terno (sem angústia, náusea, horror etc.) com o saber, a razão e com Deus (a Igreja Católica).

Esta é a viagem que deve ser percorrida pelo Romeiro (os cristãos, a alma peregrina, Anchieta), que lhe garantiria a certeza de *Partir sem me partir*. Mesmo caminho que teria feito Loyola, como conta em sua autobiografia, e ensina aos seus discípulos o método em seus *Exercícios Espirituais*.

A viagem interior

Pero Dias em seu diálogo com Cristo ensina aos meninos do colégio, que depois que abandonara a vida material, que pensara ser vida, mas que na realidade era morte, encontrara finalmente a luz que é Cristo, da qual não mais se apartara até morrer. Cristo no final desse ato, talvez agora como divindade, não mais como diretor espiritual, garante a Pero Dias e a todos que estão participando desse encontro que aqueles que abandonarem a vida material, como fez Pero Dias, para viver a vida espiritual com Ele, serão, como foi o mártir, salvos e ressuscitarão para a vida eterna.

A alma do mártir ressuscitado dialoga com Cristo, a divindade, não sobre a sua morte trágica nas mãos dos inimigos da Igreja Católica, porém sobre a alegria com que perdera sua vida terreal, que na verdade não era vida, para viver a vida eterna. Cristo garante a Pero Dias, que, sendo assim, então, não há nada mais a procurar, pois seu corpo, estoqueado no chão, já está ressuscitado, afinal ele sacrificara em vida o mundo e a carne. Aqueles que imitarem a vida de Pero Dias, de Cristo, e sacrificarem a vida material têm a certeza, garantida pela divindade (guia espiritual) ao mártir (o menino do colégio), que ressuscitarão para a vida eterna.

Por que Anchieta não apresenta nesse diálogo o martírio do jesuíta que morreu nas águas do Oceano Atlântico nas mãos do calvinista Capdevile, juntamente com mais outros tantos jesuítas? Era comum nesse período apresentar o martírio dos santos (são Lourenço, Santa Catarina, Santa Bárbara e obviamente a Paixão de Cristo, entre tantos outros). Certamente, a morte dos mártires jesuítas em cena levaria para uma estética muito mais interessante, emocionante, que causaria muito mais devoção.

A resposta a esta questão pode ser encontrada nas letras dos *Exercícios Espirituais* que certamente influenciaram as representações de Anchieta. Quem lê os *Exercícios* imaginando encontrar neles imagens tenebrosas do inferno, ou dolorosas da crucificação de Cristo, se decepciona, pois o inferno nada causa de espanto e medo, e a morte de Cristo pode passar sem que se perceba. Os *Exercícios* foram formulados por Loyola para evocar as cenas e personagens da História da Salvação do povo de Deus à memória, entendimento e vontade do praticante, a fim de que ele imagine e sinta, as chamas do inferno a queimar-lhe a pele, o grito e alarido das almas, a dor e quebranto com o Cristo doloroso e quebrantado que ele próprio criou. Não seria, portanto, nas letras dos *Exercícios Espirituais*, nem tampouco na fala dos diretores que encontraríamos o seu verdadeiro poder sedutor e didático. Segundo o que dizem os próprios jesuítas, os *Exercícios*, comentados por Roland Barthes, são "literalmente" pobres, desconcertantes, estranhos. Barthes afirma que isto acontece porque

entre outras razões purificado de todo contato com as seduições e as ilusões da forma, o texto de Inácio, sugere-se, mal chega a ser linguagem: é a simples via neutra que garante a transmissão de uma experiência mental [...] a linguagem é apenas um instrumento dócil e insignificante das coisas sérias que se passam no espírito, no coração ou na alma. Tal mito não é inocente; o descrédito da forma serve para exaltar a importância do fundo; dizer: escrevo mal quer dizer: penso bem" (1990 p. 41).

Essa pobreza literária seria proposital para provocar no exercitante, através de uma "linguagem dócil e insignificante", as primeiras imagens para que o próprio exercitante busque nas profundezas de sua mente os "fantasmas" e as fantasias que puder. Porque afinal, o que interessa, segundo Loyola, "não são as reflexões e raciocínios, mas o sentir internamente".

aquele que dá os exercícios deve ao narrar fielmente a história da respectiva contemplação ou meditação, apresentando os pontos em breve ou sumária declaração somente isto porque o que sacia e satisfaz a alma não é o muito saber, mas o sentir e saborear as coisas internamente. (Loyola, 1966, p. 15).

Os exercícios são atos da vontade para falarmos vocal ou mentalmente com Deus vivo, para isso usamos o entendimento apenas raciocinando e não refletindo (Idem, p. 16).

Seguindo a didática inaciana, o diálogo de Cristo e Pero Dias não intentaria, então, conduzir o ser para dentro dos muros de suas próprias verdades, ou encaminhar o espectador a participar de um martírio tenebroso, amedrontador, mas para um *topos* de representação produzida por ele mesmo em suas lembranças, o que parece muito mais eficaz do que o discurso e as imagens produzidas pelas descrições literárias.

A poderosa personagem, Cristo, como a divindade que morreu na cruz, mas também como uma alegoria (parece estar representando um padre, guia espiritual), a interrogar a alma de Pero Dias, não somente o mártir morto tragicamente (está também representando um menino do colégio), mas uma alegoria do verdadeiro cristão: os bons meninos do colégio que seguiam os guias espirituais. Quanto ao martírio é no silêncio e na solidão de cada um que ele seria evocado na memória, entendimento e vontade dos espectadores pela presença das relíquias de Pero Dias e de sua presença, talvez representado como um anjo em cena, dialogando com Cristo. Cristo com sua forte presença no palco, quem sabe com sua coroa de espinhos feita de plantas do novo mundo e as chagas pintadas com o vermelho do urucum...

Cristo:
¿Cómo dices? ¿Que es
perdida
la vida, que no tenias,
cuando em pecado vivias?

Pero Días:
Yo teñidla por vida
aunque Tú lo prohibías
Mas esa vida dejé,
que, de verdad, era muerte,
cuando Tú muerte mire
con la luz de gracia y fe,
que me dio Tú mano fuerte.
(Anchieta, 1977, *loc. cit.*)

Assim como nos *Exercícios Espirituais* o que desejaria Anchieta com seu diálogo, não seria a reflexão a partir do discurso, nem tampouco que o fiel sofra, se comova, com as imagens que vêm de fora, das cenas de Pero Dias e seu martírio, mas sim levar o espectador a uma experiência interior, aproximando-o de viver o drama (na mente) e a participar dele com mais intensidade, na pele de Pero Dias, que no palco é o mártir, mas também um menino do colégio.

É através de uma íntima cessação de toda operação intelectual que o espírito se expõe. Senão o discurso mantém-no em seu pequeno achatamento. O discurso, se ele quiser, pode trazer a tempestade; qualquer esforço que eu faça, ao lado da lareira o vento não pode gelar. A diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento é o vento. Neste ponto, vemos o segundo sentido da palavra dramatizar: é à vontade, acrescentando-se ao discurso, de não se ater ao enunciado, de se obrigar a sentir o gelado do vento, a estar nu. Daí, as artes dramáticas, utilizando a sensação não discursiva, esforçando-se a bater, para isso imitando o ruído do vento e tentando gelar - como contágio: faz o personagem no palco tremer [o filósofo prefere cercar-se de sinais narcóticos do que recorrer a estes meios grosseiros]. (Bataille, 1992, p 21).

No palco do colégio de Salvador, em cena estão Cristo e Pero Dias que enunciam com as letras de seus poderosos nomes, com suas imagens, quem sabe com os efeitos provocados pelos adereços cênicos, dos quais não se tem menção para a obra de Anchieta, toda a dor e sofrimento de suas vidas e morte remexendo não somente com os sentidos dos espectadores, mas principalmente com a mente, com as lembranças. Ao mesmo tempo lá estão, no palco e no espaço cotidiano dos meninos, o Colégio, o padre jesuíta e o estudante representando aspectos da vida cotidiana nos colégios jesuítas. O guia espiritual a ensinar o menino o que deve fazer para salvar sua alma e escapar do Inferno.

Há nessa peça de Anchieta, como nos *Exercícios Espirituais*, uma dupla pedagogia, aquela despertada pelos efeitos da possível plástica teatral, a personagem de Cristo, a atmosfera, o mártir em cena e suas relíquias, esse ponto a queimar o espírito dos espectadores, levando-os a uma experiência interior provocado por algo que não está presente (propositalmente), o martírio de Pero Dias, afinal, como ensina Loyola, "o que edifica não é muito refletir, mas o sentir interiormente" (Loyola, *loc. cit*). E a outra pedagogia, obviamente os ensinamentos literais da poderosa voz dos personagens em cena,

voz que faz "passar" as lições, queridas por Anchieta, Loyola, a Igreja Católica Medieval...
o Papa.

Cristo:
Ya me tienes respondido
a lo que te pregunté,
mas no digas "hallaré
lo que tenía perdido"
Antes di: "Ya lo hallé".
Porque por la mala vida
que tú perdiste por mí,
vida de gracia te di,
y tu alma esclarecida
tiene vida eterna en sí.

Pero Dias:
¿Y la vida, que perdió
mi cuerpo, con fiera
espada?

Cristo":
Haz cuenta que ya es
hallada
Y que ya resucitó,
pues será resucitada.

Pero Días:
Pues digo que ya hallé
lo que perdido tenía.

Cristo:
Por eso te llamaré
clara luz y fuerte fe,
fuerte Pedro y claro Día.
(Anchieta, 1977, p. 199)

A pergunta (tema de eleição) feita por Pedro para a divindade, é, se ele que abandonou a vida (real) iluminado pela luz que é Cristo, vida que era pecado, morte, irá ressuscitar? Cristo responde, então, no final do diálogo, a essa pergunta, dizendo que ele não deveria mais dizer que irá ressuscitar posto que já ressuscitou, afinal, Pero havia morrido, não somente por não morrer, (como deveriam fazer todos os cristãos), mas teve a sorte de ser martirizado (morto mesmo) pelo calvinista Capdeville. Tornou-se pedra e luz firmeza e iluminação para a vida dos meninos.

Finda a representação, Cristo, o padre jesuíta com uma coroa de espinhos, seguido pela alma de Pero Dias, um dos meninos do colégio com suas asas representando o espírito do mártir jesuíta, seguem em procissão para o interior da Igreja. Um padre vem logo atrás da divindade e do mártir e carrega a cabeça de Pero Dias em seu meio corpo de prata, para seu lugar de origem, um dos altares internos da igreja, lugar em que o mártir aguardará até o próximo ano, 1596, neste mesmo dia, 15 de junho, para o dia de sua festa. Os meninos tocam suas flautas, cantam, dançam e seguem a divindade, e o mártir para dentro da igreja recitando em coro:

Os meninos:
Los que muertos, veneramos
Por suo Dios,
Si no los seguimos nos,
¿ qué ganamos?

Los que las honras del mundo
despreciaron,
y las deshonras amaron
de la cruz,
éstos, con su buen Jesús,
de la muerte triunfaron.
Sin ningún temor pasaron
A la vida, que esperamos,
En sus manos con los ramos
Del triunfo, que alcanzaron,
Los que muertos veneramos.

Vivieron vida del cielo,
continuamente muriendo,
a si mismo persiguiendo,
sin querer ningún consuelo.
de los que mueren viviendo.
Al tirano no temiendo,
muy feroz,
sufren muerte muy atroz,
muy contentos,
y con crueles tormentos,
dan la vida por su Dios.

Amadores de pobreza,
celosos de castidad,
paciencia con humildad
juntaron con sencillez,
obediencia y caridad
Si queremos, de verdad,
ser de Dios,
hermanos, decidme vos

si podemos
alcanzar lo que queremos
¿ si no los seguimos nos?

Dejamos el mundo malo,
que cautivos nos tenía.
Venimos, con alegría,
a llevar el santo palo
de la cruz, de noche y día.
Si la vida de la cruz
no tomamos,
y viviendo procuramos
de morir,
y muriendo a nos, vivir
a sólo Dios, ¿ qué ganamos?
(Anchieta, 1988, p 201)

Dolorosa dialética ensinada para os meninos pelas personagens Cristo e Pero Dias: viver a vida que se tem, que não passa de um sonho, que é o inferno ou morrer para a vida, em vida, e viver a verdadeira vida na Jerusalém Celeste, eternamente.

Circulando pelo pátio do colégio jesuíta de Salvador, o padre que representou Cristo, e o estudante, Pero Dias, confundem os meninos, que por alguns momentos esquecem estarem diante do padre, talvez o próprio Anchieta, e do seu colega de colégio. O padre jesuíta circulando ainda com sua coroa de espinhos feita de plantas do novo mundo, com suas chagas coloridas com o vermelho do urucum, representa literalmente O Cristo e todos sabem perfeitamente disso, mas alegoricamente caracteriza o diretor espiritual, com a sabedoria e ensinamentos tal qual de Cristo. O menino com suas asas coloridas representa literalmente a alma do mártir Pero Dias, não há com que confundir, mas alegoricamente é o menino do colégio jesuíta que obedece aos padres e como Pero Dias merecerá, quando morrer, ir para o céu (inspirado em Hansen, 1987, p. 14). Talvez os outros meninos o invejassem. Mas, logo arrependidos se confessassem com Cristo, o padre com a coroa de espinhos.

ENCENAÇÃO PARA OS NATIVOS E COLONOS

Brasil, ano de 1587, agosto, uma clareira na mata é a aldeia de São Lourenço e um aldeamento juntamente com uma *Tupã-óka*, igreja. A chuva que insistia em cair todos os dias, como que por milagre, parou. Está acontecendo uma festa. Festa religiosa cristã, a festa de São Lourenço, orago da aldeia indígena. Reúnem-se para a festa, além dos índios, colonos provenientes de vários lugares espalhados em meio à mata, alunos do Colégio do Rio de Janeiro que fica em frente à aldeia, do outro lado da baía. Entre os atores que participarão da encenação estarão os alunos trazidos do Rio: Francisco da Silva e Antonio Mariz (Anchieta, 1977).

Procissões entram e saem da aldeia, passando pelo aldeamento, tendo à frente um *abarê* carregando uma cruz e o outro leva uma bandeira da confraria de São Lourenço; danças e cantos portugueses são realizados também pelos visitantes sob o som de uma viola, além das rezas, missas, confissões, ladainhas. Tudo muito bem organizado pelos padres jesuítas, que tentaram trazer para a mata a mesma atmosfera das festas religiosas vividas nas cidades européias. Entretanto meninos e mulheres indígenas, alguns nus, levantam as mãos para o céu dando "louva a Jesus Cristo" em um muito estranho português, marcando as fortes diferenças desse encontro. No terreiro da aldeia vizinha ao aldeamento, no centro dela, os índios participam da festa do seu modo fazendo seus rituais, danças, entoam cantos: a melodia é grave, a batida é forte, singularidades de uma festa religiosa no novo e estranho mundo. Estão com o corpo pintado de preto do jenipapo, e, em torno dos olhos, o vermelho do urucum.

Em um certo momento da festa, algo acontece em um espaço no centro da aldeia, ou quem sabe, um movimento em um tablado feito da madeira Pau-Brasil em frente à igreja, desenhado por um artífice de teatro e construído pelos índios "escravizados" no aldeamento. O movimento chama atenção de todos. Sob o olhar surpreso dos participantes da festa, principalmente indígenas, que nus se aglomeram na platéia, meninos índios e portugueses cantam em torno de um personagem a queimar em uma grelha (Martins, 1948, p. 22). De repente, diz a personagem a queimar:

São Lourenço:
Por Iesú, mi salvador,

que muere por mis mancillas,
me aso en estas parrillas,
con fuego de su amor

...

El fuego del fuerte amor
!oh mi Dios, con que me amas,
más me quema que las flamas

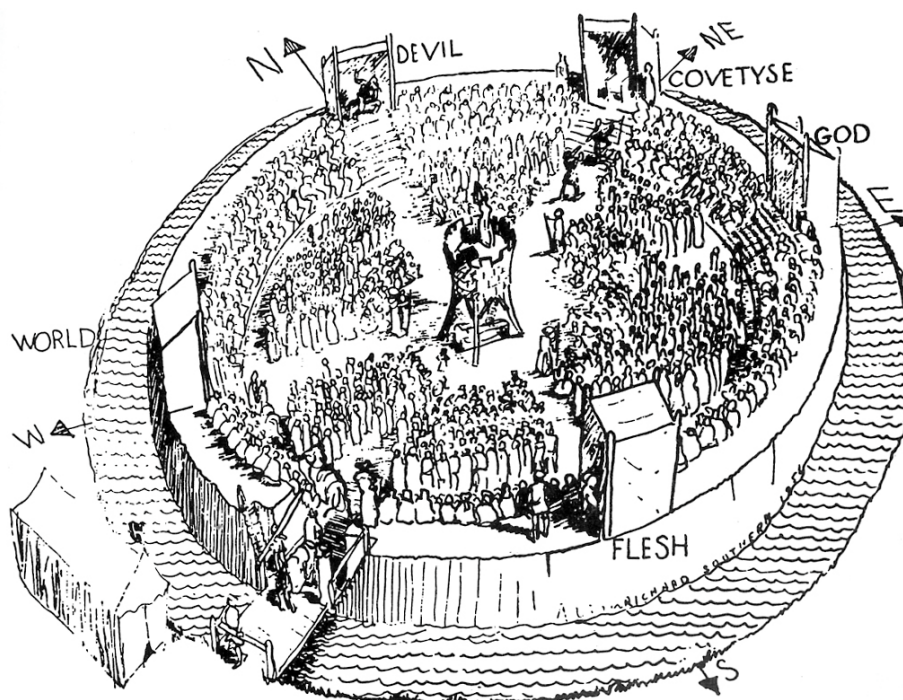
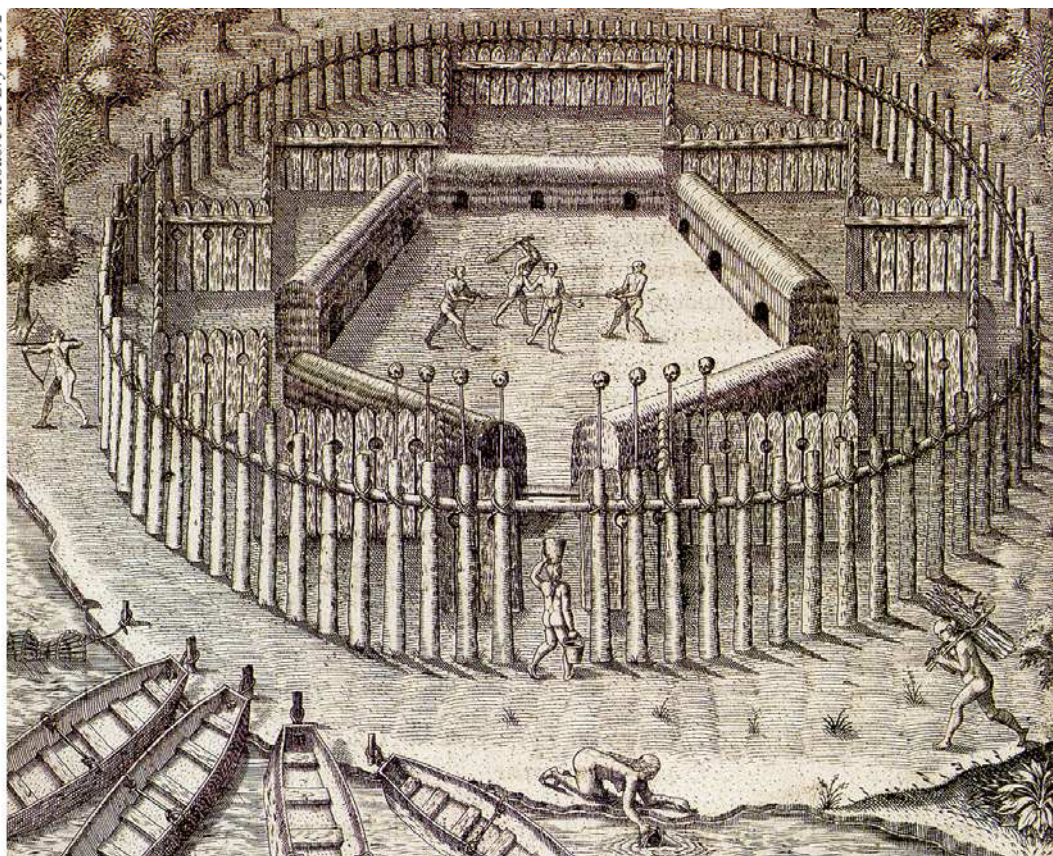
Y brasas, con su calor.
Pues tu amor, por mi amor
hizo tantas maravillas,
muera yo en estas parrillas,
por el tuyo, mi Señor.
(Anchieta, 1977, 143)

Eu me pergunto, como os espectadores indígenas interpretariam essa cena? A representação de um homem sendo queimado vivo no palco. Eles que assavam (cozinhavam) seus sacrificados, mas após a morte destes. Difícil adivinhar. Já para o colono, mesmo que rude, não, pois o martírio de São Lourenço tinha sido popularizado tanto pela *Legenda Áurea* como pelos autos que eram realizados nas praças, em frente às Igrejas, pelas confrarias desse santo na Europa que trazidas para cá. Veriam a cena certamente com muita emoção, não somente por estarem diante do sacrifício de seu santo, como também das lembranças de sua terra natal.

Finalizada a representação do martírio de São Lourenço, essa personagem deveria sair de cena, para maior estranheza ainda do espectador indígena, creio, afinal fora queimado em uma grelha. No ato seguinte aparecerá novamente para derrotar os demônios, sendo que no terceiro ato estará em cena morto e sendo velado pelo Anjo, o Karaibebé.

Os demônios e os santos

Pela outra entrada, boca de cena na mata, uma boca de jaguar representando o "inferno" indígena, entra no palco uma personagem caracterizada como um índio tamoió com seu cocar de penas azuis e vermelhas de arara e penas marrons do gavião. Seu corpo está pintado com manchas pretas de carvão, que simbolizam o jaguar, traz consigo seu arco e flechas, e, dirigindo-se ao centro do palco, apresenta-se para os curiosos espectadores,



Planta do teatro em que foi apresentado *O Castelo da Perseverança*, 1425. Reconstrução de Richard Southern.

confirmando o que os olhares desconfiavam: é um chefe indígena tamoio: é Guaixará. Um misto de susto e riso nervoso invade o lugar, quando os espectadores (indígenas ou colonos) ouvem do chefe índio, falando na língua geral do Brasil, criada pelos colonos e aprimorada pelos padres da Companhia de Jesus...

Xe añó
Ko taba pupé aikó
serekoáramo uitekóbo
xe rekó rupi imoingóbo.
Kué suí asó mamo
amo taba rapekóbo.
Ixé serobiaripyra,

Abá, serã, xe jabé?
Ixé serobiaripyra
Xe añángusu mixyra,
Guaixará serímbae,
Kuépe imoerapoanimbyra
(Anchieta, 1977, p. 145).

Olhando diretamente para os espectadores, sobretudo indígenas, diz Guaixará ser ele o guardião daquela aldeia, que por ser famoso e valente quer guardar as leis antigas. Ele é o chefe guerreiro Guaixará e um *añángusu* (espírito malfazejo das matas) assado. A personagem que está em cena representa o espírito malfazejo assado do chefe tamoio Guaixará, que apesar de temível e afamado guerreiro, certamente teria morrido como um covarde, pois se tornara um grande *añánga* destino reservado aos índios que não realizaram feitos valentes, ou não se deixaram sacrificar, segundo a religião dos caraíbas e pajés, descrita pelos cronistas e pelos estudiosos da cultura indígena.

O ator, caracterizado como o chefe índio tamoio e pintado como um jaguar, olha furiosamente para os espectadores e se diz irritado com os *abarê* que querem estragar sua terra, seus (maus) costumes antigos e tradicionais, trazendo costumes novos. Diz que com a ajuda de seu companheiro Aimbirê irá vencê-los nessa luta. Os espectadores indígenas (imagino) deveriam ficar um pouco perplexos, um tanto quanto desconfiados ao ver seu cruel inimigo tamoio, historicamente valente guerreiro se descrevendo como um *añángusu* assado.

Guaixará anunciará a outra personagem do Mal.

Antes, no entanto, uma cena para provocar riso no espectador, já que apresentações deste período pretendiam ser edificante, mas sem deixar de ser recreativas (Valentin, 1990, p. 134), e as peças de Anchieta, sobretudo para os indígenas e para os colonos, tinham essa forte característica trazendo muitos elementos cômicos dos mimos e farsas para o riso da platéia, representados sempre pelas figuras do Mal que seriam no fim vencidos e subjugados pelas personagens do bem, elementos sérios, para edificar.

Guaixará senta-se em uma cadeira, e, para recebê-lo, como costume indígena ao receber seus visitantes, aproxima-se dele uma velha índia a chorá-lo. Mas, percebe...

Ju, añánga pikó ri!
Xe moajú te inéma mã!
Xe menduéra ipó rei
Pirakae amiri! -
aé ko ixupé biã.
(Anchieta, 1977, p 147).

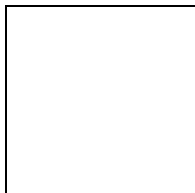
...que ele não é um visitante, mas um *añánga* intrometido: -"que chulé! se meu pobre Pirakaê vivesse eu lhe diria no ouvido", E diz

Nde poxy, ui! Ndereuí - xo -
Kori xe reminduúne!
Xe ño aupakatúne.
Kueisebé, nakó, ayrúmo...
Tasóne, nakó, ayrúmo...
Tasoné, gui! Takaúne! (idem)

"Não beberá hoje do que eu mastiguei, tudo só eu beberei". Cena divertida que ridiculariza um dos principais costumes e tarefa das mulheres indígenas, sobretudo as velhas, elas que eram as responsáveis pela produção do cauim (bebida fermentada a base de raízes ou do caju, mastigado pelas mulheres) e da manutenção desse costume, como em receber emotivamente os visitantes (normalmente ficavam chorando aos seus pés).

Oikobé
Xe pytybõanameté,
Xe pyri marã tekoára, 50
Xe yrúnamo okáibae:
Tubixakatú Aimbirê
Miausuba moangaipapára, (idem)

Guaixará, então, aparentemente sem dar muita atenção à velha, chama seu companheiro de maldades. É Aimbirê o cruel guerreiro tamoio, aqui será parente e companheiro de oca de Guaixará.



Aimbirê, chefe tamoio na vida real é também uma das principais personagens dos autos de Anchieta realizados mais para espectadores indígenas e para os rudes colonos, aparecendo no Auto da *Pregação Universal*, Auto de *São Lourenço*. Este chefe guerreiro, que foi conhecido por Anchieta e descrito como um grande, temido e cruel *morubixaba* (valente chefe guerreiro) teria participado da guerra como aliado dos franceses contra os portugueses. Assim falou dele Anchieta:

chegando, pois aquele principal (Aimbirê) com suas dez canoas veio logo falar-nos com danado ânimo, o qual era homem alto, seco, e de catadura triste e carregada e de quem tínhamos sabido ser mui cruel. Este, pois entrou com muitos dos seus com um arco e flechas na mão, vestido numa camisa, e assentado em uma rede começou a tratar das pazes e a tudo o que lhe dizíamos se mostrava incrédulo e duro, trazendo à memória quantos males lhe haviam feito os nossos, e como a ele mesmo haviam já prendido em outro tempo com pretexto de pazes, mas que ele por sua valentia, com uns ferros nos pés, saltara do navio e havia escapado de suas mãos, e com isto arregaçava os braços e bulia com as flechas contando suas valentias. (Anchieta, 1988 a, p. 216).

No teatro o temível Aimbirê tornar-se-ia um diabo, parente e auxiliar do diabo Guaixará, outra personagem do teatro e histórica (famosa é a guerra de Guaixará no Rio de Janeiro, em julho de 1566, em que uma canoa teria pegado fogo e os índios em maior quantidade fugido com medo, sendo atribuído o milagre a São Sebastião [Cardoso, 1977, em nota p. 151]).

Guaixará aguarda o companheiro Aimbirê, que parece estar demorando em entrar em cena. Estava dormindo? Pergunta Guaixará. Aimbirê aparentemente entra em cena nesse momento, também com seu cocar, pintado como um jaguar, e com seu arco e flechas, pois é um chefe tamoio (didascália interna), respondendo que estava pelas tabas, a serra subindo, e que todos aqueles que ele visitou o teriam recebido com alegria o abraçando, hospedando, além disso, fizeram festa, dançando, folgando, bebendo e as leis de Tupã tornando malditas.

Há algo estranho nessa fala de Aimbirê. É muito difícil imaginar que chefes guerreiros, cuja principal função nas sociedades indígenas era ser vingador e matador de gente, pudessem visitar tantos lugares e tabas e serem recebidos com festas e danças. O que fazia deles chefes guerreiros era justamente o fato de terem muitos inimigos e matá-los em seus rituais antropofágicos. Mais difícil ainda é imaginar que um gênio mau das matas, os *añánga*, que surravam, assustavam, afogavam e matavam os índios fossem recebidos desta maneira. Assim há oculto nas entrelinhas desse diálogo, circulando na pele das personagens Aimbirê e Guaixará, uma outra personagem.

Vejamos a continuação do diálogo. Aimbirê e Guaixará estão felizes por essas recepções, festas, hospedagens. Guaixará pergunta quem foram os visitados e o outro os enumera.

Aimbirê:
Marataoáme tekoára
oguerobiá, xe ñeenga.
Opa ypaúme ndoára
opa Paraibiguára
xe pópe oánga meénga (idem, p. 148)

E, então, vem a confirmação daquilo que está oculto nas características ideológicas dessa personagem. No palco dizem *b*, são diabos, espíritos malfazejos das matas, chefes Tamoios, ocultando *a* as adoráveis (pelos indígenas) e detestáveis (pelos padres) figuras dos caraíbas e pajés. Os fiéis Maratauãos, índios do Rio de Janeiro e os Parabiguaras, índios que viviam no vale do Paraíba, que acreditaram nas palavras de Aimbirê são inimigos dos Tamoios, portanto, não os receberia, muito menos com festa.

Os festejados visitantes das aldeias e "senhores" das palavras, nas sociedades indígenas, eram os caraíbas e pajés, únicos seres sem um parentesco definido que podiam visitar Tamoios e tupinambás, e andar livremente pela mata. Eles eram os principais responsáveis pela manutenção das tradições indígenas.

Historicamente os caraíbas e pajés eram os principais inimigos dos padres de uma forma geral, e particularmente dos jesuítas, isto pode ser percebido na fala do jesuíta e primeiro provincial da Companhia de Jesus, no Brasil, Manoel da Nóbrega (1988):

Depois lhes oferecem muitas cousas e em enfermidades dos Gentios usam também estes feiticeiros de muitos enganos e feitiçarias. Estes são os mores inimigos que cá nós outros temos e fazem crer algumas vezes aos doentes que nós outros lhes metemos em corpo facas, tesouras, e cousas semelhantes e que com isto os matamos. Em suas guerras aconselham-se com eles, além dos agouros que têm de certas aves”

No entanto, não havia como fechar os olhos para tamanho prestígio que alguns desses homens "santos" tinham junto aos índios, elementos tratados com distinção nas sociedades indígenas. Assim sendo, seria melhor descaracterizá-los alegoricamente: são chefes indígenas Tamoios, espíritos malfazejos das matas, mas falam e agem em cena conforme essas figuras.

No palco os diabos dialogam sobre o sucesso que ainda fazem junto aos índios apesar dos abarê:

Guaixará:
To! Mamópe aňe rekóu?
Ereké pipó ejúpa?

Aimbirê:
Erimaé. Taba súpa,
Ybytyripe xe sóu
jandé bojá rerosúpa.
Sorykatú xe repiáka,
xe ajubã, xe mombytábo,
Koára pukui okaguábo,
oporaséia, ajequáka,
Tupã rekó momburuábo. (idem)

Aimbirê conta que é verdade, havia mesmo perdido alguns índios de Magéa (segundo Cardoso, que em nota de rodapé explica seriam índios de São Vicente, portanto inimigos dos Tamoios, e que estariam com os padres). Mas, diz que alguns que ficaram sós os padres lhes mentiram, mas nada conseguiram, "fiz esquecer sua voz e a minha todos ouviram".

Esta forma de expressão que transforma elementos da vida cotidiana em alegorias do Mal teria sido a forma encontrada pela Igreja Católica, sobretudo com seus cavaleiros de Jesus, e após o Concílio de Trento, para associar a vida profana, material, e seus desejos que iam contra os seus dogmas, ao Mal, em demoníaco. Vida profana e carnal que ressurgia na Europa renascentista. Segundo Benjamim "a Idade Média ligou indissolivelmente o material e o demoníaco em *uma* (grifo do autor) figura, teologicamente rigorosa - a do Anticristo - foi possível dar a matéria, com mais força do que teria sido possível com a utilização de demônios, essa aparência sinistra" (1988, p 249).

Nesse sentido os *sabbats*: que segundo George Bataille teriam sido festas (mais provavelmente Medievais) para seguidores de Satanás, seriam um bom exemplo da transformação da vida cotidiana, material e suas festas e rituais em alegorias do mal, moinhos de vento a serem vencidos pelos exércitos de Deus. Os *sabbats* seriam festas a Dionísio, este deus do arrebatamento, que nunca deixou de ser divino, desejo do camponês por uma boa colheita, mudado em adversário de Deus, em Satã. Não seria absurdo pensar, diz o ensaísta francês, que estes cultos satânicos seriam a substituição do culto a Dionísio, *Dionysos redivivus* (1988, p. 108).

Os sabbats, praticados na solidão da noite ao culto clandestino desse deus que era o avesso de Deus...Imaginários ou não, o sabbats correspondem, de resto, a uma forma que se impôs à imaginação cristã. Descrevem o desencadear das paixões que o cristianismo implicava e que o cristianismo continha; imaginários ou não, o que os sabbats definem é a situação cristã. (idem, p. 110).

A situação cristã, segundo ainda esse autor, define-se como a religião universal que transformou a festa dionisíaca (satânica) sagrada, transgressão festiva violenta da vida organizada, descontínua e angustiante, do camponês Medieval, em Mal, e o Mal é o profano, material, corporal descontínuo e angustiante. A vida na terra não pode ser festiva, alegre, segundo a visão da Igreja Católica Medieval, pois é lodo, lugar de passagem da alma humana para alcançar a verdadeira vida de alegria, festiva, que é a celeste.

Paracelso: "A alegria e a tristeza também nasceram de Adão e Eva. A alegria foi atribuída a Eva e a tristeza a Adão... Nunca mais nascerá uma pessoa tão alegre como Eva. Da mesma forma, nunca nascerá uma pessoa tão triste como Adão. Depois, as duas matérias contidas em Adão e Eva se misturaram, de tal modo que a tristeza foi temperada com a alegria, e a alegria com a tristeza... A ira, a tirania e a violência, da mesma forma que a doçura, a virtude e a modéstia, também derivam deles: as primeiras de Eva, as segundas de Adão, e mesclando-se, foram transmitidas a seus descendentes". Adão o primeiro dos homens nascidos, criação pura, tem a tristeza, Eva, criada para alegrá-lo, tem o júbilo. A ligação convencional entre a melancolia e a loucura não é mencionada; Eva precisava ser caracterizada como a instigadora do pecado original. (Benjamin, 1984, p. 169).

Adão, enquanto ser ligado à terra, ao barro, foi acometido por uma tristeza profunda. "Maldição antiga, transmitida hereditariamente, de geração a geração", que faz do homem (medieval) um ser melancólico, triste, pois, segundo Benjamin (1984, p. 155), culpa e destino de que jamais o homem se livrará por si só. Há apenas uma saída juntar-se à bandeira de Cristo, imitando-o, isto é abandonando as coisas terrenas, para salvar a alma.

Eva é a alegoria da sedução demoníaca para os prazeres do corpo, da carne e representa a alegria, a festa, mas que leva à uma outra e infeliz alegoria, para a tristeza profunda, para a melancolia, que pode ser figurada alegoricamente na triste figura de Adão, sentado em uma pedra, ao lado de um arbusto ressequido feito uma marmota. (inspirado em Filidor citado por Benjamin, 1984, p. 177)

A luta dos jesuítas no Brasil era com os caraíbas e pajés, guardiões das tradições, da religião. Desqualificar estas figuras e seus ensinamentos transformando-os em enganadores, chefes indígenas inimigos, espírito malfazejos das matas, seria uma grande vitória no campo do domínio da palavra para os padres. Adorados pelos indígenas (como certamente Dionísio pelos camponeses, que a Igreja transformou em Satã, ou Eva para aqueles que se entregam à alegria, principal responsável pelo pecado original e pela queda do homem nesse mundo de lodo, sofrimento...) esses seres representavam as seduições, a alegria, os

desejos da carne e do coração. Era preciso vencê-los, com as mesmas armas poderosas que eles usavam, as palavras. Palavras sedutoras, o *alegorês*

O *alegorês* não teria surgido nunca se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses da memória dos fiéis. Ela não constitui o monumento epigônico de uma vitória, e sim a palavra que pretende exorcizar um remanescente intacto da vida antiga (Benjamin, 1984, p. 246).

Expressar-se por meio de alegorias foi a forma encontrada pelos jesuítas, para atingir sobretudo os rudes, os nativos. Segundo Benjamin (1984, p. 195) citando Opitz, os jesuítas (praticantes dos *Exercícios Espirituais* de Loyola) teriam ocultado através de uma linguagem poética e emblemática a verdadeira "sabedoria da vida" ao mesmo tempo acessível aos eruditos e aos rudes:

tendo em vista que o mundo primitivo e rude era demasiado grosseiro e tosco para que as pessoas pudessem compreender corretamente as lições da sabedoria e das coisas celestes, homens prudentes tiveram de esconder e enterrar em rimas e fábulas, de agrado da plebe vulgar, o que haviam descoberto com vistas ao culto do temor de Deus, dos bons costumes e da boa conduta.

Alegorês, que seria um dos principais instrumentos dos mistérios medievais dos autos de moralidade e do teatro barroco.

No palco segue o diálogo das personagens do mal

Em um certo momento o público português ouve (feliz) Aimbirê dizendo que Tupã acabou com os tupinambás do *Paraguasu*, nem sombra deles sobrou. Descreve então quais são as aldeias do Paraguasu destruídas por Tupã. Entre elas estará Niterói, lugar em que acontece esta apresentação,

Jaúpa, Mosupyróka,
Jekey, Guatapytyba,
Neterôia, Paraíba,
Guajajó, Karijó óka,
pakukáia, Arasatyba.

Opaumã tamúia sou
okáia tatápe oúpa.
Mokoné, Tupã rausúpa,
Ko taba pupé sekóu
ojepysyrómo okupa.

Ko Temiminó poxy
jandé rekó ogueroyrõ...
(Anchieta, 1977, p. 149).

Quase todos os Tamoios foram destruídos a queimar no fogo. Apenas alguns sobraram e vivem firmes nas leis de Tupã, juntamente com os Temiminós. Tamoios sobreviventes e Temiminós que deveriam ser parte dos espectadores.

Historicamente, no entanto, é sabido que foram os portugueses, liderados por Mem de Sá, que venceram os índios do Paraguasu e não Tupã, que aparece nesse momento do auto de *São Lourenço* como um guerreiro vingador e destruidor. A menos que se entenda *Tupã* como sendo o som onomatopaico dos canhões.

No tablado, Guaixará quer tentar os Tamoios que não foram destruídos e moram naquela aldeia de São Lourenço, assim como os Temiminós para que eles se tornem maus de novo e abandonem as leis do senhor. É chegada, portanto, a hora de as personagens do mal colocarem em cena os espectadores, mexer com eles. Diz Guaixará:

Ejorí saánga, ro,
to Tupãñeengabi
tokaú, tomondarõ,

toporepeñã oikobó,
toipurú tekó poxy,
tosó ko tába suí.
Ejori murú moingóbo
jandé ñeénga rupi! (idem, p. 150).

"Vem, pois, torná-los (os espectadores Tamoios e Temiminós) maus, que bebam, que tornem má a fala de Tupã, que desconfiem dela, que vivam provocando briga, que façam coisas más, que se afastem pela taba. Vem, e nas nossas intrigas envolve esses malvados".

Aimbirê, no entanto, fala de São Lourenço o protetor daquela gente. Quem, pergunta Guaixará? São Lourenço assado? Que em fogo arde como nós. Ora, diz ele, fique

sossegado, não sou um *mair* (francêses que foram os aliados dos Tamoios no Rio de Janeiro, lugar da apresentação) covarde, pois eu que o queimei. Aimbirê retruca dizendo que ao lado de São Lourenço estará o Bastião, flechado. Pois, treplica Guaixará, fui eu mesmo que o flechei. Aimbirê lembra então, que foi São Sebastião quem ateou fogo na canoa que assustou todos os inimigos dos cristãos. Finalmente, *Guaixará* convence Aimbirê a capturar os "maus", os Temiminós, para fazê-los cair em seu laço. Para que caia seu vigor e eles deixem as leis do criador. Ensaíam sair a buscar gente, a entrar nas ocas.

Aimbirê interrompe o afoito chefe Guaixará (do ponto de vista do movimento cênico deveria estar ensaiando sair do tablado ou do lugar da representação, para se dirigir à aldeia) e diz;

Eñemboryry ume.
Tiajekotirung, jajúpa.
Jandé mañána, rañé,
toso jandé renondé
opa okybyñã súpa
(Anchieta, 1977, p. 152).

Para não se afobar, pois seria melhor que o espia fosse na frente a ver o interior das ocas! Neste instante entra em cena, saído do meio da floresta, pela boca de cena que mais parece uma boca de jaguar, Saravaia (o índio Ambrósio Pires com seus trejeitos, formosura, gatimanhãs), o espia, atravessa a aldeia e sobe no tablado fazendo caretas e gesticulando muito para deleite da platéia. Guaixará pergunta se ele é mau vigia e este responde ser essa a sua valia, indo muito além, sendo Saravaia alegria, o Saravaiausú (grande Saravaia)! Guaixará pede a ele que espie bem as ocas e que volte logo, pois ele deixará naquele dia que Saravaia aprisione os *apiába* (índios). Sempre quis fazer isto, responde (provavelmente nesse momento desce do tablado e sai correndo pelo aldeamento, pelas ocas...).

Xe, rapixá Saravaia,
apiába xe pokuá,
sesé ñe ajekotyá...
Tarasó ko igaporáia.
Xe potába kaui ra! (idem)

Diz Guaixará para Saravaia que está saindo de cena em direção à aldeia e à baía: "este índio vai prender gente indo nessa canoa". "*Cauinar* é meu prazer", fala Saravaia; "voa rápido, diz Guaixará" (a personagem Saravaia deve ter saído de cena como se estivesse voando, perseguindo os espectadores, talvez indo até alguma canoa?). Guaixará e

Aimbirê continuam no palco, dizendo que hoje vão destruir aquela taba. Volta Saravaia, como se estivesse voando. Conta que o bando que fora visitar honra-os com festa, com cauim, com *igaçabas* (pote grande com cauim).

Finalmente, os protagonistas do bem deste ato são anunciados por Aimbirê e Saravaia temerosos. Aimbirê:

Ke! Aba rekóu añé
xe renopuapuáma!
Kái! Rore kae piã

Saravaia:
Aé. Bastião abe

Aimbirê:
Aépe, ke, amboaé?

Saravaia
Karaibebé será
ko taba ronaeté.

Aimbirê:
Xe reytyk koríne ixébo...

Guaixará:
Äani xo! Nde piatã!
Ejori! Tixepeñã,
imosykyjébo.
Jamonguá moxy ruúba,
ixupé jajemoytyámo.

Aimbirê:
Ke! Túri jandé nupámo!
Aryryi, opa xe ubá
jesyi, ojemomatámo...
(Anchieta, 1988, p 153)

Diz Aimbirê:

Olha lá esse sujeito que me está ameaçando! Ai! o Rore queimado? Confirma Saravaia: Sim é ele! e Bastião também. Aimbirê: E esse outro que está ao lado? Saravaia: é o Karaibebé, guardião da aldeia. Aimbirê: Ai! eles me esmagarão! é terrível mirá-los...Diz Guaixará: Sê forte, não fujas, não! Vem, ataquemo-los então para assim amedronta-lose das mas flechas escapar! pois nos prostram destruídos. Aimbirê: Olha, vem nos açoitar: meus músculos vão ficar de tremor endurecidos.

Os diabos desse auto indígena são *añánga*, esses terríveis espíritos das matas brasileiras, que perseguiam, surravam, afogavam e matavam os índios pelas matas, no entanto, são personagens cômicas, engraçadas e nada amedrontadoras como poderíamos supor. Anchieta não quis trazer à cena o medo e o terror provocado por esses seres na vida do indígena e dos colonos. O diálogo de Guaixará e Aimbirê quando vêm o anjo e os santos é um exemplo dessas características de graça e não de terror desses seres. Aparece o Anjo, a personagem do Bem, e Aimbirê, o terrível chefe tamoió e *añánga*, fica todo amedrontado, tremendo em cena, para alegria da platéia.

O padre jesuíta Fernão Cardim, deu-nos notícia de pelo menos um ator que encenava o *añánga* confirmando esse aspecto cômico dessa personagem

Nem faltou um *anhangá* sc. diabo, que saiu do mato; este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os Índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhas e trejeitos que faz, em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada. (Cardim, 222, 1977).

É possível ver as gatimanhas e trejeitos de Aimbirê na cena descrita acima.

Anchieta oculta em suas personagens o real efeito desejado pelo seu teatro. Acontece que por trás dessa história de *añánga* e terra sem males estariam os verdadeiros inimigos dos padres, os caraíbas, pajés, as velhas índias que mantinham a tradição, religião, costumes e emperravam a entrada da religião, dos costumes cristãos. Transformar esses elementos amedrontadores das matas em risíveis e medrosos personagens e, melhor ainda, colocá-los em cena como farsa, em contrapartida ao elemento sério da representação, o anjo e os santos, que os derrotam no final e os enviam para o fogo, seria algo realmente bem educativo.

As três personagens do bem aparecem saídas das portas da igreja de São Lourenço, no aldeamento, estão longe e sendo apontados pelos personagens do palco. São Lourenço fora assado em uma grelha momentos antes e entra agora em cena como se nada tivesse acontecido.

Esta cena pode revelar uma característica própria do barroco que, segundo Benjamin (1984, p.159), não levaria em conta os encadeamentos do drama, aliás nem o próprio drama e, então, não haveria dificuldade para a personagem São Lourenço ter morrido no primeiro ato e estar perseguindo as personagens do Mal, no segundo.

Mas, pode ser também, que a primeira parte, com São Lourenço na grelha, tema da *Legenda Áurea*, o santo em cena morrendo queimado, tenha sido realizado em um outro momento, um outro lugar e para espectadores colonos europeus, e, então, as características estéticas seriam mais apropriadas para os autos religiosos medievais, mas que já teriam passado pelas transformações do final da Idade Média, com a introdução de elementos cotidianos, mundanos, com temas sagrados.

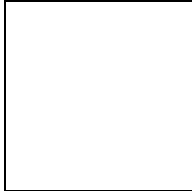
Nesse momento, São Lourenço e São Sebastião deixariam o interior da Igreja, no aldeamento e se aproximariam do palco mais popular, mais para os nativos e rudes colonos.

O Karaibebé estaria caracterizado ou com asas azuis ou como uma arara *Canindé*, isto é, como um caraíba *tapuia*, amigo dos padres, com seu cocar de penas da arara *Canindé*, pois é assim que aparece em outros autos e no próximo ato desse auto. São Lourenço e São Sebastião estariam em cena caracterizados como apareceriam nas imagens e gravuras da época? ou como padres? São Sebastião, o Bastião, como é chamado pelos personagens do Mal, ameaça no final desse ato à personagem Saravaia com uma flecha. Estaria portando um arco e flechas, como os índios, ou estaria como a imagem de seu sacrifício, já que aparece na iconografia de seu martírio, e na *Legenda Áurea*, flechado atado a um poste?

Aproximando-se do palco baixo, na aldeia, São Lourenço, pergunta para os personagens em cena quem são eles afinal.

Guaixará kaguára, ixe,
mboitiningusú, jaguára, 205
moruára, moroapyára
andirá-guasú bebé,
añánga morapitiára

xe jibóia, xe sokó,
xe tamuiusú Aimbirê 210
sukurijú, taguató,
tamanduá, aty rabebo,
xe añánga moropé
(Anchieta, 1977, p. 154).



Os dois se apresentam para os personagens do bem: Jaguar, cobra cascavel, jibóia, sucuri, sokó, gavião grande, morcego, tamanduá, *añánga* trucidador, *añánga* dos que estão pelo caminho. Essas figuras com que se autodenominam Guaixará e Aimbirê, segundo os cronistas da época e estudiosos de hoje, assustavam a todos. O público, que em muitos momentos da encenação é convidado (obrigado) a participar do diálogo, já que é apontado pelos atores em cena, nesse momento ficaria calado e assustado, talvez com medo dos espíritos malfazejos de Aimbirê e Guaixará representados no palco, ou quem sabe, trariam para a memória, com os sons desses nomes, os perigos de todos os dias nas matas, nos caminhos, no silêncio solitário da floresta, que faz sentir a presença terrível e temível desses seres visíveis e invisíveis nas sombras das árvores, nos estalos das folhas, através da respiração ofegante. Esses espíritos maléficos ferozes de carne e osso, encarnados na figura do jaguar, da cobra cascavel que deveria fazer os espectadores sentirem em todos os sentidos, interiores, as dores e sofrimentos das matas e dos seus fantasmas.

São Lourenço quer saber o que aqueles *añánga*, fazem naquele lugar, que segundo ele, é seu.

São Lourenço:
Mbaetépe peseká
ko xe retama pupé?

Aqui, na minha terra
que buscais por esse lugar (idem)

Guaixará, como um caraíba ou pajé, obviamente, e não um chefe tamoió, muito menos *añánga*, responde dizendo amar aquela "índiaria", e quer que eles se sujeitem a ele, afinal ama-se sinceramente o que é verdadeiro. São Sebastião retruca perguntando, afinal quem teria dado como propriedade à Guaixará aquela gente? Fora Tupã quem fizera a alma e o corpo daqueles que ali estão. Desta feita, Tupã é criador, não mais guerreiro vingador e destruidor.

A partir de então se inicia em cena, pelos personagens do mal uma relação de maus atos praticados pelos índios daquele lugar, o espectador. Quer dizer, eis de novo através da fala das personagens malignas o espectador em cena, novamente sendo denunciado em seus "maus" costumes. Os santos e o karaibebé ouvem a Aimbirê e Guaixará delatando para os personagens do bem as maldades praticadas por todos.

Aimbirê:
Igasápe Kauí tujá,
aeré iamomotá,
ojojá guaibi rekuia...

Imbiapy aba kujabá
ánga e semimotára.
Moraséia rerobiára.
ipya jaiporaká,
nomoetêi omoñangára...
(idem, p 155).

“Regorgita de cauim a *igaçaba* as velhas tentam os seus com cauim que não se acaba. A grande *cabaça* cortada deixa a alma confusa e em meio à dança quente nosso carinho os recolhe e eles negam o criador”.

São Lourenço pergunta então a Aimbirê, estranhamente, se por acaso ele acha que os índios (espectadores) tem pouca força para rezar. Responde Aimbirê que na verdade eles só dizem que acreditam em Tupã, mas intimamente só sabem resmungar desconfiando: Tupã tem vista potente para tudo ver?

Imagine, caro leitor, o espectador em seu espaço cotidiano, assistindo a uma representação. De repente as personagens demoníacas, inimigas, apontam-nos e denunciam

seus "maus" atos praticados, que eram (alguns deles) para os índios, segundo os cronistas e estudiosos, o epicentro de suas tradições religiosas de sua organização social, como o beber cauim. No entanto, no final do ato, como veremos, o Karaibebé, a personagem lindamente vestida com asas ou seu cocar de penas da arara Canindé dizendo: - "não, estes que aí estão não fazem mais isto, não vivem mais desta maneira".

São Sebastião interrompe as delações percebendo que há alguém escondido, é Saravaia, pergunta se por ali há algum gambá que rouba as galinhas de noite. Saravaia, provavelmente ainda escondido, diz que tem fome de almas. Guaixará manda que ele se cale, e ele retruca assustado - "não diga meu nome, sussurra, não me mate, esconda-me dele e seu espia serei" -. E, então, provavelmente acontecesse um movimento teatral saído certamente dos mimos populares - Bastião, o santo flechado, vendo Saravaia, que deveria ter corrido pelo terreiro, ou pelo tablado, ameaça-o com uma flecha. Guaixará o protege e pede para Bastião não perturbá-lo posto que ele não dormiu. Não dormiu, diz Bastião, pois a todos quis perturbar. Guaixará dá então uns safanões em Saravaia, típicos das peças populares em que "Zanni"¹² invariavelmente leva uma surra para a diversão dos espectadores (Berthold, 2004, p. 355), e pergunta para ele se quer ser manjar de Bastião. Ai, de mim, resmunga Saravaia, por que me bates assim? Estou bem escondido.

É interessante observar essa didascália interna ao texto de Anchieta sobre a personagem Bastião, que ameaça Saravaia com uma flecha e nos ensina que essa personagem poderia trazer consigo arco e flecha, deixando em suspenso a idéia de ele estar caracterizado como um indígena.

O desenvolvimento destas cenas descritas acima, desde o início, quando Saravaia sai a espiar as ocas para capturar os índios maus, até esse momento, em que Bastião

¹² Zanni teria sido uma das figuras imortalizadas pelos atores da *Comédia dell'arte*, comédia de habilidades, realizadas por grupos de teatro (os primeiros profissionais) que circulavam pelas cidades, vilas européias com suas pantomimas, comédias de costumes, desde o início do século XVI. (cf Berthold, 2004, p 354ss)

ameaça-o com uma flecha, parecem saídos das páginas dos cronistas da época e estudiosos dos nossos tempos, sobre as sociedades indígenas. Por mais estranha que possa parecer a idéia da personagem São Sebastião estar caracterizada como um índio, pode ter acontecido. A idéia pedagógica contida nos *Exercícios Espirituais*, como nas constituições da Companhia é ensinar de acordo com as possibilidades do entendimento de cada povo, para captá-lo, envolvê-lo e então lhe ensinar o que interessa (Constituições da Companhia de Jesus, 1997, p. 138). Em outras palavras o que importa é que o Karaibebé e seus companheiros Bastião flechado e Lourenço queimado, aliados dos *abarê*, vencerão os inimigos dos espectadores Aimbirê, Guaixará e Saravaia, os *añánga*, chefes tamoios e principalmente os mentirosos, enganadores caraíbas e pajés.

Aimbirê volta à cena, diz para Saravaia sair dali, pois que tem pressa, afinal é requisitado por todos (como eram os caraíbas e pajés famosos). Todos quem? pergunta Bastião. Velhos, velhas, rapazes, moças, todos enfim. E inicia uma nova relação de maus costumes, indígenas na sua maioria, praticados por eles, incluindo os chefes - bebedeiras de cauim, moços perseguindo moças para dar vazão ao apetite sexual...Mas, existe a confissão, mel para toda cura, diz São Lourenço. Mas, as moças ocultam os seus vícios, revela Guaixará.

São Lourenço:
Iamotareymetébo
perekó aí aí
ixe najejyi isuí,
Tupã supé uijerurébo
ipytybómo jepí

Xe resé ojerobiá,
oimoñang ko tupã-óka,
tekó puéra rekoabóka,
oaroánamo xe ra,
xe resé katú ojekóka.
(Anchieta, 1977, 158).

Na verdade, diz São Lourenço defendendo os espectadores, os *añánga* (Aimbirê, Saravaia, Guaixará) têm ódio dos Temiminós, pois eles vivem com Tupã, fizeram aquela capela (de São Lourenço) para eles. Por isso estão contando todas essas mentiras.

Guaixará:
Eiteñe nde rerobiá.
Ereipysyrō jepéne
nde po suí anoséne.
Abebé ko ybytu já.
Anonã, arobebéne...
Aimbirê,
jarasó, murú, taujé,
jandé roipyra moesãia.

Aimbirê:
Ko xe akusú, Xe raia...
Je Kobé xe poape,
xe roaibukú, xe tyiaia (idem, p 159).

Guaixará convida Aimbirê para irem perseguir a gente daquela aldeia, que neste instante assistiriam, muito provavelmente, as personagens do mal se caracterizarem com garras, rabos, mãos tortas, gancho, se preparando para sair de cena, dizem que irão buscá-los. No entanto, o caraíba voador, guardião dos *tapuias*, amigo dos *abarê* e de Tupã os interrompe - "Não, não adianta mais", diz olhando para os temerosos e trêmulos Guaixará e Aimbirê e apontando para os espectadores, "estes que ali estão não se deixam mais turvar e além disso têm a ele, Bastião e Lourenço como guardião". Falando com Lourenço e Bastião, pede para estes amarrá-los.

Em nenhum momento da encenação até aqui, pelo menos nesse segundo ato, as personagens do bem ou do mal simulam serem seres etéreos, divinos ou demoníacos, santos ou anjos cristãos. Os personagens do bem como os do mal representam seres e ações cotidianas na vida das matas brasileiras. Esse momento em que congelamos a cena é emblemático, ou seja, o Karaibebé, manda Rore e Bastião prender e amarrar Aimbirê e Guaixará.

Fala assim o Karaibebé

Perapy tataendyne!
Pei, peipoá muru

Eia! amarraí-os, eia!
Queimar-vos-á o fogo

Grita Guaixará:
Aujé bõ
Ai basta!

São Lourenço:
Aáni! Ajemoyrõ.
Endé aé erejekuá
xe róka pobú potá.

Não! O teu furor me agasta:
deste prova de querer
a minha oka remexer...(idem)

Ora, é exatamente esta a dinâmica da vida dos índios na guerra entre tabas. Os inimigos daquela aldeia Aimbirê, Guaixará a invadir a taba com seu vigia Saravaia. Este, por sua vez, sai a espiar as ocas a procura de possíveis prisioneiros. Os protetores da taba Rore, Bastião, os guardiões, melhores guerreiros, sob o comando do Karaibebé, o caraíba voador, irão capturá-los e amarrá-los. Livram assim a aldeia dos invasores inimigos.

Presos os dois chefes Tamoios, o Karaibebé voltará suas atenções para Saravaia que havia ficado escondido. A descrição feita pelo Karaibebé: "quem deverá estar aqui deitado, morcego, cuíca será, ou larva de panamá? Vamos cururu minguido! Sai gambá! Arrebenta, vamos peste fedorenta! *Borá, miaritacaca* (espécie de gambá), *sebói* (sangue suga), *tamurataca* (espécie de lagosta)!", parece-me com a de Caliban, feita por Trínculo na peça *Tempestade* de Shakespeare. Seria mais uma forma de trazer para a cena os mimos e farsas populares, acrescentados das particularidades brasileiras, para apreender a atenção dos indígenas, e rudes colonos da plebe vulgar com o diria Optiz.

...Vendo Caliban; Olá! Que temos aqui! É homem ou peixe? Está morto ou vivo É peixe; o cheiro é de peixe, esse cheiro lembra a um velho peixe. Não como um novo do Poor-John. Um peixe tão estranho! Se eu tivesse este peixe lá em Inglaterra, mesmo pintado que fosse, não haveria parvo endomingado que não desse uma moeda de prata par o ver. Este monstro me deixaria homem. Naquela terra não há animal estranho que não faça homens. Não dão um ceitil para auxiliar um aleijado, mas darão dez para ver um índio morto. Olha, e tem pernas de gente! E as barbatanas parecem braços! E está quente! Mudo de opinião: isto não é peixe; é um habitante da ilha, fulminado por um raio. (Shakespeare, [1911?], p 12).

Saravaia tenta corromper o Karaibebé, da mesma forma que os demônios vicentinos tentaram corromper a Alma - ou Caliban corrompendo Stéfano e Trínculo, na ilha de Próspero - "Ovas de peixes tu queres? A ti darei em resgate. Farinha tu ingeres? *Itajubá* (pedra amarela, ouro) preferes?" O Karaibebé, responde rapidamente: "não ouvi tal disparate. Certo de que de alguém escondestes, o roubastes! Em casa de quem pousastes? E que mais coisas furtaste?" Saravaia parece estar representando neste momento o novo homem brasileiro, o mestiço. Pois, tem algo que concordam tanto cronistas da época quanto estudiosos dos nossos dias sobre a cultura indígena, o fato de eles jamais roubarem, furtarem (ficavam os portugueses abismados como fato de as ocas não terem portas, entre outros exemplos). Este foi um vício que teriam aprendido com os europeus. Saravaia, embora diga que conseguira essas coisas com seu trabalho, diz que trouxera essas três coisas (ovas de peixes, farinha d'água, *Itajubá*) da casa de cristão, mas após confessa ter feito isso para comprar cauim.

O Karaibebé quer devolver o que foi roubado, mas ele diz que bebeu tudo, provavelmente junto com a sogra rabugenta que bebe muito. E, então uma nova surpresa.

Saravaia:
Xe rybyt, nde ñyrõ xébo
xe rasy, xe maraá.
Kobé ce rembiaretá
tameéne amo endébo
iakanga terejodá

Erejók moxy resé

tandererapoangatú.

Karaibebé:
Mbípe erebase xupé?

Saravaia:
Aiké ñaimbyára pupé.
Angaipába aipokosú.

Karaibebé:
Aba rayrape ui!

Saravaia:
Se. Aba rayra, ipó...
Iysa pukú samõ
amo iakanga suí,
oporakypué mondo
(Anchieta, 1977, p. 160).

Saravaia, dizendo-se doente, oferece todas as suas peças, os prisioneiros, para o Karaibebé, a fim de que ele rache a cabeça deles e tome um novo nome exaltando suas grandezas, pois na organização das sociedades tupinambás era assim que os homens, transformavam-se em grandes e famosos guerreiros: fazendo prisioneiros, rachando-lhes a cabeça com a *itangapema*, e trocando de nome.

Mais um momento da encenação que demonstra, ainda que sutilmente, o caráter indígena da personagem do bem. Afinal, não faria o menor sentido Saravaia tentar corromper o Karaibebé oferecendo-lhe seus prisioneiros a fim de que ele lhes rachasse a cabeça, sendo ele um anjo ou padre.

Certamente, nesse momento, deviam entrar em cena enfileirados e amarrados meninos índios, pois quando o Karaibebé pergunta por onde ele havia encontrado aquelas presas, este responde que os pegou de surpresa e a atou em uma corda longa os enfileirando, dizendo, ainda, serem todos filhos de índios.

Por fim, o Karaibebé prende Saravaia e o leva junto aos outros dois.

E, então, envolvidos pelo drama e pela vitória do Karaibebé, de Lourenço e Bastião, sobre os três añánga, os espectadores, colonos e nativos, estariam preparados para ouvir o discurso do Karaibebé.

Jamais eu me afasto de vocês, estarei sempre guardando-os desse bando, é o que me pediu Tupã. Igualmente os servos do Senhor, São Lourenço, o bondoso e São

Sebastião querem proteger vossa gente do *añánga*. São Sebastião que foi soldado de guerra, aos Tamoios fortes derrotou, todos foram mortos ao defender suas terras (*Paranápuçu, Jacutinga, Moroí, Sariguéia, Guiriri, Pindoba, Pariguaçu, Curuçá, Miapéi, Tapera Jabebiraci...*) que já não mais existem. Lado a lado os corpos jazem no fundo do mar [a crueldade é um dos temas do barroco, Benjamin, 1984, p. 92]. Seus bons amigos, os franceses com o arcabuz foram inúteis diante das flechas de São Sebastião e São Lourenço (Anchieta, 1977).

Os poderosos e valentes santos amam a alma dos que ali estão, tornando-as belas e sem vícios, amarrarão o mau bando, quando vierem atrás deles, querendo-os. Não permitirão tocar-lhes. Mas, enfim, diz o Karaibebé, para que os espectadores evitem o que é ruim e desterrem a velha vida - "feio adultério, bebida, mentira, briga, motim, vil assassinio, ferida". Na verdade deixem a vida que tinham: a guerra, a *cauinagem*...e entrem para a nova vida, a cristã.

No final do ato a vitória total do Karaibebé:

Tasory jandé rayra
Tupã opsyronsápe!
Guaixará toso tatápe!...
Guaixará toso tatápe!...
Guaixará, Aimbirê, Saravaia tose tatápe...

Tasory, oikokatúabo,
tekó poxy puéra tyma,
Tupã mokañemeyma,
añánga rausupeábo.
Tasoryb, oputuguábo,
(Anchieta, 1977, p. 165).

Nesse momento, os meninos amarrados por Saravaia foram soltos. O Karaibebé diz que os filhos estão libertados, significando os meninos, também os espectadores, enviando para o fogo Guaixará, Aimbirê e Saravaia. Após, pede para os espectadores alegrarem-se em vida boa, livrando-se dos vícios, não se afastando de Tupã e afastando-se do *añánga*. Novamente canta: "libertou-os Tupã! Guaixará vá para o fogo! Guaixará vá para o fogo! Guaixará, Aimbirê, Saravaia vão para o fogo"(Idem).

Os Três entram na boca de jaguar, de onde se pode ver um fogo intenso, feito com óleo de baleia, e de dentro da garganta do jaguar, ouvem-se os gritos de dor e desespero das almas a queimar no inferno - gritam desesperados os meninos do colégio.

Se no primeiro ato dessa peça, São Lourenço foi assado em uma grelha, agora são as três personagens do mal que terminam indo para o fogo, derrotados entre outros pelo próprio São Lourenço: grande vitória dos padres jesuítas.

Como foi visto, esse ato é completo, isto é, inicia com as personagens más querendo invadir a taba, os aldeamentos, querendo levar para o mal, os espectadores. Depois de denúncias, e de querer perseguir os espectadores, são presos pelos santos, e vencidos, tendo o Karaibebé feito seu sermão, sério e sóbrio no fim.

No final da apresentação os colonos e seus escravos, voltam para suas danças, cantos em torno de uma fogueira ao som de uma viola portuguesa, solidão e lembranças. Os padres jesuítas e os meninos cantam e comemoram o sucesso da apresentação e preparam o próximo ato. As mulheres continuam as confissões, ladainhas. Os mestiços, quem sabe tenham percebido algo em comum em Saravaia.

Na aldeia vizinha os índios continuam sua festa. A *kauinagem* (bebedeira de caium) será até esgotar a *igaçaba* (grande pote) com *moraséia* (dança) *jeguáka*, (enfeitar-se), *jemopiránga* (tingir-se de vermelho), *samongy* (emplumar-se o corpo), *jetymanguánga* (as pernas tingir com *urucu*), *jemoúna* (tingir-se de preto), *petymbú* (fumar), *morapiti joú tapuia* (matar e comer os *tapuias* [às ocultas dos abarê]); *moropotára* (desejo sensual), *syguarajy* (espiar meretriz [os encontros amorosos e clandestinos no mato]).

Os añánga aliados do Karaibebé

Este ato que, como o anterior, será completo, inicia-se com o Karaibebé ao lado do corpo de São Lourenço, ele que havia lutado contra Aimbirê e Guaixará no anterior amarrando-os e mandando-os para o fogo. Deve ter sido realizado em dois lugares diferentes. No primeiro momento estariam os elementos indígenas, incluindo o Karaibebé em cena, portanto e aconteceria próximo à aldeia seria falado em tupi. Mas, no meio do ato entrarão em cena as personagens romanas Décio e Valeriano e a ação passaria a ser realizada provavelmente mais próxima do aldeamento, da igreja. Nesse momento a língua

mudará e o castelhano¹³ predominará. É possível que estivessem no mesmo lugar onde estaria o corpo morto de Lourenço Queimado.

O Karaibebé, saindo de próximo ao corpo de São Lourenço, no altar da Igreja, deveria ir na direção em que estão os *añánga*. Chama por Aimbirê e este o atende rápido, mas Aimbirê tem a impressão de ser mais uma prisão desse "pássaro-pessoa". Estranhamente o Karaibebé oferece como prisioneiros, à Aimbirê, os *morubixabas* (chefes indígenas) que mataram São Lourenço, Décio e Valeriano. Que se queimem no fogo intenso. Aimbirê sai contente da vida, afinal terá cativos naquele dia. Estranho, mas vejamos o que vem a seguir - é de arrepiar.

Nei, taujé iajubyka!
Tosepiáki be ume
Koarasy! Nei, taujé
nde rata pupé seytyka!
Peñeñáng pabe sesé!

Eia, depressa, a afogá-los!
que não vejam mais o dia!
Eia, depressa, a atirá-los
ao fogo de vossos valos!
Reuni a companhia.
(Anchieta, 1977, p. 166).

Aimbirê obedece rapidamente às ordens do Karaibebé e chama seu companheiro Saravaia para ajudá-lo - "Vem beber, ó Saravaia! Vamos, hoje fender as cabeças desta arraia! Saravaia responde: há aqui muito cauim. Embriagar-me já vou, para este festim, já estou todo de negro

Certamente essa personagem que nos mostra com a fala sua característica indígena e não demoníaca, estaria todo pintado de negro, pintura feita a partir da fruta do jenipapo, muito comum entre os índios que pintavam o corpo todo com essa tinta, que tinha vários significados em sua cultura.

¹³ Novamente o espanhol e não o português como língua para a falar ao colono. Por que? Talvez por ser o Brasil nesse momento colônia da Espanha de Felipe II, e, obviamente o espanhol ser de fácil compreensão também para o colono português (sobretudo o mais culto). Quem sabe, por ser a língua materna de Anchieta. Pode ser também que os principais convidados fossem espanhóis.

Nos rituais antropofágicos o matador, aquele que havia capturado um índio inimigo, com o corpo todo pintado com o vermelho do urucum ou negro do jenipapo, com uma *itangapema* consagrada e recoberta com mel e cascas de ovos verdes em riste, tendo o prisioneiro a sua frente, preso pela *muçarana* (cordas também consagrada) seguras pelos companheiros da taba, dizia palavras de ordem: - "vou te matar porque tu mataste a meu pai ou irmão".

Após o prisioneiro, que fora pintado pelas mulheres da tribo com vermelho do urucum e preto do jenipapo, ter sido recoberto com mel, cascas de ovos e penas, também falava as suas palavras de ordem: - "meus parentes virão me vingar".

Então, o matador dava com a *itangapema* no meio da testa do inimigo matando-o (Gambini, 2000, p 115).

A menção de Saravaia e Aimbirê ao caium é porque os rituais de matança dos inimigos somente podia acontecer regado a muita bebida, sem ela não havia o ritual de morte de prisioneiros. Produzir o cauim era a mais importante tarefa das mulheres, e o faziam desde o plantio das raízes ou colheita dos frutos do caju, até a mastigação para a fermentação dessa bebida, costume mantido pelas velhas índias. Outra característica interessante apresentada nesse trecho que tem a ver com os rituais de vingança dos inimigos é o fato de Saravaia chamar Aimbirê de meu avô Jaguarúna, pois este deveria ser o novo nome de Aimbirê após ter feito os prisioneiros.

Nesse instante da representação Saravaia vê o Karaibebé que o prendera no ato anterior, mas não o reconhece, mostrando que esse ato estaria totalmente desvinculado do outro, o que seria totalmente compreensível para uma festa religiosa que durava vários dias e com a participação de vários elementos, personagens sociais de várias culturas que se encontravam no aldeamento de São Lourenço para a festa desse santo. Esta possibilidade estaria de acordo com a estética do teatro religioso medieval, em que durante as festas religiosas as peças eram apresentadas em atos muitas vezes separados por dias, ou em outras aconteciam ao mesmo tempo em lugares diferentes.

Sekó aujepé guaitaká,
Koipó guaianá rayra?
To! Temiminé, será...
Aujebeté taupá
Jakaré-guasú pepyra!
(idem, p. 167)

Saravaia vê o Karaibebé e se espanta: "será aquele um *guaitaká*, um filho de *guaianá*? Um *Temiminó*, talvez,...ou um banquete que desta vez me dá Jacaré *guaçu*" (historicamente filho de Cunhambebe, tamoio aliado dos franceses). O Karaibebé é descrito ainda por ele como algo a brilhar azul como um Canindé parecendo arara em pé.

Essa personagem, que aparecerá caracterizada dessa forma também em outros autos de Anchieta mais apropriados para os indígenas, representa, como os especialistas do teatro de Anchieta asseguram, o Anjo em luta contra os diabos. Entendem eles que Aimbirê ao descrever o Karaibebé como uma arara azul Canindé estaria nos revelando que ele estaria com asas feitas com penas desta ave. No entanto, Saravaia ao avistá-lo parece confundi-lo com um índio, um presente de Jacaré *Guaçu*, um temiminó. Além disso, a forma com que é descrito o Karaibebé o assemelharia com os tapuias que também utilizavam para as suas coroas as penas da arara Canindé. *Tapuias* que seriam índios das matas escravizados pelos portugueses, sendo que muitos acabariam nos aldeamentos dos jesuítas. Segundo a descrição feita por Jorge Marcgrave¹⁴

Os homens (tapuias) atam ao redor da cabeça coroas feitas com penas de Guará ou Canindé; de algumas vezes com penas mais compridas da cauda da Arara ou Canindé. E assim as atam as mesmas. Fazem também as roupas com fios grossos de algodão semelhantes a redes unidas, e com qualquer nó é atada à pena, assim como é feita coberta de penas toda a roupa, e quase deste modo e com gosto as penas se dispõem em ordem alternadamente, como as escamas dos peixes. Porém esta capa tem na parte superior um capuz de sorte que podem cobrir toda a cabeça os ombros, e

¹⁴ Jorge Marcgrave esteve no Brasil com os holandeses e escreveu sua história natural do Brasil a pedido do conde Maurício de Nassau supremo governador da província do Brasil a quem dedicou a obra. Marcgrave entretanto morreu na África em 1644 com 34 anos sem ver sua obra impressa. Em 1648, seu amigo John de Laet ordenou, completou, e imprimiu a "história Naturalis Brasiliae".

as coxas até o anus. Usam nesta capa ornatos e segundo a necessidade, penas vermelhas da ave Guará, ou também com penas misturadas negras, verdes, cor de ouro, de variadas aves Aracuaru, Canindé, Arara, etc (Jorge Marcgrave, [sd] p. 270).

O vocábulo *bebé* voador, que colocaria no Anjo asas da arara Canindé, tem também o sentido de rapidez: o personagem Guaixará no auto da *Pregação Universal* se refere à rapidez com que Aimbirê foi visitar as tába: no verso 167, *Ke murú! Ruri obebo*, "aqui maldito! Voltas-te voando". O Padre Leonardo Nunes, que veio com o padre Manoel da Nóbrega ao Brasil, ficou conhecido como sendo o *abarebebé* por ir muito rápido pelos lugares que visitava.

Viam por fim àquela caridade solícita, com que acabava de dizer missa, e pregar a um povo, e na mesma manhã tornava a dizer missa, e pregar a outros distantes duas, e três léguas, por acudir a todos na grande falta que havia de sacerdotes: e era de tal o espírito, e pressa, com que corria o lugar circunvizinho, apesar de frios, neves, e calmas excessivas, vieram a pôr-lhe por nome na língua do Brasil, Abarê Bébé, que quer dizer padre que voa (Simão de Vasconcelos, 1977, p. 208).

Essa personagem poderia ser mesmo o anjo, mas também um *karaí* voador caraíba que vai rápido de taba a taba, mas diferentemente dos outros caraíbas, este veio do céu e vai permanecer naquele lugar sempre para proteger e tirar da miséria aqueles que ali estão, já que aquela é a sua morada. Permanecer naquele lugar tal qual os *abarê*.

O Karaíbebé *karaí* - cristão, *bebé* - voador, logo, o anjo. *Karaí* é o vocábulo com que os índios denominavam seus homens santos, feiticeiros, usavam também *paí* - *paíé*, pajé (Cardim, 1997, p. 166). Os portugueses quando chegaram ao Brasil foram confundidos pelos índios com seus homens santos, talvez por virem de além-Mar, lugar que alguns caraíbas diziam ser a terra sem males, e assim foram chamados de caraíbas, vocábulo associado pelos portugueses a cristão. Parece que logo os índios teriam percebido o erro cometido e passaram a chamar os portugueses de *pero*, por causa da quantidade de Pedros e Peros que havia entre eles, assim como denominavam *mair* aos franceses, talvez por tratar-se de um termo próprio da religião tupi, *Monan-Maíra*, *Mair-Zummé*, que seria um grande caraíba ou pajé responsável pelos ensinamentos aos indígenas "do cultivo da Terra, a agricultura de coivara e que instituiu a organização social" (Cardim, 1997, 170 - Ana Maria

de Azevedo em nota explicativa). Talvez os padres da Companhia de Jesus tenham mantido esta significação caraíba - cristão, aproveitando-se do prestígio dos caraíbas.

O auto de São Lourenço é teatro popular e caracteriza-se muito mais nas imagens, nos efeitos visuais, do que pelo discurso.

Os espectadores, sobretudo indígenas, poderiam estar diante da imagem de um anjo com suas asas de penas da arara canindé, a circular pelo palco ou pela aldeia, para expulsar dali os chefes Tamoios, *añánga* Guaixará e Aimbirê, mas também poderiam estar diante de um caraíba voador, homem santo e de prestígio para os índios, aliado dos padres e de Tupã?

Do ponto de vista do olhar indígena seria muito mais educativo estarem diante de um caraíba voador com seu cocar de penas da arara Canindé, que irá expulsar de cena, da aldeia, do aldeamento não somente os *añánga*, ou os chefes tamoios, Guaixará e Aimbirê, mas principalmente os farsantes, ridículos, caraíbas e pajés, que são enganadores e pretendem levar os "espectadores" para o mal e não para a terra sem males¹⁵.

Creio que sob o olhar e para os sentidos dos espectadores indígenas seria mais educativo estar em cena, no aldeamento de São Lourenço, um caraíba voador amigo dos padres e de Tupã, pois há não muito tempo desta representação historicamente, os índios tamoios com seus aliados os franceses foram derrotados pelos portugueses com a ajuda dos *temiminós*.

Assim, uma personagem caracterizada como um pássaro, uma arara Canindé azul a brilhar, sendo denominada de Karaibebé - caraíba voador, aliado dos padres e de Tupã, dos santos, com seu prestígio de caraíba faria mais sentido, sucesso entre os nativos aliados dos padres do que o Anjo cristão. Afinal, este pássaro pessoa está convocando o antigo chefe tamoio e espírito malfazejo das matas, Aimbirê, para aprisionar, afogar e enviar para o fogo Décio e Valeriano, os inimigos de São Lourenço, que queimaram vivo o santo em uma grelha, o que talvez ficasse melhor na pele de um caraíba amigo do que de um anjo.

Colocar em cena os cruéis inimigos tamoios dos *temiminós* do Espírito Santo e dos tupinambás de São Vicente, assim como dos portugueses, como espíritos malfazejos das

¹⁵ Segundo Florestan Fernandes [sd] não foram poucos os estrangeiros que ao serem confundidos como caraíbas (vocábulo com que os índios designaram inicialmente os seres vindos do outro mundo, que nos vocabulários tupi-português recebeu a tradução de cristão) aproveitaram o prestígio desses seres e enganaram aldeias inteiras.

matas representando em cena alegoricamente as figuras detestáveis para os jesuítas dos caraíbas e pajés, como guardiões de costumes maus e nojentos, que levam a miséria e à morte, certamente foi uma das principais características pedagógicas dessa (e de outras) peça de Anchieta. Para derrotá-los estará em cena o Karaibebé, o caraíba voador, que não deixa de representar em cena os caraíbas, mas desta feita aliados dos padres, da Igreja, de Tupã e sobretudo dos bons e verdadeiros costumes, a moral cristã, que conduz ao verdadeiro Paraíso, a verdadeira terra sem males.

Em outras palavras, se até mesmo um Karaibebé, um caraíba voador, juntou-se aos padres, e segue as leis de Tupã...

O Karaibebé representaria a vida nos aldeamentos com os padres, sendo protegido de Tupã, conhece os bons costumes e a boa conduta para agradar essa poderosa figura também alegórica do trovão, das chuvas, da seca, dos raios, da construção, responsável por fazer o corpo e a alma de todos que ali estão, mas que pode simbolizar a destruição, destruiu os índios tamoios antigos moradores de Niterói, entre outros. Tupã que está no céu, evidentemente lugar onde se ouvem os trovões e de onde vem a chuva, que tem vista potente e que a todos vigia.

No palco, continua o diálogo entre as personagens Aimbirê contando para Saravaia, assustado, que aquele pássaro pessoa é na verdade o Karaibebé, que dá ordens de afogar os *morubixabas* maus! Saravaia fica com medo, mas Aimbirê o tranquiliza, dizendo que nada há a temer.

Tranqüilo, então, pergunta Saravaia "a quem eles vão comer. Responde Aimbirê que são os inimigos que mataram São Lourenço, Décio e Valeriano. Muitos nomes vou ter, diz Saravaia, e já faz uma divisão da parte que irá ser sua, da "futura" presa - a barriga, de Décio ou Valeriano, é bom que se diga, vai ser minha¹⁶. Aimbirê assegura também seu

¹⁶ Morto o triste, levam-no a uma fogueira que para isto está prestes, e chegando a ela, em lhe tocando com a mão dá uma pelinha pouco mais grossa que véu de cebola, até que todo fica mais limpo e alvo que nem um leitão pelado, e então se entrega ao carnicheiro ou magarefe, o qual lhe faz um buraco abaixo do estômago, segundo seu estilo, por onde os meninos primeiro metem a mão e tiram as tripas, até que o magarefe corta por onde quer, e o que lhe fica na mão é o quinhão de cada um (Cardim, 1997, p 187)

quinhão: vou morder-lhe o coração. Saravaia irá convidar todas as tabas amigas para o festim, conforme o costume indígena".

Pelo movimento, a divisão das partes e, sobretudo pelas cenas que virão a seguir é bem provável que os personagens que serão "comidos" já estivessem no palco.

Chama então, Saravaia, quatro companheiros para ajudar nessa captura: "*Tataurana* traga tua *muçurana*, corda para atar os prisioneiros, e, também a *ingapema*, espada para rachar a cabeça dos prisioneiros, - Urubu, tu também Jaguaruçu, grande jaguar, ou cão grande, Caborê também. Estes deveriam entrar no palco nesse momento, vindos da boca de cena que vem da mata, e irão logo assegurar as partes do corpo que iriam comer, "Tataurana: eu comerei o braço, Jaguaruçu: eu o cachaço, Urubu: eu sua caveira, Caborê: eu o pernaço. Urubu: levarei seus bofes e tripas àquela velha, minha sogra (devia apontar para alguém, alguma velha entre os espectadores), em seguida: eis a panela para cozer, que lhe dou. Jaguaruçu: Eis a *ingapema* listrada, que quebra o crânio. Comerei sua miolada: sou *guará*, onça malhada, *jaguarê* comedor de carne.

Estética própria do final da Idade Média que trouxe para dentro da Igreja Católica, o popular, as festas, mimos, tipos, a fim de ensinar o rude colono, o nativo sobre o Bem e o Mal, segundo a sua linguagem (Bakhtin, 1996), nem que para isso fosse preciso colocar em cena um ritual indígena, se este era o "mau" costume indígena a ser combatido. Fazer da vida cotidiana, comum, um espetáculo (segundo Benjamim [1984, p. 105], Calderon de la Barca teria sido a expressão máxima) essa seria a intenção de Anchieta. Interessante também é o total despojamento do jesuíta canarino quanto às regras do teatro, pelo menos com relação às unidades de tempo e espaço, quando mistura elementos da antiguidade Romana, com os indígenas do Brasil do século XVI.

Esta despreocupação com as regras de teatro foi tema de interessante discussão entre dramaturgos espanhóis, sobretudo Cervantes e Lope de Vega. Cervantes, no capítulo quarenta e oito do primeiro livro de seu *Dom Quixote*, critica o teatro popular em que um bebê aparece em uma cena e logo a seguir sem que passe o tempo é um homem barbado, ou então, que um ato iniciava na Europa para logo a seguir terminar na África. Lope de Vega

em resposta diz que sua arte era para o povo e se isso agradava o povo, que, aliás, pagava pelas peças, ele o faria (cf. D'Amico, 1954). O pagamento de Anchieta era certamente a conversão do indígena em cristão e amigo da Companhia de Jesus.

Vão-se os guerreiros indígenas a espreitar os inimigos de São Lourenço os *morubixabas* Décio e Valeriano. Estão lindamente trajados com suas coroas, que parecem de ouro, sobre as cabeças.

Por que Décio e Valeriano? Segundo a Legenda Dourada, de Jacques de Voragine (1998, p. 421), que circulava em várias impressões, sobretudo em Portugal e Espanha, nas línguas vernáculas, foram eles os responsáveis pelo martírio de São Lourenço, o santo espanhol. Décio, imperador, devia ser bastante conhecido dos colonos, pois era personagem central dos espetáculos teatrais medievais na Europa, que contavam a história do martírio do santo (Rey-Flaud, 1973, pp. 64 e 66). E do ponto de vista do olhar indígena? Décio e Valeriano são os *morubixabas*, isto é chefes indígenas guerreiros, que mataram Lourenço, e que, portanto, segundo a organização social indígena (Metrax, Florestan Fernandes, entre outros) deveriam ser mortos por vingança.

Certamente em um outro lugar, Décio e Valeriano estariam dialogando em castelhano sobre os feitos do primeiro (Valeriano fora prefeito de Décio). De repente Valeriano vê Aimbirê *tan armado com espadas y cordel* trazendo com ele a tropa toda. Décio imagina que seja o grande Deus e amigo Júpiter. Valeriano teme com a chegada dos índios, pois muito má cara têm, quem sabe não vieram para os enforcar...

Valeriano:
Mas, señor?, quién es aquel
que allí veo tan armado
con espadas y cordel,
y con gente de tropel
de que viene acompañado?

Décio:
Es nuestro gran Dios y amigo
Júpiter, sumo Señor,
que recibió gran sabor
con el horrendo castigo

y muerte de este traidor¹⁷.

y quiere, por regociar
las penas de este profano,
nuestro imperio acrecentar,
con su poderosa mano,
por la tierra y por la mar

Valeriano:
Más me temo yo que viene
a sus tormentos vengar,
y a nosotros ahorcar...
!Oh!! Qué mala cara tiene!
Ya yo comienzo a temblar...

Décio:
?Ahorcar?
? Quien me puede a mi matar,
o mover mis fundamentos?
Ni la furia de los vientos,
ni braveza de la mar,
ni todos los elementos.

No temas, que mi poder,
que los dioses inmortales
me quisieron conceder,
nunca se podrá vencer,
pues no hay fuerzas iguales.

De mi cetro imperial
tiemblan reyes e tiranos.
Venzo todos los humanos,
casi puedo ser igual
a los dioses soberanos. (Anchieta, 1977, p. 170).

Valeriano está horrorizado com as terríveis figuras de Aimbirê, Saravaia e seus companheiros (as personagens indígenas estariam fazendo uso de máscaras, comuns nas apresentações populares desta época?) que estão se aproximando. Já se sente queimar, quer ir embora. Décio também já sente o fogo...

Valeriano:
¡Oh!¡ Qué terrible figura!
¡No puedo más aguardar,
que me siento ya quemar
Vámonos, que es gran locura

¹⁷ Provavelmente *este traidor* seria São Lourenço que foi cruelmente queimado por Décio e Valeriano, que estaria no palco talvez próximo do lugar em que estão os dois.

tal encuentro aquí esperar

¡Ay, ay! ¡Qué grandes calores!
No tengo ningún sosiego.

Décio:
¡Ay! ¡qué terribles dolores!
¡Ay! ¡, qué hirvientes ardores,
que me abrasan como fuego!

¡Oh que pasión!
¡Ay de mi! ¡que es el Plutón!
que viene del Aqueronte,
ardiendo como tizón,
a llevarnos, de rondón
al fuego Del Flegetonte (idem)

As personagens Décio e Valeriano falam em castelhano, um diálogo sobre os inimigos da Igreja primitiva tanto o imperador e seu prefeito, quanto Júpiter, Plutão.

Eu me pergunto: e os espectadores indígenas, os colonos portugueses não tão cultos para entender o castelhano e mesmo as referências à mitologia e política romanas, o que seria deles? Não há ensinamentos de Anchieta para responder a essa questão, assim sendo recorro a algumas hipóteses inspiradas na teoria e na história do teatro.

Para atrair o rude colono e os nativos é possível que o espaço cênico, a movimentação das personagens, as máscaras (se existissem mesmo), as caricaturas terríveis das personagens indígenas, a indumentária tanto indígena quanto de Décio e Valeriano, entre outros aparatos que desconhecemos, seriam muito mais importantes para o público menos culto, que as falas do diálogo (em outras palavras os efeitos visuais, o mimo). Assim, os indígenas e os rudes colonos acompanhariam a representação do ponto de vista da imagem enquanto os padres, estudantes dos colégios e os homens cultos se divertiriam com as falas (além das imagens).

Há a possibilidade ainda de que os indígenas e os rudes colonos acompanhassem as personagens indígenas, em outro lugar, e então, haveria dois, ou mais lugares para a encenação, um em que as personagens falam de temas europeus, outro em que os indígenas,

com suas máscaras ou carrancas horrorosas deveriam estar se aproximando e com eles o público menos culto, os indígenas, o que a aproximaria mais de uma estética do barroco. Esta sobreposição cênica (hipoteticamente falando) seria segundo Hausenstein citado por Benjamin (1984, 218) a essência do Barroco, esta simultaneidade seria para apresentar os acontecimentos ao mesmo tempo, como acontecem na realidade e assim trazer para a cena os espectadores. Isto é, as personagens indígenas convocadas pelo Karaibebé, nesse caso o caraíba voador, amigo dos jesuítas, preparam sua festa e saem à caça de suas futuras presas, Décio e Valeriano, inimigos dos padres e também dos índios que durante o tempo todo estariam no palco próximo da igreja, mais próxima dos espectadores europeus cultos.

Uma coisa é certa, há seguramente um movimento de aproximação das personagens indígenas com máscaras ou muita má cara, representando em cena aspectos da vida cotidiana nas tribos do Brasil indígena.

Aimbirê e os outros devem ter se aproximado finalmente, diz:

To, kasiána pikó?
Kasiána ñe será...
Xe roryb. Aujé nipó!
Aeré tasepeña!
(idem, p. 171).

"Castelhanos malditos, eu acho que são castelhanos. Daqui a pouco eu os despacho!" As cenas que vêm a seguir apresentam elementos cômicos para os espectadores indígenas, com Aimbirê caracterizado certamente como um chefe tamoio ou um *añánga*, falando em castelhano.

Quiero hacerme castellano
y usar de policía
con Decio e Valeriano,
porque el español ufano
siempre guarda cortesía. (idem)

¡Oh muy alta majestad!
beso las manos, mil veces,
de vuestra gran crueldad,
pues justicia ni verdad

guardasteis, siendo jueces.

Soy mandado
por San Lorenzo quemado,
a llevaros a mi casa,
donde sea confirmado
vuestro imperial estado
en fuego, que siempre abrasa.

¡ Oh qué tronos, y qué camas!
os tengo ya aparejadas
en mis oscuras moradas,
de vivas y eternas llamas,
sin nunca ser apagadas!

A personagem indígena, passa a falar em castelhano. Diz que veio a mando de Lourenço queimado, para levá-los para "mis oscuras moradas, de vivas y eternas llamas, sin nunca ser apagadas!" Valeriano, então, dispara em guarani - *xe, akái...*(ai de mim) e Aimbirê? *Vinisteis Del Paraguay, que habláis em carijó, todas las lenguas sé yo.* (Anchieta, 1977, p. 172) E, em guarani convoca Saravaia para avançar e dar uns golpes aqui e ali.

Este uso do jogo de idiomas revela que Anchieta tinha na língua uma maneira de caracterizar seu teatro, suas personagens, não apenas fazendo uso de sua função discursiva, significativa. Esta singularidade aparecerá em outros autos como o de *Vila de Vitória*.

Como as personagens de Anchieta são alegóricas, esse jogo faz parte fundamental da cena, pois Aimbirê, por exemplo, ao apresentar-se como uma personagem indígena, seja como *añánga*, chefe tamboio ou caraíba ou pajé, na primeira parte desse ato mesmo, como também nos outros atos e outras peças, fala a língua dos índios com seus referenciais e ninguém duvida que ele seja um índio, um elemento que faz parte do universo social indígena. No entanto, nesse momento desse ato, falará em castelhano e apresentará um comportamento "europeu" transformando-se de *añánga*, ou de índio a caçar os *morubixabas* Décio e Valeriano, no diabo cristão que levará para sua escura morada os inimigos de São Lourenço e Jesus.

Não se fala mais da vingança à moda indígena como de início, ou seja, o ritual antropofágico com a separação das partes do corpo dos dois desaparecerá do diálogo,

incluindo os outro quatro *añánga* que retornarão para a cena quando ela voltar a ser falada em Tupi. Saravaia participará desse instante, ora como representante do mimo, em outra também se transformará em diabo cristão.

Nesse momento a peça estaria voltada para espectadores cultos, talvez os padres convidados, os colonos mais abastados, que conheciam o castelhano e tinham noção da história. Os outros espectadores para se distrair teriam em Saravaia o representante do mimo, que deveria dar bofetadas em Décio e Valeriano para divertir. Pois, resmunga Valeriano em guarani:

Aujé, xe juká jepé!
Nasetái, xe angaipába...
Ejá, te, ce rubixaba!

¡Oh! Basta que me estraçalhas:
Eu não tenho muitas falhas...
Prende antes o meu chefe

Saravaia:
Aa, Xe potába nde!
Nde, Xe rembiapotasába!

Não! És tu o meu quinhão
és presa que bem me calhas! (idem)

Décio uma personagem saída da *Legenda Áurea*, pede ajuda para Júpiter com seu ardente raio, para Esculápio (deus da medicina) que, no entanto, não o livram do fogo, daquele fogo que o atormenta. É bem provável que houvesse fogo mesmo em cena. Aimbirê dizendo que Décio seria sangrado até morrer, pois não se importou em sangrar os Mártires de Deus, revela...

Mucho deseo beber
vuestra sangre imperial.
no me lo tengáis a mal,
que con esto quiero ser
hombre de sangre real.
(Anchieta, 1977, 173)

Décio pede ajuda a seus deuses, mas por fim, já que eles não podem ajudar, se revolta querendo subir aos céus e mandá-los para o fogo. Aimbirê diz ser chegada a hora. Saravaia aparece novamente, mas agora, falando em castelhano, promete bofetadas. Valeriano reclama de ter sido de alta condição, mas agora está sendo tratado como ladrão. Saravaia diz que não é outra condição que dá a seus criados, morrem enforcados e depois ao fogo são condenados (também se tornou um diabo cristão). Décio também reclama de morrer numa forca como traidor. Aimbirê lembra a ele, conforme a *Legenda Dourada*, que ele havia traído o imperador Philipe, de quem era soldado, e lhe usurpara o trono matando-o. Décio arrependido diz que o fogo ele merece, já que tinha, além disso, perseguido os cristãos. Aimbirê entende que Décio quer pedir perdão por seus erros, mas diz para que ele peça perdão à deusa Palas, a Nero, carniceiro do fiel povo cristão. Com estes - diz Décio, ardo mais ainda "acaba, que ya me ofrezco em tus manos, Satanás".

No final do ato, Aimbirê chama Saravaia que responde, agora em tupi.

Aikobé, najepeái
ixui.
Tatapyña nojabyi.
Ojeibé murú kái...

"Desta laia eu não me afasto, hoje o fogo queima essa gente".

É sensível a mudança do diálogo, neste final em que a fala é em tupi. O fim de Décio e Valeriano parece ser o mesmo daquele que os vingados indígenas sofriam nos seus sacrifícios. Diz então Décio agora em tupi

Xe rakubeté ko, mã!
Xe resy Lore kae.
Xe morubixaba biã,
Eri! Xe rapy Tupã,
Obojá repyka ñe!

"O fogo me queima, assa-me o Lore (Lourenço) assado, bem que eu seja um *morubixaba* Tupã me queima, vingando seu servo amado". Tupã vingador, como vingadores eram os guerreiros valentes indígenas.

Aimbirê, ainda em tupi, diz que Décio queria matar Lourenço bondoso, por isso que ele vem castigar e no fogo sempre queimar. Afogam-nos e entregam-nos aos outros quatro

Aimbirê:
Pejorí,
perasó murú supí
jandé ratápe sapéka,
imongaémo, ipokéka,
saimbekatuábo, sesi,
imojypa, imomembéka. (Anchieta, 1977, p. 178).

"Vinde aqui! Os malditos conduzi-os para o fogo a queimá-los; a moqueca os reduzi, para tostá-los, assá-los, derretê-los, cozinhá-los!" Saravaia, como costume entre os índios quando matavam seus prisioneiros, deu-se um novo nome: *Curupéba*, e diz que leva para almoço para seus parentes aqueles...

E, assim, termina o terceiro ato, mais uma vez abre-se a boca do jaguar com fogo e entram Décio e Valeriano. Nova vitória do bem sobre o mal, tendo o bem como aliado o próprio mal.

Temor e Amor de Deus na aldeia de São Lourenço.

O quarto ato apresenta três sermões rimados, finalizando com um canto de despedida. O primeiro recado é do Karaibebé ou do Anjo mesmo, falado em português, o segundo em castelhano, feito pela conhecida personagem das peças de Anchieta, Temor de Deus, um padre jesuíta velhinho, e o terceiro também em castelhano, do Amor de Deus, outro padre jesuíta. Certamente este ato foi apresentado apenas para os colonos. Aparentemente não apresenta nenhum tipo de movimento cênico, poderia muito bem acontecer dentro da capela, como um sermão. Sendo rimado talvez tenha sido cantado por um coro de meninos do colégio. Poderia ter acontecido após o ato anterior, porém não

creio, mais fácil imaginar que tenha acontecido em outro momento, mas na mesma festa de São Lourenço.

Como estariam caracterizadas as personagens? O Karaibebé é descrito pelas personagens do mal como uma arara Canindé, um pássaro-pessoa, que imaginamos seria a maneira como se caracterizavam os índios tapuias. Mas, como essa personagem fala em português e seu discurso mais parece uma oração, acredito que nesse ato a personagem do bem represente o anjo cristão, creio que seria o padre mesmo e não o Karaibebé. Temor de Deus e Amor de Deus, como padres? (*Timor Dei* [personagem comum no teatro religioso medieval] não seria segundo Valentin [1990, 179], somente santo, mas padre também). Ou seria um coro de meninos do colégio?

Diz o anjo sobre São Lourenço:

Dois fogos traziam n'alma,
com que as brasas resfriou,
e no fogo, em que se assou,
com tão gloriosa palma,
dos tiranos triunfou.

Um fogo foi o Temor
do bravo fogo infernal,
e, como servo leal,
por honra a seu senhor,
fugiu da culpa mortal.
(Anchieta, 1977, p. 179).

Entra em cena Temor de Deus, ou canta o coro, suas ameaças...

Pecador
engulles, con gran sabor,
el pecado,
¡ Y no te ves ahogado
con tus males!
¡ Y tus heridas mortales
no sientes, desventurado!

El infierno,
con su fuego sempiterno,
ya te espera:
si no sigues la bandera
de la cruz,
en la cual murió Jesús,
para que tu muerte muera.

Deus envia uma mensagem por Temor de Deus, para aquele dia.

Espantado estoy de ver,
pecador, tu gran sosiego.
Con tantos males hacer,
¿ cómo vives sin temer
aquel espantoso fuego?

Fuego que nunca descansa,
más siempre causa dolor,
y con su bravo furor
quita toda la esperanza
al maldito pecador (Anchieta, 1977, p. 180)

Não é preciso ir muito longe para Temor de Deus condenar os pecados da carne

Veneno de maldición
tragas si ningún temor,
y sin sentir dolor
la carnal delectación
engulles, con gran sabor

Sabor parece el pecado,
muy más dulce que la miel,
mas el infierno cruel,
después te dará un bocado
más amargo que la hiel. (Idem)

Hiel beberás sin medida,
pecador desatinado,
tu alma en fuego encendida
Ésta será la salida
del deleite del pecado. (idem)

Temor de Deus colhe os louros da vitória contra Décio e Valeriano. Vitória conseguida com a ajuda de Lúcifer (Aimbirê) que tornar-se-ia aliado do Karaibebé e de São Lourenço.

Del pecado que tú amas
San Lorenzo tanto huyó,
que mil penas padeció
y quemado en unas llamas,
por no pecar, expiró.

Él la muerte no temió.
Tú no temes el pecado,
del cual te tiene ahorcado
Lucifer, que te ahogó
y no te ves ahogado!

Ahogado por la mano
del diablo, se partió
Décio con Valeriano,
infiel, cruel tirano,
al fuego, que mereció.

...
Pena sin fin te darán
en los fuegos infernales
tus deleites sensuales
tus tormentos doblarán
y tus heridas mortales.

....
¡ Oh insensible!
¿ No sientes aquel terrible
espanto, que causará
el juez, cuando vendrá
con carranca muy horrible,
y la muerte te dará ? (idem)

Quem afogou e enviou para o fogo Décio e Valeriano foram Aimbirê e Saravaia que no início e no final do ato mantinham suas características indígenas, mas no meio, em contato com Décio e Valeriano, representavam o diabo cristão. Fizeram isso a pedido do Karaibebé, que desaparece. Pareciam ser assustadores, segundo espanto de Valeriano quando os vê. Agora Temor de Deus refere-se à carranca do juiz que virá para dar morte aos que dão vazão aos deleites sensuais.

Teme a Dios, juez tremendo,
en esta hora postrera,
a solo Iesú viviendo,
pues dio su vida muriendo
para que tu muerte muera.

Muito mais que um auto de moralidade, esta última cena faz aparecer os ensinamentos de Anchieta que percorrem muitos de seus autos, mesmo desejo de Loyola,

dos *Exercícios Espirituais*. É preciso "morrer por não morrer" para a vida real, para partir sem se partir para a vida eterna. Os espectadores de Anchieta estariam colocados, então, diante desta difícil escolha: seguir a bandeira de Satanás, Lúcifer e outros demônios, isto é: viver o mundo e a carne, ou cerrar fileiras ao lado de Cristo; seguir o estandarte da cruz, ou seja: viver uma vida espiritual.

De um lado da balança estaria a tentadora sedução das sereias, cigarras, Satanás, Lúcifer - viver, realizar os desejos da carne e do coração, mas, prevenidos (no século XVI em todas as línguas e linguagens possíveis) de que se vai morrer, dissolver-se na ilha das sereias, nos subterrâneos, sombras entre sombras, no fogo do inferno, morrer que nunca se morre...sendo perseguido, vencido e levado pelo próprio diabo ou pelos espíritos malfazejos da mata, Aimbirê.

Ensina, ainda, a personagem Temor de Deus:

¡ OH descuido intolerable
de tu vida!
está tu alma hundida
em el lodo,
y tu reíste de todo,
¡ y no sientes tu caída!

¡ Oh traidor!
que niegas tu Creador,
Dios eterno,
que se hizo niño tierno
por salvarte,
y tú quieres condenarte,
¡ y no temes el infierno! (ídem)

Do outro lado da balança - não viver, vivendo dores, sacrifícios, penitências, orações, rezas, exercícios, alucinações, abstenções, visões, encontro com divindades, para viver eternamente na Jerusalém Celeste, entre anjos, divindades, e outras boas almas, como

ensinam a vida de sacrifício que viveu São Lourenço, Pero Dias, São Maurício, Cristo entre outros mártires, testemunhas da vida eterna.

Passa-se então ao recado da personagem Amor de Deus (Amor Dei, amor místico [Valentin, 1990, 182]), também comum nos autos de Anchieta.

Por mandado Del Señor,
te dije lo que has oído.
Abre todo tu sentido,
porque yo, que soy su Amor,
sea en ti bien impreso
(Anchieta, 1977, p. 182)

Mais manso que Temor de Deus, Amor de Deus, ensina os espectadores por que amar a Deus...

Dióte ánima inmortal
y capaz de Dios inmenso,
para que fueses suspenso
en aquel bien eternal,
que es sin fin, y sin comienzo.

Después que en muerte caíste,
otra vez vida te dio.
Porque salir no pudiste
de la culpa, a quien te diste,
su propio hijo entregó

Entrégalo por esclavo,
quiso que fuese vendido,
para que tú, redimido
del poder del león bravo,
fueses siempre agradecido.

Por que tú non mueras, muere,
con amor muy singular...
¡Pues! ¡cuánto debes amar
a Dios, que entregarse quiere
a muerte, por te salvar!
(idem, p. 185)

Assim, termina o recado dado por Amor de Deus.

En pago de todo esto,
¡ Oh dichoso pecador!
pide sólo tu amor.
Mete, pues, todo tu resto,
por ganar a tal Señor.

Da tu vida por los bienes
que su muerte te ganó.
Suyo eres, tuyo no.
Dale todo cuánto tienes,
pues, cuánto tiene, te dio. (idem)

O canto de despedida, provavelmente em procissão, é dedicado a São Lourenço, reinando com Deus no céu, *que sea Dios siempre temido y amado, y mártir tan santo, de todos honrados. Tendréis sus favores y dulce consuelo* (Anchieta, 1977, p. 187).

Tenha a vida e a virtude de São Lourenço por conselho, diz a canção, que do inimigo terá perfecta vitória e *después de la muerte veréis, en la gloria, la cara divina, con clara visión* (idem).

Final da canção de despedida, entram doze meninos a cantar (em tupi), e dançar,

2º. menino
Orojerobiá nde ri,
São Lourenço, angaturáma.
Esarõ ore retáma
ore sumará suí.
Toroityk oré poxy
pajé rerobiareyma
moraséia, myryryma,
Karaí moñanga ndi (idem, p. 188)

"Nós ficaremos contigo São Lourenço bondoso, tu nosso país inteiro guarda de todo inimigo, rejeito o viver antigo, em pajés não confio, nem danço, nem giro, nem curandeirismo sigo" (idem).

11º. menino:
Nde jukasaroéra osó
okáia añánga ratápe.
Endé, Tupã rorypápe

aujérama ñe ereikó.
Nde jabé, torosausú
Pai Tupã ore ñyáme.
Toroguerekó, setáme,
nde pyri, tekó pukú.

12o. menino:
Ore rerekoareté
nde pópe ore ánga ruí
orobyá nde resé.
Oré rausúba jepé,
ore rekobé pukúí. (idem, p. 188)

Aos añánga, que te mataram neste fogo, tu darás fogo infernal. E, tu na glória de Tupã sempre estarás em paz. E, como tu, estaremos com o Pai Tupã em paz, tenhamos-no no coração. Junto a ele e a ti em sua terra, vida longa nos dará. Nós te metemos, nas mãos, a nossa proteção, Oh! Ama-nos sempre assim, enquanto durar a vida (idem).

Final da festa para São Lourenço. Os participantes emocionados e purgados voltam para suas casas, ocas...A chuva que estivera amena como que por milagre, durante todo o tempo da festa, volta a despencar do céu forte e intermitente. Tupã volta a trovejar e relampejar assustando a todos, inclusive os indígenas mais acostumados com sua fúria.

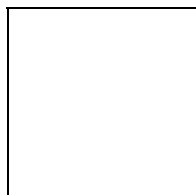
REPRESENTAÇÃO PARA OS COLONOS

Dia 22 de setembro de 1595, festa de São Maurício em Vitória, capitania do Espírito Santo, Igreja de São Tiago. Um grande espetáculo religioso organizado pela confraria de São Mauricio terá lugar. A capitânia fora agraciada pelo santo de sua devoção com o fim da seca, de uma epidemia e além disso livrara-se dos ataques dos índios inimigos, dos corsários franceses e ingleses.

A festa inicia-se com a procissão do porto até o altar preparado no adro da Igreja. Os meninos do colégio carregam o estandarte da confraria e as relíquias de São Maurício (a cabeça) e de alguns de seus companheiros (ossos) cantando e tocando seus instrumentos...

No canto dos dez meninos, saudação às relíquias e à bandeira do santo protetor da vila, antes de iniciar o jogo propriamente dito, cantam os meninos como esses santos e seus companheiros foram mortos de forma gloriosa pelo Imperador Maximiano, pois, por elegerem a bandeira do bem, que é a bandeira de Cristo, contra a bandeira do mal de Lúcifer e dos deuses pagãos do império romano, morreram com alegria, zombando da vida gloriosa, material, que poderiam ter.

1º. Menino:
Ó Maurício capitão,
cuja gloriosa fama
resplandece como flama
que lume, sem dilação,
por todas as partes derrama,
vossa vida e morte clamam,
nossas almas despertando,
para que vivam honrando
a Deus que tanto nos ama,
sua santa lei guardando.



2º. Menino:

Quando o imperador da terra
a seus deuses quis honrar,
obrigou a sacrificar
os soldados que na guerra
com ele haviam de entrar.
Mas vós, para glória dar
a Deus todo poderoso,
vosso esquadrão animoso
fizestes logo apartar
de trato tão pernicioso.

3º. Menino:

Se quiseras honra ter,
muita o mundo prometia;
mas a vossa fidalguia
só daquele eterno ser,
do sumo Deus dependia.
Por isso com alegria
o vão mundo desprezastes,
com o qual nos ensinastes

Fazer dele zombaria,
como vós dele zombastes.

4º. Menino:

Vossos seis mil e seiscentos
e sessenta e seis soldados
por vós foram animados,
para serem com tormentos
e com morte coroados.
Para serem degolados,
cada um queria ser
o primeiro sem temer
os cutelos aguçados,
com fúria, de Lúcifer.

5º. Menino:

Ó valoroso esquadrão! 5
Ó gente vitoriosa!
Ó vitória gloriosa!
Ó fortíssima legião!
Ó campanha generosa!
Vossa morte preciosa
é honra do grão Jesus;
e daquela vila vossa
defensão mui poderosa,
e espanto de Belzebu.

6º. Menino:

Vossa vida, São Maurício,

e dos vossos que perdestes,
quando pela fé morrestes,
foi um vivo sacrifício
com que a Deus
engrandecestes.
Com tais mortes merecestes
triunfos mui gloriosos,
e que vossos fortes ossos,
que defender não quisestes,
sejam defensores nossos.

9º. menino:
Mártires tão esforçados
pois sois nossa defesa,
defendei com vossa mão
nossos filhos e soldados
que são idos ao sertão.
Pois vão com boa intenção,
a buscar gente perdida,
que possa ser convertida
a Jesus, de coração,
e ganhar a eterna vida.
(Anchieta, 1977, p. 287)

No final da procissão são depositadas as relíquias no altar e o estandarte de São Maurício na parte alta de um palco. A apresentação teatral terá início.

Os santos contra os demônios

Pela boca de cena em chamas, que mais parece as portas do inferno, com gritos e alaridos das almas pecadoras que ecoam de dentro da garganta de um dragão (Konigson, 1975, p. 183 passim), entram no palco baixo, instalado à frente do adro da Igreja de São Tiago na Vila de Vitória, Satanás, um demônio com cara, jeitos e trejeitos de soldado espanhol carregando seu montante (grande espada) e seu arcabuz. Ao seu lado está o arrogante Lúcifer, que irá sentar-se em um trono em chamas. De um lado do trono ficarão as personagens Carne, sensual, um rapaz caracterizado como uma mulher representando a luxúria, do outro lado estará a personagem Mundo, um jovem coberto de jóias, riquezas.

Na boca de cena da parte superior, de dentro da Igreja aparece São Maurício, como um capitão português, com espada em punho, olha por todos os lados e parece estar à procura de algo. O diálogo inicia-se na boca do inferno, em meio ao fogo intenso. Satanás, o espanhol com cara de mau, está dialogando com Lúcifer, o português arrogante, sobre a luta que o príncipe dos demônios terá com São Maurício, sem convidá-lo a participar.

!¡ Mal mes y peores años
te dé Dios en el infierno!
!¡ Acreciéntense tus daños
en aquellos frescos baños
de tu fuego sempiterno!

? ¿ Dónde vas,
sin llevar a Satanás,
tu leal siervo, contigo ¿?
? ¿ Tienes otro tal amigo ¿?
!¡ Que te doy a Barrabás
y con Judas te maldigo!

Con Mahona Y con Lucero,
con Calvino y Melantón,
te cubra tal maldición,
que te quemes todo entero,
ardiendo como tizón!
(Anchieta, 1977, p. 289)

O cheiro de enxofre, uma planta conhecida pelos indígenas com esse odor, queimada no palco, deveria impregnar o ar. Os gritos e alaridos das almas incandescentes, os meninos do colégio a gritar desesperadamente na garganta do dragão, descendo pela porta de entrada do inferno, causam arrepios e lágrimas nos espectadores. As chamas queimando o palco, madeira pintada com o vermelho do urucum, impressiona os participantes do teatro. Lúcifer, o demônio que fala português, sentado em seu trono de fogo sempiterno, transforma-se em um imenso dragão, uma alegoria produzida por algum artífice de teatro, a soltar fogo pelas ventas. Satanás torna-se um monstro de sete cabeças falando em castelhano, sobre os pecados da terra e da Vila de Vitória. Em um imenso caldeirão Lúcifer cozinha-se a si mesmo e ainda Barrabás, Judas, Lutero, Maomé, Calvino, Melantão...

Muitas e muitas imagens seriam lembradas a partir das primeiras palavras ditas por Satanás, na mente dos espectadores (e podemos, como diz Anny, personagem de Sartre no romance *A Náusea*, viver dentro delas). Aliás, bastaria o nome: Satanás, com suas sete letras enigmáticas, sete cabeças - avareza, luxúria, ira, inveja, gula, orgulho, preguiça - sete pecados capitais -, para fazer os participantes da representação mergulharem em um mundo de tristes memórias e dor (cf. Hansen, 1987, p. 29).

Satanás, adversário de Deus, está caracterizado no palco de Anchieta como um soldado espanhol, Lúcifer, o anjo caído, é um capitão português. Esta seria uma marcante característica da alegoria nas peças de Anchieta, dizer *b* querendo dizer *a* sem, no entanto, deixar de dizer *b*, ou seja, Satanás em cena representaria na realidade os soldados espanhóis inimigos dos jesuítas em Vila de Vitória, assim como Lúcifer representaria os portugueses (havia muitos portugueses, espanhóis, inimigos dos jesuítas nesse lugar e nessa época), mas não deixariam de ser os adversários de Deus, aqueles que querem seduzir os bons cristãos para o inferno.

Esta característica da alegoria de Anchieta parece estar também presente no teatro Barroco. Na Baviera, no espetáculo barroco da Companhia de Jesus de 1597, os demônios, inimigos de Deus e os hereges, apóstatas... inimigos da Igreja Católica, do século XVI, são derrotados por São Miguel, seus anjos e os espectadores, como santos e demônios e também aliados e inimigos. Este uso de alegorias no teatro de Anchieta teria a mesma finalidade de seu uso no drama barroco que teria ligado indissoluvelmente o material e o demoníaco (Benjamin, 1984, p. 250) para derrotar os dois no palco.

Satanás parece circular pelo palco falando e gesticulando, fazendo caretas, e divertindo a platéia. Quer saber porque seu chefe não o quer para lutar contra São Maurício. Como pode desprezar sua ajuda sempre tão eficiente? Ele que já entregara para Lúcifer, tanta gente: Barrabás, Judas, Mafoma (Maomé) Lutero, Calvino, Melantão... ele quer porque quer ir a luta contra o santo.

Lúcifer, no entanto, é soberbo e não quer contar com Satanás nessa luta, afinal, diz, olhando para a platéia, e com o nariz em riste, - "ele que levou de roldão mil anjos e na

terra Adão, pode facilmente vencer um fraco esquadrão" (idem), para ter a glória sozinho, ou melhor, contando apenas com a ajuda de seus fiéis soldados e guerreiros, que estão ao seu lado, a Carne, o rapaz travestido de Eva, luxúria, sensual, e o Mundo Vão, recoberto de jóias. Mesmo assim, Satanás, aparentemente como um soldado espanhol, quer ajudá-lo

Satanás:

¡No! que ya tu fantasía
y soberbia se abajó,
en el tiempo que ayunó
el dicen ser Mesía,
con un revés que te dio.

Bien pensaste,
cuando piedras le llevaste,
darle una buena pedrada
Mas, mohino, ¿en qué paraste?
aullando te tornaste
con la cabeza quebrada...

Lucifer:

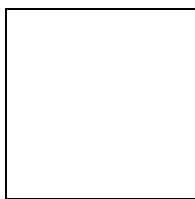
Olha cá, tal vai na guerra!
Se nesse encontro caí
tão grande afronta senti
que depois, em toda a terra,
muitas batalhas venci.

Satanás:

Por la ayuda que te di...
porque siempre fui tu espía,
y toda tu valentía
fue por me tener a mí
por tu adalid y guía.

En fin, nunca has de dejar
de ser soberbio y arrogante...
Si quieres ser triunfante,
yo te debo acompañar,
armado con mi montante.
(Anchieta, 1977, p. 291)

Do ponto de vista do movimento cênico é possível que Satanás tenha mostrado seu montante (grande espada) para Lúcifer.



Lembra, ainda, Satanás, como demônio cristão, agora, que ele tem trabalhado muito em Portugal y Castilla provocando o mal, fazendo aqui alguns blasfemar, ali perjurar, a outros se entregarem ao jogo, a roubar, matar e por isso ele é o adversário de Deus, destruidor da paz e do bem adversário. Faz isso na África, Ásia e Europa, engolindo toda gente, "como puede el fuego ardiente tragarse cualquier estopa" (idem). Lúcifer retruca dizendo que Satanás consegue isso nas Alémanhas, França e nas Espanhas, mas no Brasil as mentiras e manhas de Satanás pouca medra têm. E, então, Satanás parece assumir sutilmente o papel de conselheiro (como demônio ou seriam os desafetos dos jesuítas?), de inimigos dos padres, do governo...

Satanás:
¡Cierto que eres tan sutil
como un asno albardado!
¡lindamente has atinado!
¡ Cualquier tierra Del Brasil
me trago yo de un bocado!

Pues esta Capitanía,
llamada "Espíritu Santo",
¡yo le doy tal batería,
que hacen, de noche y día,
pecados a cada canto!

Y si no,
¿ quién pudiera, sino yo,
viniendo acá del infierno,
del verano hacer invierno?
Pues todo se revolvió
sobre el mando y el gobierno...

¿Tu no ves
mis engaños, mi doblez?
¿que procuro, tan de priesa,

todo mudar al revés,
y de la cabeza pies,
de los pies hacer cabeza?

La justicia,
¿quien hace, que con codicia
vaya contra su conciencia,
y que dé mala sentencia,
con rencor y con malicia,
sin verdad y sin clemencia?

Pues las guerras,
que hacen por estas tierras
los que se llaman "cristianos",
a los brasiles paganos,
por mares, ríos y sierras,
¿donde nacen? - De mis
manos. (Anchieta, 1977, 292).

Portanto, é Satanás, o conselheiro, que tudo revolve mudando todas as coisas inclusive o mando e o governo da capitania, que nesse momento histórico passava realmente por um conflito com a morte de Vasco Fernandes Coutinho Filho, o governador amigo dos jesuítas, e o desejo deles que a viúva dona Beatriz governasse a Capitania, mas que os espanhóis, com o apoio do rei Felipe II queriam tomar para si. É ele também quem está por trás dos erros e desmandos da justiça e das guerras que os colonos, os espectadores desse auto, diga-se de passagem, faziam aos índios do Espírito Santo. Faz mais, é ele quem engana aqueles que escravizam os índios alegando em sua defesa as Sagradas Escrituras, de São Paulo e São Pedro. O diabo assume ainda o papel de pregador enganador

Satanás:
Pues si voy a las aldeas,
los blancos venme buscar,
y para más me agradar,
piensan que es comer obleas (hóstia não consagrada)
a los índios engañar... (idem)

Continua por um bom tempo Satanás alardeando suas obras pela capitania do Espírito Santo, lugar em que acontece a representação. Não esquece, o maligno, de Vila Velha, lugar próximo a Vitória, onde estava com seus muitos devotos. Lúcifer não quer a ajuda de Satanás. Quer ir sozinho, ou melhor, com seus companheiros.

Diz Lúcifer para Satanás antes de ir à luta contra o santo: "aqui tenho bons guerreiros - a Carne como o Mundo Vão - que comigo vencerão como fortes cavaleiros a Maurício capitão".

A presença em cena das personagens Carne e o Mundo Vão, guerreiros aliados de Lúcifer na luta contra São Maurício confirmariam a hipótese recorrente em outros autos e já comentada, de que a vida em sua realidade material para Anchieta, tal qual aquela ensinada pelos *Exercícios Espirituais*, deveria ser desprezada, afinal são personagens aliados do príncipe do mal na luta contra o santo.

A personagem Amor de Deus em seu sermão final para os espectadores desse auto, também os alertará para tal:

Si pecas, a Dios no amas.
Ama siempre, y vencerás
Mundo, Carne y Satanás,
y, pues "cristiano" te llamas,

A vida material (animal) e os seus desejos, segundo a visão cristã (pelo menos Medieval), é desperdício, pois é caminho certo para a morte e para o inferno. Aliás, o homem teria se tornado mortal pelo pecado e os desejos da carne seriam uma decorrência desse pecado:

A sexualidade é uma decorrência da mortalidade. Os planos de Deus sobre o primeiro homem não incluíam o fator sexualidade. Sem o pecado original, os homens ter-se-iam multiplicados de um modo puramente espiritual, como os anjos. Ao abandonar, por sua livre vontade, esta condição Angélica, o homem rebaixou-se ao estado animal. E como Deus previsse esta queda, criou-o varão e mulher, desde o início, segundo relata a Escritura. A sexualidade não faz parte nem da natureza humana, nem da imagem de Deus; é antes um véu a encobrir a imagem. Não só isso: o matrimônio e a procriação sexual são uma decorrência da mortalidade: sem eles a humanidade, reduzida ao estado animal, estaria condenada à extinção. (Boehner e Gilson, 1988, 103).

Gregório escreve, literalmente, no seu tratado sobre a virgindade: "Foi pela impostura (do anjo mal) que a concupiscência entrou em nós, dando origem à nossa infelicidade. À paixão do prazer seguia-se a vergonha e o temor, e por isso já não ousavam apresentar-se ao Criador, mas cobriu-se de folhas ocultaram-se na sombra.

Depois disso, revestidos de peles mortas, foram desterrados para o país das canseiras e da enfermidade; ali se inventou o matrimônio para servir de consolo e lenitivo à morte. (apud Boehner e Gilson, 1988, 103).

Essa separação de corpo e alma, sendo o corpo um presídio para a alma, parece ter se tornado uma obsessão pelo menos para os jesuítas, no século de Anchieta, com o desejo intenso de morrer, morte dolorosa, para a libertação da alma. Dualismo corpo e alma colocando nas dores, tristezas, humores corporais e em última instância no cadáver o contato do espírito com o material. E, ao inverso, as coisas nobres da alma, a eternidade, são ligadas ao espiritual, em contato com o universo divino (cf Benjamin, 1984, p 241). Assim, a vida cristã de abandono e indiferença à carne e ao mundo, defendida pela Igreja Católica medieval, sobretudo pelos jesuítas, é o sentido inverso do caminho que leva ao inferno, à morte, pois conduz à vida eterna.

Promessa de imortalidade (continuidade) da religião cristã, ambígua, pois defende intensamente o morrer para a vida (real) estando vivo, mas para viver a vida eterna, desejo que Santa Tereza descreve com força incomparável: "'Morro por não morrer!' 'Mas a morte por se não morrer, precisamente, não é morte, é o estado extremo da vida; se eu morro por não morrer, é com a condição de viver. É a morte que vivendo eu conheço, continuando a viver'"(citado por Bataille, 1988, p 211). Aspiraciones de Vida Eterna:

Vivo sin vir en mí,
y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor,
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí:
Cuando el corazón le di
Puso en él este letrado,
Que muero porque no muero.
(Sta Tereza D'Avila, 2001, p 956).

Desejo intenso de morrer todos os dias nas missas, nos teatros, nas salas de aula...Ou então, o beato Anchieta em Iperuí, infeliz por não ter morrido como mártir quando esteve refém dos índios Tamoios.

Este foi o fim de minha peregrinação, a qual prouvera ao bom Jesus fosse escrita por outra mão, e a minha, por amor do seu nome, estivesse pendurada ao fumo em Iperuí. E certo, se não pensasse tudo isto haver sido ordenado, que me arrependeria de haver-me de lá vindo. Ainda com tudo isso me arrependo e pesa, não porque vim, mas porque não foi digna minha vida, que eu desejava dar por meu Senhor Jesus Cristo, de ser aceita de sua divina Majestade. Mas, porque meu Pai celestial é mui rico para com todos os que o invocam e tem muitas bênçãos para dar, ainda não desespero de alcançar esta de sua mão onipotente, confiando que primeiro me faria mártir no cumprimento de meus votos e de toda virtude, e depois se dignaria aceitar meu sangue. Isto eu peço humilde e entranhavelmente a todos os Padres e Irmãos e máxime a VR. me alcancem do Senhor. (Anchieta, 1988, p 37).

No palco, Lúcifer com seus guerreiros Mundo e Carne são vencidos facilmente pelo santo.

O Demônio, a Carne e o Mundo foram derrotados pelo Santo que se recusou a ter honras e glórias que o mundo lhe oferecia para morrer feliz sendo degolado juntamente com seus seis mil seiscentos, e sessenta e seis soldados (uma alegoria hermética) nas mãos do Imperador romano, estes têm que voltar para seu sítio rastejando e o que é pior ouvir em sua volta as ironias de Satanás:

¿Mi amo?, qué presa es esa
que traéis?
parece que ya volvéis
con la mano en la cabeza,
y que habláis con los pies...

Lúcifer:
Venho tão envergonhado
que estou para arrebentar.
contra mim foi esforçado,
sem podê-lo derrubar.
(Anchieta, 1977, 297).

- "que aconteceu meu amo, que pressa é essa? Parece que voltais com a mão na cabeça e com os pés falais..."

Satanás é o próximo a ir a guerra, mas fará uso do "tutano", segundo ele, tentará derrotar o santo primeiramente com manhas e artimanhas (por isso fala em castelhano, e

não em português, como o faz Lúcifer). Se não puder fará uso da força, para fazer com que o capitão venha para o seu lado.

Anchieta, com seu personagem Satanás, nesse instante da peça, faz uma demonstração das artimanhas do demônio cristão para seduzir a alma dos homens, a fim de levá-los ao seu sítio, talvez por isso consigam marcar na testa tanta gente, muito mais que os escolhidos de Deus. Tentam trapacear mesmo santos, sem conseguir resultado algum, obviamente, quem dirá pobres mortais.

Com astúcia própria de um... diabo... Satanás inicia a batalha, tentando, antes de tudo levar São Maurício ao engodo transformando Deus em Júpiter, deus dos pagãos:

Satanás:
¿Maurício? ¿crees en Dios? :

Maurício:
sim, que é todo poderoso,
infinito e glorioso.

Satanás:
Bien, concordamos los dos.
Eres hombre generoso
Bien parece que has venido
de Tebas, la gran ciudad.
Ese Dios, que has creído,
es Júpiter muy temido.
¿¡ Adora su deidad?!

Maurício:
Bom velhaco! hás nomeado,
tirano, salteador,
sodomita, matador,
dos homens o mais malvado,
de seu pai perseguidor,
adultero, fementido,
peste dos gentios cegos!

Satanás:
(Yo lo tengo Allá en mis fuegos
más, como tiene leído
las historias de los griegos...)
(Anchieta, 1977, p. 298)

Após essas tentativas frustradas, Satanás recomenda ao mártir.

Hermano, en eso va poco.
Sea Dios quien se lo fuere,
cuando el tirano viniere,
cata que nos seas loco,
adora quien te dijere,
para que tengas riqueza,
deleites, honras y gloria.

Maurício:
a verdadeira nobreza
é viver com grã pureza,
e com morte haver vitória.
Porque o deleite de cá
tem fim com eterna morte,
mas na mão de Deus está
o que sempre durará,
com muita gloriosa sorte.

Satanás:
(Ya me allega con David...
¡ Mal camino lleva esto!
He miedo que, muy de presto,
dará fin a nuestra lid,
llevándole todo el resto)

No te digo que te entregues
sin más consideración,
sino que, en la adoración,
solo con la boca niegues
mas la fe en el corazón.

Maurício:
tens razão!
porque a fé do coração
faz ao justo vida ter.
Porém para a salvação,
a boca com confissão
há também de responder. (Idem)

Satanás tenta levar São Maurício na conversa, um pouco aturdido, entretanto, e meio perdido como ele mesmo diz, com as firmes respostas do santo, arrisca uma última artimanha para tapear São Maurício (e o espectador):

Satanás:
(Pensé que lo había asido,
más yo lo doy al diablo.
Acogió séme a San Pablo.
Yo estoy medio enmudecido

y no sé lo que me hablo...)

Esto es cierto:
que Dios tiene el pecho abierto
para todos perdonar.
se lo quisieres negar,
ni por eso quedas muerto,
ni te has de condenar

Para eso hay penitencia,
con que remediarás.
Después te confesarás,
y de la suma clemencia
cumplido perdón habrás. (Idem)

Eis aí um belo ensinamento de Satanás, para aqueles que estão em dúvidas quanto à escolha a fazer. Espero que esse não seja o caso do meu caro leitor. Não causou efeito algum para o santo. Danar-se ou salvar-se, escolher a bandeira do bem ou do mal, pode ser uma eleição livre do espectador ou não, assim tanto faz qual caminho se elege para seguir. De qualquer modo, Deus tem o peito aberto para a todos perdoar e se alguém escolher viver a vida sensual, os desejos carnavais, materiais, bastaria após fazer penitências, confessar e da infinita clemência inteiro perdão terá...

É, caro leitor, parece que as coisas não se passam bem assim no julgamento de Jesus, como nos ensinará São Maurício... prevenindo obviamente aqueles, os espectadores, ou quem estiver em dúvida, qual bandeira escolher.

Em outras palavras, São Maurício (capitão português) parte para ignorância, dá com a espada na cabeça de Satanás (soldado castelhano), e olhos fixos nos espectadores, ainda com a espada em riste diz:

Vade retro, Satanás,
Que quem quer obedecer
A Jesus, sumo saber,
Nenhum só pecado faz
Com que possa ofender.

Satanás:
¡Tomaos con el tebeo!
¡Como tenía aguzada
aquella terrible espada
que, en el libro de Mateo,
Su Cristo dejó guardada!

Más que fiero cuchillazo
el Malricio me arrojó!
¡ Por poco que me llevó
el pescuezo y espinazo!
¡ Ox! ¡ Y como me dolió!
(ídem, p. 300)

Momento que deveria ter tirado muitas gargalhadas dos espectadores, com Satanás, o espanhol com cara de mal e com toda aquela soberba, levando um golpe na cabeça, com a espada de São Maurício, provavelmente voltando cambaleante para a parte baixa do palco onde está Lúcifer.

Satanás:
Lucifer,
¿ si me podrías valer?

Lúcifer:
Que te tem acontecido?

Satanás:
¡ Oh! ¡ que viendo mal herido
aquel que pensé vencer,
me dejó más que vendido!
Es el caso.
Yo había el campo raso,
Pensándome que era griego,
y que del primer balazo,
o cualquier arcabuzazo,
lo derrocaría luego

Más, des que vino a esta villa,
hace hecho portugués
y arrójame un tal revés,
que me voy para Castilla
¡ No de conmigo al través! (ídem)

Satanás quer voltar para Castela, mas Lúcifer não deixa de fazer suas ironias. Onde está o tal valente? O príncipe dos demônios quer, agora junto com Satanás, atacar novamente o santo. No entanto, os dois vêm quando São Miguel, tal qual um capitão português, que entra em cena pelas portas da igreja, e vem em direção à parte de baixo do palco, com sua espada e broquel em punho. Apavorados, lembrando-se da primeira vez que aconteceu esse encontro, os dois demônios põem-se a correr.

Satanás:
Se veras sus valentías,
hubieran te de espantar
más que el gigante Golias

Lucifer:
Tornemos a cometê-lo!

Satanás:
¡Ox! Que viene San Miguel
con su espada y su broquel,
para en todo defenderlo
y colgarte de un corcel!

¡ Bien llevo qué remendar
para deis o doce meses!
¡Ox! ¡ Qué tajos e reveses
acostumbran de arrojar
estos santos portugueses!
(idem, p. 301).

Lúcifer e Satanás, o capitão português e o soldado espanhol do mal, respectivamente, são derrotados no palco pelo santo e mártir Maurício, capitão português, valente como o gigante Golias. Os dois malignos tencionam voltar à luta, mas quando vêm São Miguel, também capitão português, príncipe da Milícia celeste, guardião do povo de Deus, protetor das almas que estarão presentes ao supremo julgamento, (cf Padre Figueiredo *Bíblia Sagrada*, Apocalipse, 12, 7 nota de rodapé), com sua espada e seu escudo em punho, desistem da idéia e fogem apavorados. Afinal lembraram-se, e, os espectadores talvez pudessem trazer pela memória, entendimento e vontade o que aconteceu da primeira vez em que eles se encontraram.

Infelizmente, caro espectador dessa tese-encenação, eu não me lembro e tenho que recorrer a uma ajuda de um diretor espiritual ou às letras do evangelho (segundo o *Apocalipse* de São João Apóstolo 12, 1- 9)

1 Apareceu, outrossim, um grande sinal no Céu: Uma mulher vestida do Sol, que tinha a Lua debaixo de seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre sua cabeça. 2 E estando pejada, clamava com as dores de parto que a atormentavam. 3. E foi visto

outro sinal no Céu: Eis aqui um grande Dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez cornos: e nas suas cabeças sete diademas. 4 E a cauda dele arrastava a terça parte das estrelas do céu, e as fez cair sobre a terra, e o Dragão parou diante da mulher, que estava para parir: a fim de tragar ao seu filho, depois que ela o tivesse dado à luz. 5. E deu à luz um filho varão, que havia de reger todas as gentes com vara de ferro: e seu filho foi arrebatado por Deus, e para seu trono. 6 E a mulher fugiu para o deserto, onde tinha um retiro, que Deus lhe havia preparado, para nele a sustentarem por mil e duzentos e sessenta dias. 7 Então houve no Céu uma grande batalha: Miguel, e os seus anjos pelejavam contra o Dragão e o Dragão com os seus anjos pelejavam contra ele. 8 Porém estes não prevaleceram, nem o seu lugar se achou mais no Céu. 9 E foi precipitado aquele grande Dragão, aquela antiga serpente, que se chama o diabo e satanás, que seduz a todo mundo: Sim, foi precipitado na terra, e precipitados com ele seus anjos.

Imagens alegóricas e emblemáticas, a mulher pejada é a Virgem Maria, grávida de Jesus, e, ao mesmo tempo a Igreja Católica, sofrendo a perseguição de Satanás, o adversário de Deus, como também a perseguição do Império Romano nos tempos de São João e seu *Apocalipse* ou no momento dessa apresentação, a perseguição de Lutero, Calvino, dos muçulmanos etc.

Estas imagens deveriam incendiar (no bom sentido) o espírito do espectador, do exercitante, pois estariam, creio eu, no ar, na atmosfera, assim como a peste na Europa do final da Idade Média. Atmosfera impregnada pela palavra das Sagradas Escrituras, interpretadas e gritadas pelos padres em seus sermões nas Igrejas (pobres e ricas), poemas religiosos cantados pelos poetas nas cortes, autos da história da salvação: Paixão, Natividade, Ressurreição encenados por crentes, atores confundidos com santos e mártires; autos do sacrifício dos mártires, como São Maurício, São Lourenço, São Sebastião, ou de moralidades, como os autos das barcas encenadas nas cortes e feiras das cidades, que começavam a renascer. Manifestações fervorosas de devoção conduzidas livremente por fiéis em procissões tendo O Cristo sendo açoitado, crucificado em cada vila, beco. Atos de fé...etc.

As imagens criadas no palco a partir das letras do inferno, dos pecados, dos demônios seriam lugares comuns, para que o espectador encontrasse através dessa primeira premissa, o próprio nome e as imagens alegóricas de Satanás, Lúcifer, Carne, Mundo e da lembrança de Satanás de sua derrota contra São Miguel, o início da "marcha" do pensamento. Ou seja, Satanás o adversário de Deus, que foi vencido por São Miguel e lançado para a terra, o lodo, traz em suas letras, mesmo que caracterizado como um soldado

espanhol (aliás, propositadamente) o inferno, os corpos incandescentes, os gritos e gemidos das almas, o cheiro do enxofre, faz sentir o calor dos corpos que queimam, o gosto das lágrimas das almas a descer para o tártaro, as lembranças da composição do inferno, e nesse caso de sua derrota para São Miguel na Vila de Vitória, luta explorada também em 1597 pelos anjo e santos da Baviera.

O Inferno tenebroso reservado para aqueles espectadores que não imitam Maurício capitão, o santo, querendo ter honras, riquezas... e seguirem para os lados de Satanás, Lúcifer, Carne, Mundo.

Derrotadas, as personagens do mal saem do palco pela boca de cena, parte inferior, as portas do inferno. São Miguel e São Maurício, vencedores, saem também do palco pelas portas da Igreja. Para o espectador fica como representação a gloriosa vitória do santo contra os demônios e a não menos gloriosa vitória dos capitães portugueses amigos, aliados dos jesuítas, contra o soldado espanhol e o capitão português do mal inimigos dos jesuítas.

Este ato é completo inicia com os demônios em cena, estes lutam com armas e palavras contra São Maurício e depois fogem de São Miguel. Pode ter sido representado como um ato de um auto maior, com cinco atos, como sugere Cardoso. Mas, é possível pensarmos em uma apresentação isolada, já que as festas em que se reuniam colonos vindos de muitos lugares, para o centro da capitania, no caso a vila de Vitória, durariam vários dias. Ou ainda, poder-se-ia imaginar que este ato seria apresentado concomitantemente com o que vem a seguir, este mais para os rudes colonos e o próximo para os mais cultos.

As mulheres em cena: Vila de Vitória e Ingratidão

Inicia este ato, o terceiro para Cardoso, com a entrada em cena, pela boca de cena que é a porta da Igreja de São Tiago, a personagem Vila de Vitória, um rapaz¹⁸ trajando um vestido da corte portuguesa, modesto, pois é uma bela e modesta senhora (velhinha),

¹⁸ Não é possível saber se mulheres atuavam nas peças de Anchieta, embora houvesse proibições para mulheres participarem da Companhia de Jesus. A fala da personagem Vila de Vitória traz algum conhecimento teológico, que seria mais comum para os padres ou os estudantes.

segundo a descrição que nos fará dela a personagem Bom Governo, que entrará em seguida. Uma princesa, um pouco "ingênua", é verdade.

Ela, que está passeando pelo palco e falando dos pecados do mundo, olha em direção aos espectadores e ensina-os sobre o primeiro pecado do pai da humanidade. Adão caído, submetido a toda pena e aflição, deixa o homem perdido. O diabo, vendo-se vencedor tornou-se senhor poderoso do ser humano, que não resiste ao pecado pela tentação das coisas terrenas, está preso cativo da morte e de Deus fugitivo.

Mesmo com a vinda do filho de Deus o homem não se libertou do mal, pois a ele já estava acostumado e agora não há ninguém para o vencer. E, então, ajoelha-se diante do altar, em que estão as relíquias de São Maurício e faz uma oração. Senta-se e fica resmungando e delatando as más ações dos moradores de Vila de Vitória no Espírito Santo, certamente o público dessa peça:

Como el primer padre Adán
de la culpa fue vencido,
obligado y sometido
a toda pena y afán,
el amor de Dios perdido
quedó el humano sentido
inclinado a todo mal,
envuelto en lo terrenal,
dejando puesto en olvido
el gozo y bien celestial.

El diablo furioso,
como se vio vencedor,
despertó más su furor,
hecho señor poderoso
del hombre que era señor.
Perdió el hombre aquel valor
que del sumo Dios tenía,
y vencido, obedecía
al diablo vencedor,
sin contraste ni porfía.

¿ Quien os parece que había,
que resistiese al pecado?
¿ Quien era tan esforzado,
que no fuese, noche y DIA,
de la culpa cautivado?
Aquel que primero bocado
a los vicios fuerza dio
al hombre flaco dejó.

Él, desnudo y desarmado,
a ellos se sujetó.

Y (lo que os peor de todo),
el cielo quedó cerrado,
para que el hombre, formado
de polvo, ceniza y lodo,
no fuese en él aceptado.
Pues siendo hecho y creado
a imagen de Dios vivo,
quiso ser preso, cautivo
de la muerte de pecado,
y de su Dios fugitivo

¡ Ay dolor!
¡ Que no hay batallador
que a los vicios guerra dé!
No, hay caridad ni fe,
falta el divino temor.
¡ Triste de mí!!¿ Qué haré?

A vos, mi dios, lloraré,
y con suspiros del pecho
justicia demandaré.
Pues "Victoria me nombré,
que me guardéis mi derecho. (Anchieta, 1977, p. 302)

Sentada em uma cadeira coloca o espectador, povo de Vila de Vitória, em cena,
como não poderia deixar de ser para os autos de Anchieta.

No sabe al que dolerse
entristecido,
mi corazón lloroso y congojado,
viendo todo perderse, en el pecado,
mi pueblo, en muchos vicios ya
vencido. (idem)

Felizmente, entrará em cena a personagem Bom Governo que lhes dará o antídoto, a
cera, que seus amados súditos poderão usar para tapar os ouvidos e escapar das armadilhas
dos demônios. Na realidade, ensina o padre Anchieta oculto na figura alegórica do Bom
Governo, que os demônios, sobretudo cristãos medievais, são extremamente sedutores, e
usam de todas as manhas e artimanhas para levar para seu sítio o maior número de pessoas.

Enquanto Vila de Vitória resmunga e denuncia seus súditos pecadores, os espectadores, entra em cena a personagem Bom Governo. Este demora um pouco para vê-la, e por fim enxerga a bela e modesta matrona, segundo ele. O Governo, um padre jesuíta com cabelos brancos e ares de muita sabedoria, um pouco corcovado, com uma bengala na mão, descobre que quem suspira é a bela princesa Vila de Vitória, respeitosa e cuja dignidade e glória deveria ter chegado aos ouvidos dele, já que ela é antiga no Brasil e na luta para trazer os brasis para Jesus Cristo, sumo rei. Vila de Vitória, apesar de ser de Portugal, fala e se veste como castelhana, o que causa estranheza ao personagem Governo. Ela explica que na verdade seu rei é Filipe da Espanha (é o período em que Portugal fora anexada as Espanhas de Filipe II, e por extensão o Brasil tornou-se colônia espanhola).

Vila de Vitória passa a defender o respeito às ordens do rei, mesmo que isso contrarie o que deseja o povo, que segundo o Bom Governo (os jesuítas), quereria dar àquela modesta senhora o poder da capitânia, enquanto o rei estava querendo dá-lo para outro. Mas, ela fala que em tudo irá honrar e obedecer ao rei. A personagem Governo afirma:

Quem o contrário disser
é digno de pena eterna,
pois Jesus nos manda ser
sujeitos, e obedecer
como a Deus, a quem governa.
(idem, p. 306).

Deus é a causa primeira do Universo e o Rei de Espanha, poderoso monarca católico, é quem a divina Providência encarregou de cristianizar o planeta (cf. Hansen, 2001, p. 740). Logo, mesmo que os desejos do rei espanhol contrariem a todos, ele é um instrumento divino e deve ser seguido como se segue a Deus, sem questionar. Afinal, o fim último de seus desígnios devem ser os mesmos de Deus, conquistar os infiéis para a bandeira de Cristo e com isso salvá-los das mãos dos demônios.

Parece ter sido para e por isso que as Espanhas se tornaram a maior potência européia nesse período, segundo a visão Católica, que contrasta em certos momentos com a visão real e mesmo popular. Nas peças de Lope de Vega, por exemplo, dramaturgo

espanhol do século XVI que escreveu inúmeras peças de cunho popular, segundo D'Amico (1954, p. 170) ficam evidentes as contradições que vivem os espanhóis desse período: *España brillante y tétrica, pomposa y ya decadente, ebria de vida terrenal*, atormentada por *la idea de la muerte y sobre todo sujeta a la ley sin perdón del Honor*.

Após esse intenso instante político voltam os dois a falar das mazelas morais por que passa a vila, afinal, os filhos da Vila de Vitória, fazem ligas com o pecado e com a serpente antiga: avareza, gula, ira, preguiça, torpeza; estão cativos do mundo, sem força para se defender. A personagem Vila de Vitória pede ao Bom Governo para ensiná-la e obviamente aos espectadores, moradores da Vila, o que é preciso fazer para escapar do inferno e bem viver. O "velho padre", sábio, de cãs, ensina-lhe boas lições de moral, para ela e para seus "filhos".

Vila de Vitória:

¿No os parece, padre honrado,
que es muy justa mi fatiga?
¡ Pues mis hijos hacen liga
y paces con el pecado
y con la serpiente antigua!

...

Mis hijos, sin fortaleza,
siempre se dejan vencer,
sin quererse defender,
y tienen por gentileza,
del mundo cautivos ser.

Governo:

Bem sabeis vós que nas
guerras
bem mais vai o sapiente
que grande corpo de gente,
que quem vence e ganha terras
é um capitão prudente.

Por eu daqui ser ausente,
foi vosso povo vencido;
se for discreto e sabido,
tenha-me sempre presente:
tudo lhe será rendido.

....

Vila de Vitoria:
Y, pues sois el buen "Gobernó",
pidoos me queráis decir
como se podrán regir
para escapar del infierno,
mis hijos, y bien vivir.

Governo
Senhora, o bom regimento
nasce da lei natural
esta ensina o bem e o mal
e tem posto o fundamento
na suma lei eternal.

Vila de Vitoria:
Esa es cosa muy oscura
que mal puedo yo entender.

Governo:
Bem mostrais que sois mulher.
Antes, toda criatura
o pode muito bem saber.
o que ensina a natureza,
não somente o cristão,
mas também qualquer pagão
o conhece com clareza,
sem lhe pôr contradição.

Não sabe qualquer pagão
ser mal ter ódio, matar,
fornicar, adulterar?
Não lhe diz logo a razão
ser mal furtar e enganar?

Vila de Vitória:
Por cierto que eso negar
seria gran herejía.

Governo:
pois ser mal o infamar,
mentir e mexericar,
não é mais claro que o dia?
Se vossos filhos guardaram
essa lei tão natural,
não fizeram nenhum mal,
mas todos se governaram
com amor e paz igual.

Vila de Vitória:
Es justo el juez divino
en condenar a los malos,

pues que para sí regalos
buscan, y al pobre vecino
quieren siempre dar de palos.
(Anchieta, 1977, 308)

O homem traria dentro de si o bom regimento, gravado em sua razão, pois que é lei natural e até o pagão pode saber disso. Assim as manifestações do espírito mau e as suas seduições podem ser percebidas através de um exame de consciência ou da ajuda de um diretor espiritual.

Mesmo tendo o homem gravado em seu espírito o bom regimento, Deus ainda, para não ficar nada escuro, os deu por escrito. Ensina Governo:

porque não dissesse o mundo
esta lei ser muito escura,
Deus, o que é fundo sem fundo,
no seu roteiro segundo,
no-la deu por escritura

escrevendo com seu dedo,
em tábuas de pederneira,
a nossa lei verdadeira.
Corra por ela sem medo
todo homem sem cegueira.

Vila de Vitória:
¡Ojalá quisiesen todos
los mandamientos guardar!
Podrían bien gobernar
suas almas, por lindos modos,
y a los cielos aportar. (idem)

Aqueles que não são mártires nem letrados devem procurar na própria razão, ou na palavra dos padres o que leva o ser para o Bem ou para o Mal. E ainda, aqueles que, como a personagem Vila de Vitória, forem um pouco, digamos, lentos para entender as coisas, para clarear a mente existem as leis escritas pelos dedos de Deus, os dez mandamentos, os sete pecados capitais etc. que são ensinados pela Igreja Católica, nos exercícios de Loyola, nos sermões dos padres pelas aldeias, na catequese e no teatro.

A personagem Governo ensina Vila de Vitória e os espectadores em seu sermão, o que é preciso fazer para guiar-se pelo espírito bom e desviar-se do mal: seguir as leis naturais grafadas na alma, como também as leis escritas por Deus com seus dedos...

Afinal, continua ensinando o padre Anchieta, ou melhor, a personagem Bom Governo, quem quiser aportar no Céu que faça finca pé nessa vida e apegue-se à doutrina que ensina a Igreja Romana, tomando cuidado com doutrinas peregrinas que inventa a maldade humana, fala olhando para o público com voz clara e forte, nem parecendo ser voz de um velho padre. Completa sua fala sobre a Igreja Católica:

Governo:
Ela, por Deus governada,
nos diz o que crer devemos;
e, bem obrando, esperamos
será nossa alma levada
aonde sempre a Deus gozemos

Vila de Vitória:
Quien tuviere tal Gobierno,
siempre será vencedor.

Governo:
Queira Deus Nosso Senhor
que escapem do fogo eterno,
não perdendo seu amor.

Vila de Vitória:
? Tenéis más, buen padre viejo,
algo de qué me avisar?
(idem, p. 309)

Para serem bem governados, continua, "toda humana criatura deve guardar as regras de seu estado: o religioso encerrado, o sacerdote e o cura, o solteiro e o casado, o juiz e o vereador, ouvidor e capitão, o meirinho e o escrivão, o escravo e o senhor, o fidalgo e o peão" (idem).

Vila de Vitória, essa personagem alegórica, representa não somente a vila, mas provavelmente a amiga dos jesuítas, dona Beatriz de Grimaldi, viúva de Vasco Fernandes Coutinho, o capitão mor da Capitania do Espírito Santo, a quem os jesuítas queriam que governasse Vila de Vitória, enquanto Felipe II queria colocar alguém de sua confiança. Parece que os Jesuítas queriam que ela fosse a governante da vila por ter por perto o seu já bom conselheiro, o padre Anchieta.

Na boca do inferno, vinda dos rincões obscuros, entra em cena uma personagem saída certamente dos mimos, das comédias populares. A platéia deveria rir com as caretas e trejeitos dessa personagem do Mal. Enquanto isso, na parte alta do palco, Vila de Vitória convida Governo para ficar como bom amigo, com ela, naquela vila, mas este diz que sozinho ele não pode durar, já que mandaram para fora quem o ajudava a todos bem governar (mais tarde saberemos que são as figuras de Temor e Amor de Deus) e logo ela verá uma velha por ali que o fará calar e que demonstrará mesmo, como vivem os moradores daquela vila. Esta velha é Ingratidão, que já estaria no palco de baixo.

Ingratidão deixa a boca do inferno atravessa a vila e para no meio da praça. Sentados na parte alta do palco ficam Governo e Vila de Vitória. Ela traz um tacho entre as mãos, senta-se no chão mexendo e remexendo o caldeirão. Faz um monólogo em português falando de si mesma:

Arrenego de Calvino,
de Lutero e Lúcifer,
mofina de ti, mulher,
que não fazes, de contino,
senão mil caldos mexer.
Quero ver
se trago alguma colher
para mexer estes caldos.
Deixai-vos adormecer
e vereis logo crescer
tantos rotos e ribaldos. (idem, p. 314)

Depois, olha em direção ao altar, e apontando para as relíquias dos santos, faz uma queixa dos ossos dos martirizados, que ela cuidará para que não sejam estimados, já que é a

mãe dos pecados. Mesmo que venha o Governo velho, que provavelmente estaria no palco, querendo dar lições, suas lições e ordenações é que regerão o povo fazendo que, com ingratidões, ofendam a Deus. Levanta-se e desafia os escolares que estão na platéia para virem com seus santinhos.

Venha cá algum escolar
lançar-me da minha terra,
com seus santinhos louvar;
eu lhe darei tanta guerra
que o faça logo apildar. (idem)

Momento rico em ensinamentos sobre a estética do teatro de Anchieta, que certamente demonstra ter ligações fortes com o teatro popular, o mimo, com a personagem em cena mexendo diretamente com a platéia.

Entra em cena um castelhano como embaixador e inicialmente faz um monólogo dizendo que se apregooou em terras paraguaias a existência de relíquias sagradas de alguns santos naquele lugar. Diz que os portugueses não valorizam as relíquias que lá estão.

¡Mas en fin! viva Castilla,
con toda su cortesía!
Pues saber y policía
hay en ella, a maravilla,
y virtud en demasía. (ídem)

O embaixador paraguaio que parece não teria visto a personagem Ingratidão, sentada com seu tacho a mexer e remexer, escarra no chão, provavelmente próximo dela, pois parece assustar-se quando esta diz.

Ingratidão:
Ó castelhano, que escarras,
blasonador andaluz?

Embaixador:
¡ Dios me valga! Que avestruz!
¡ Él me libré de tu mano,
por la Señal de la Cruz!
(benze-se)

Ingratidão:
Feros e talhos d'espada
disso podeis descansar.
Mas ao mesmo tempo do avançar
uma velha alcorcovada
basta para o espantar.

Embaixador:
¡Ox! ¡qué miedo me pusiste!
!No bastara un escuadrón
para hacer lo que hiciste,
porque todo me moviste,
con tu fea visión!

! Oh! válgame San Francisco!
penséme que eras dragón,
o aquel bravo cañón,
que se llama basilisco,
o el fiero atracón.
Di, ¿quién eres?
que pienso que de mujeres
no nació tal fealdad...

Ingratidão:
mas tu fanfarrão, que queres?
És, por dita, algum alferes
de sua real majestade?
Ou és algum capitão,
que na armada cá vieste
para guardar o fogão,
e, como forte varão,
pelos matos te escondeste

onde nem Deus nem o diabo
te pudessem mais achar?
(idem, p. 316).

O Embaixador, um soldadinho espanhol metido a valente (típico também das comédias populares), responde que é um valente soldado que escapou sozinho de um naufrágio em Patos e que com a ajuda de Jesus, sozinho com espada e arcabuz, passou pelos carijós, chegando a Santa Cruz.

Ingratidão, finalmente, se apresenta, "sou mais antiga que Adão, com Lúcifer comecei", é ela quem faz o mundo ingrato, diz. O embaixador que havia falado mal dos portugueses percebe ter sido ingrato com seus irmãos e se desculpa. Parte para cima da velha Ingratidão, assim...

Más contigo
quiero ser siempre enemigo
y darte mil mojicones,
y lanzarte a bofetones,
con aquel dragón antiguo,
en sus profundos rincones,

Ingratidão:
Olá, castelhano mal,
que vindes do Paraguai,
sabeis ora como vai?
Dor-vos-ei tanto com pau
que peseis de vosso pai!

Embaixador:
El diablo que te lleve,
¡mala vieja regañada!
Parece que estás preñada,
y que la preñez te mueve
a hacer tanta ensalada.

Ingratidão:
¡Ox! olía, ó castelhano!
não vês tu minha barriga?
Essa é a que me obriga
a procurar tanto dano,
com tanta dor e fadiga.

Tu não sabes que emprenhei
do formoso Lúcifer,
quando quis tamanho ser
como Deus, eterno rei,
e ter supremo poder?

Depois foi meu barregão
e me tomou por amiga
o ingrato padre Adão.
Não vez se tenho razão
de ter tamanha barriga?

Embaixador:
¡Malada!
¿tanto há que estás preñada,
Y no acabas de parir?
¿Qué puede de ti salir
sino alguna sierpe hinchada,
para el mundo destruir?

Ingratidão:

Agora me posso rir
de tua grã bobaria!
Não sabes que cada dia
pairo sem nunca parir
con mui estranha alegria? (idem)

O Embaixador compara Ingratidão com uma moura encantada que vem de Argel, o ventre como tonel e cara tão chupada e seca como papel. Pede a ela para explicar porque sempre pare sem nunca parir...

Ingratidão:
Cada vez que peço o mal,
é ingrato ao Criador
e a Jesus, ser redentor,
o qual, pregado em um pau,
quis morrer por seu amor.

Embaixador:
Según eso, que es tu hado,
si el malo ofende a Iesú,
como ingrato y desalmado,
cuantas veces ha pecado
tantas veces pares tú. (idem, p. 319)

Ingratidão ensina o Embaixador que os pecadores sempre confessam, mas voltam a pecar, sendo ingratos. Ele diz que ela parece uma "bachillera", uma doutora, talvez tivesse aprendido, tudo isso em Alcalá, cidade espanhola onde ficava a célebre Universidade fundada pelo cardeal Cisneros, com idéias erasmianas.

Os dois brigam novamente, Ingratidão diz que não sairá daquela vila, tornando-a sempre ingrata. O capitão castelhano quer expulsá-la da vila para livrar os portugueses dela, ou então levará as relíquias dos santos para o Rio da Prata, já que não consegue livrar a vila, de Ingratidão.

Ingratidão, alegórica personagem de Anchieta, grotesca com sua feiúra, velha emprenhada é mais uma a representar o cômico, a festa popular, o riso. Como Ingratidão,

está sempre grávida de Lúcifer, de Adão, dos pecadores, se parece com os mouros e com sua astúcia representa as idéias peregrinas de Erasmo e outros inimigos da Igreja Católica, pós-Concílio de Trento. Enquanto o Embaixador, o soldadinho blasonador, falador, metido a valente, contra a ingratidão (do povo contra Deus ou contra os padres e jesuítas), nada pode fazer. Para ajudá-lo nessa luta contra as ingratidões será preciso pedir ajuda a um forte capitão espanhol, São Vitor, mais um representante nos autos de Anchieta, da seriedade religiosa. Afinal, o riso foi enviado a terra pelo diabo. (Bakhtin, 1996, passim). Não seria por acaso que nas peças religiosas de Anchieta, as personagens cômicas seriam os tipos populares ou os demônios.

Em outras palavras, para vencer os ridículos inimigos da Vila de Vitória, Satanás, Lúcifer, Carne, Mundo, e agora Ingratidão, como também os franceses que estão sempre por perto, os ingleses, e até mesmo os espanhóis, os índios inimigos dos portugueses, somente São Vitor, São Maurício e seus seis mil seiscentos e sessenta e seis soldados espirituais, representados na vila pelo Bom Governo, Temor e Amor de Deus (padres jesuítas).

Entram em cena, vindos da boca de cena que fica na porta da Igreja de São Tiago, São Vitor, tal qual um soldado espanhol de alta patente e São Maurício, que já sabemos é um capitão português, para ajudar o Embaixador. Esse pede a eles que matem ou expulsem da Vila a velha Ingratidão, ou então que ele levará as relíquias para o Rio da Prata. São Vitor, no entanto, responde que os homens do Rio da Prata merecem, por seus pecados, de Deus serem desamparados, pois fazem mil danos aos carijós: roubos, mortes, enganos e por aquele que morreu pendido em um pau nunca fizeram penitência. Sendo assim, o Embaixador não quer mais voltar para seu lugar querendo ficar na Vila desde que se expulsa a velha dali.

Ingratidão:
Vinde vós cá, bujarrão,
do meu povo me lançar!
Eu vos saberei tornar
tão bem, com este bordão,

que tendes bem que corar!

São Vitor:
Sus! fuera, vieja perdida!
Y no vuelvas aquí más,
que esta villa, mi querida,
quiere ser agradecida
y tener conmigo paz.

Ingratidão:
Onde me hei de ir?
Para o Rio da Prata?
Vou-me lá fazer beata...

Embaixador:
Mira Allá! qué desvarió!
¡ Esta es peor que gata!
Yo bien sé
que se ha de quedar en pie,
aunque caiga del tejado...

Ingratidão:
Pois que cuidas, abobado?
sempre me há de guardar fé
este povo meu amado.
Eis que vou, mas sem perigo,
que eu darei a volta cedo,
que este povo é meu amigo. (idem, p. 324).

Mais um momento de mimo, com Ingratidão sendo expulsa do palco, certamente indo em direção dos espectadores, como que os perseguindo.

São Vitor expulsa então a velha Ingratidão para os lados do Paraguai, que, saindo de cena pelo inferno, grita para os espectadores, antes de passar pela boca do dragão: irei, mas que logo voltarei, pois o povo desta Vila é muito meu amigo. Os espectadores são amigos de Ingratidão, da ingratitude.

O embaixador aceita o convite de São Vitor para permanecer na Vila com São Maurício, prazenteiro. Ingratidão a velha magra feia e barriguda sai de cena pela boca do inferno. Voltam a ficar em cena Governo e Vila de Vitória.

Temor e Amor de Deus na Vila de Vitória

Os dois ficam em pé, nesse momento, e a personagem Governo fala então de seus dois companheiros sem os quais não se faz um bom governo nem há vitória, Temor e Amor de Deus. Vila de Vitória pede a São Maurício e seus soldados para que eles enviem para ela esses companheiros. Entram então em cena essas personagens, dois padres velhinhos jesuítas, que segundo eles mesmos falam foram desterrados da Vila pelos moradores que venderam a graça de Deus por nada. O Governo completa, então, dizendo que sozinho pouco pôde governar naquele lugar.

Temor e Amor de Deus ajudarão a Vila de Vitória, pois do seu lado está São Maurício e seu esquadrão que venceu a morte por temor e amor de Deus. O povo do lugar tem venerado pouco o seu santo protetor e por isso falta chuva na terra e se perde o plantado, já que o povo no pecado faz guerra contra Deus. Mas, se acolherem os santos e viverem com os padres tudo estará bem.

Temor de Deus discursa aos pecadores (os espectadores) sobre como temendo a dor corporal estão próximos de viver no fogo infernal: "cama de fogo ardente", porque tem a graça perdida. A vida sem pensar no infernal tormento será morte sem morrer e vida sempre morrendo, fogo eterno padecendo. Mil contos de anos se passarão e quando achar que acabou o sofrimento, novamente ele irá começar. Governo entra em cena para dizer à Vitória como esta foi honrada com sermão de tanto vigor e como aquele que viver com Temor de Deus será vencedor.

Amor de Deus ensina ao povo que devem amar a Jesus que morreu por amor, mesmo quem antes pecou deve agora amá-lo, pois que Ele logo virá abraçá-lo. Se quiser fugir do Mundo, da Carne e de Satanás, quem chama cristão, nunca deve olhar para trás. Vitória se diz consolada, falando para seu povo, seus filhos amados, para terem sempre consigo o Amor e o Temor de Deus, ainda o Bom Governo, assim poderão fugir do inferno e serão defendidos eternamente por São Maurício e seu esquadrão. Guardará o tesouro mandado por Deus.

Amor de Deus propõe, então, uma suave melodia para comemorar essa "Hora Boa". "Soe a Harpa, diz Vitória, que Lúcifer se carpa e companhia! Moço, chama a cantoria para glória destes santos, que vitória darão sempre à gente pia!" Fim do quarto ato.

No final, música de harpa e o canto e dança de quatro meninos levando em procissão para dentro da Igreja as relíquias de São Maurício e de outros mártires da legião tebana. Em procissão agora podem entrar todos os espectadores pela boca de cena da parte de cima, do paraíso, salão da Igreja, cantando e orando com as relíquias dos santos protetores da Vila de Vitória sendo levadas para a sepultura:

1º. menino:
Ó cabeça esmaltada
com ouro da fortaleza,
e com o sangue adornado,
e de martírio coroada,
linda mais que a lindeza!

2º. Menino:
Mártires celestiais,
ide-vos à sepultura,
que não vos será escura,
pois com vosso rei reinais
em glória, paz e doçura

3º. menino:
Ó quão doces são agora
os trabalhos padecidos
por Cristo! e quão erguidos
são aqueles que outrora
pareciam ser vencidos!

4º. menino:
Este é, irmãos amados,
o fim em que vão parar
aqueles que, por guardar
de nosso Deus os mandados,
se deixam martirizar! (Anchieta, 1977, p. 339)

Quase todos seguem em procissão para dentro da igreja. Os meninos e os nativos, que não fizeram parte da encenação, nem do canto, para desconsolo dos padres jesuítas, certamente achariam bem mais interessante entrar e sair na boca do dragão em chamas, onde um coro soltava terríveis alaridos.

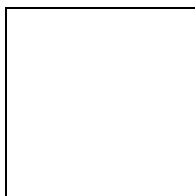
PAIXÃO DE CRISTO EM TUPI

A Paixão de Cristo em tupi, autógrafo de Anchieta, não foi considerada por especialistas nas obras de Anchieta como teatro e foi incluída por Cardoso entre as obras doutrinárias, parte nos livros da *Doutrina Cristã* e outra parte nos *Diálogos da Fé*. Existem, no entanto, elementos que poderiam ser interpretados ou imaginados como um mistério medieval, mas acontecendo em meio à mata brasileira e entre os índios. Traz um interessante diálogo entre mestre e discípulo sobre o sacrifício de Cristo que demonstra peculiaridades próprias do estilo jesuítico de representação: trazer para a memória, entendimento, vontade e para todos os sentidos virtuais, a partir dos enunciados disparados pela voz dócil e insignificante do Mestre e do Discípulo, do guia espiritual e do praticante, o sacrifício do Filho de Tupã.

Esta apresentação poderia ser apenas falada em algum tablado com o Discípulo, um dos meninos índios evangelizados e seu mestre, o padre, dialogando na forma de perguntas e respostas simples e diretas. Ou os dois poderiam estar circulando pelo aldeamento e sendo seguidos em procissão pelos espectadores, parando nas passagens da *Via Sacra* representada por quadros vivos, ou por painéis¹⁹.

¹⁹ A capela e corredores estavam ornados de várias sedas, alcatifas, guadamecins, palmas com outros ramos frescos. Na procissão houve boa música de vozes, flautas e órgãos. Em alguns passos estavam certos estudantes, com seus descantes e cravos, a que diziam salmos, e alguns motetes, e também recitaram epigramas às santas relíquias. Com esta solenidade e devoção, chegamos à capela, aonde houve completas solenes. Foi tanta a devoção dos cidadãos que se não fartavam de vir muitas vezes visitar as relíquias, e os estudantes continuaram muitos dias, gastando muitas horas em oração, rezando seus rosários. Os padres e irmãos têm nesta capela muita devoção, oração continua, e assim as relíquias como os painéis da paixão de que está cercada a capela o pedem. (Cardim, 2000, p. 248)

A obra *Paixão de Cristo* de Anchieta se realizaria em um espaço indígena, provavelmente um aldeamento. Assim, é possível que tivesse presente e participando desse



mistério vários elementos do universo social brasileiro quinhentista: os índios dos aldeamentos, os índios amigos dos padres de aldeias vizinhas, os rudes colonos, os padres, índios neófitos, mestiços... o que a torna no mínimo curiosa. Afinal, diz o mestre

Mestre:
Mbaeráma resépe Tupã Taýra rúri
ybáka suí, Kunuminamo oñemoñánga?

Discípulo:
Asé repýmeénga añánga suí, até pysyrõmo.

Mestre:
Mara eípe asé senõia,
kunumíanamo iñemoñángiré?

Discípulo:
Jesus eí

Mestre:
Mara ojábope asé Jesus iéu?

Discípulo:
Moropysyrõána ojábo.

Mestre:
Mbaé suítepe asé pysyrõu?

Discípulo:
Tekó angaipába,
añánga rata suíbé.
(Anchieta, 1992, p 166).

Pergunta o mestre para o seu discípulo: para que veio do céu o filho de Tupã, fazendo-se criancinha? e responde o discípulo: para resgatar a gente do *añánga* (espírito malfazejo das matas) e para nos salvar. Que diz a gente depois que se fez

criancinha? Diz Jesus. Dizendo a gente Jesus, o que diz? Diz que veio para salvar os homens. Mas do que salva a gente? das coisas más, e do fogo do *añánga* (idem).

O Filho de Tupã, Jesus, desceu do céu para salvar os homens, a gente, do fogo dos *añánga*, é o que dizem mestre e discípulo nessa *Paixão de Cristo* em tupi.

Assim como os nomes dos indígenas, que sempre tinham um significado, invariavelmente escolhido pelos mais velhos da tribo ou pelos caraíbas e pajés, pois no nome estaria designado o futuro daquele ser, o nome de Jesus significa aquele que veio para salvar os homens. Não há um erro cometido por Anchieta, afinal Cristo significa messias, salvador, como pode parecer, pois nesse caso, da *Paixão* em Tupi, Jesus é o filho de Tupã, que, como todos os indígenas, recebeu este nome, pois está gravado e grafado nele o seu destino, de salvador.

Seguindo em procissão até mais um painel da Via Sacra, os participantes da *Paixão*, incluindo os índios, que nus se aglomeram ao redor do painel, param para ouvir mestre e discípulo, padre e estudante do colégio, continuarem o diálogo.

Mestre:
Mbaépe cristãos
jerobiasábeté Tupã
moñyrõ potásabamo?

Discípulo:
Jandé Jará Jesú Cristo
reõáguéra.

Mestre:
Maránamope?

Discípulo:
Tekóangaíbósáramo
Jandé Jará Jesú Cristo
rekóreme.
Mestre:

Mara oikóbope tekó
angaipába óki?

Discípulo:
Omanõmo

Mestre:
Seõáguéra resépe Tupã
Tuba ñyrōgatúramo
asébo?

Discípulo:
Seõáguera resé.

Mestre:
Oemimotárybo épe
erimbaé ññemeéngi
ogupiárámapé,
oñeráneýma?

Discípulo:
Oemimotárybo é.

Mestre:
Oipotákatúpe teõàguéra
resé asé maenduára?

Discípulo:
Oipotákatú: sesé
omaenduáramo é ipó asé
Tupã rausúbi opyápe,
sekó abýpotáreyma

Mestre:
Marãpe sekou erimbaé
Omanõ janondé,
Oekóaujéramo?

Discípulo:
Ombaéu oemimboéetá
Pýri karúeme,
Santo Sacramento
Méenga jandébo.
(Anchieta, 1988, p. 164).

Pergunta o Mestre ao discípulo: O que fazem os cristãos para aplacar a Tupã? Na morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. Por que razão? Por ter Nosso Senhor Jesus Cristo pago por nossos erros. Como pagou por nossos erros? Morrendo. Pela sua morte que o pai Tupã nos perdoa? Pela sua morte. Por sua própria vontade é que se entregou aos seus inimigos? De sua própria vontade. Quer que nos lembremos de sua

morte?Quer muito que nos lembremos de sua morte para amarmos de todo o coração e não o ofendermos (idem).

Conforme ensinava Loyola em seus *Exercícios Espirituais* para os seus diretores espirituais e que parece teria marcado o estilo jesuítico de propagar a fé católica e cristã entre os simples e as crianças: o que sacia e satisfaz a alma não é o muito saber, mas o sentir e saborear as coisas internamente (Loyola, *loc. cit.*) assim, foi simplesmente através da morte de Jesus Cristo que Tupã, o poderoso Tupã, em todos os aspectos e de todas as formas, perdoa a todos pelo mal que praticam, desde que sempre se lembrem (participando da missa, das procissões, dos mistérios etc) de seu sacrifício.

Pergunta o Mestre para o discípulo, que fez ele antes de morrer (estando já preparado). Responde o discípulo: Comeu, com os ensinados de tarde, dando-nos o Santíssimo Sacramento(?). (Anchieta, 1988, p 164, 7).

Mestre:
Mamópe ixóu
ombaséúbiré?

Discípulo:
Abápe agoerasó
oirúnamo mitýme?

Discípulo:
Mosapý obojá, S. Pedro,
S. Tiago, S. João.

Mestre:
Unamepe amboaé
rejári?

Discípulo:
Taba mitýmbiárype
oínymbaé pupé.

Mestre:
Mará eípe obojá supé,
mitýme oikére?

Discípulo:
Ndaetêne ã tekotebe xe
ánga apyapyki “eí; ikéne
peikó xe rarõmo, xe
pyri, pekéreýma, eí

Mestre:
Ojejýipe obojá suí
aéreme?

Discípulo:
Ojejýi.

Mestre:
Mara oikópotápe?

Discípulo:
Ogúba mongetápotá.

Mestre:
Marãpe séni ogúba
mongetábo?

Discípulo:
Oendýpyãeybo, ybýpe
ojeaybýka

Mestre:
Mara eípe ixupé
Ojerurébo?

Discípulo:
“Tirámbuériáng xe”.
remimboraráma, xe
rúbigué eí;
taimonguábyne!" eé

Mestre:
Mara eíbépe ixupé?

Discípulo:
“Aipo xe reõnáma”.
rembuerába ymé
tojemoñánga ume xe. (idem, p. 165).

O Mestre pergunta para o Discípulo: Onde foi depois de cear? Foi para um Horto [de um certo homem]. Quem levou em sua companhia? [para o horto] Levou três servos, S. Pedro, S. Tiago, S. João. Aonde deixou os outros? Deixou-os em um lugar junto do horto. Que disse aos discípulos, quando entrou no horto? Minha alma está triste;

aguardai aqui...e não durmais" Apartou-se então deles? Apartou-se. Para quê? Para orar a seu pai. Como se pôs em oração? Pôs-se de joelho, prostrado por terra. Que diz na oração? "Se é possível, meu pai, passe de mim esta bebida amarga!" Que mais dizia? "Não se faça, porém minha vontade, mas a vossa...[se faça] [que eu morra! " disse] (idem).

O Filho de Tupã, Jesus Cristo, sobe ao horto com seus três companheiros, que ficam ao seu lado, enquanto Ele pede ao Pai para que lhe "afaste dessa bebida amarga", e que ele "morra se for à vontade de seu Pai, Tupã". Na continuidade dessa descrição, que não foi reproduzida acima, Cristo encontra seus companheiros dormindo, dá-lhes uma bronca, e volta a rezar. Nada sabemos das palavras de sua oração, de seu pedido ao Pai.

Mestre:
Iangekóafkatú será
Jandé Jará
Imongetápukuábo?

Discípulo:
Iangekóafkatu

Mestre:
Mara sekó resépe
Iangekóafba jekuábi?

Discípulo:
Syáia resé.

Mestre:
Mbaé abyáreymape syáia?

Discípulo:
Tuguýtykýuéra abyáreyma, opirángamo
Ýbype osyrýka

Mestre:
Ndoúripe karaibebé amo
Ybáka sui, ixupé
Ojepiákuká?

Discípulo:
Our imoesãia, imotaygaýpa.

Mestre:
Oúbéne obojá rupápe
Ogúba mongetaságuéra sui?

Discípulo:
Oúbéne ikerápeñé obasémano.

Mestre:
Mara eípe ixupé?

Discípulo:
Aipo xe meéngagaráma rúri:
Pepuam! Tiasó sapépe sobaitiámo" eí.

Mestre:
Abápe imeéngaráma?

Discípulo:
Aipo ibojá puéra Judas sérybae.

Mestre:
Setápe Judeus Jandé
Jará pysýka semierasópuera?

Discípulo:
Setá.

Mestre:
Mbaémbaépe ipópe suáramo?

Discípulo:
Mimukú katúpape,
Itangapéma, ybyrá,
Ysysáyendý putúna rupi (idem, p. 167).

Pergunta o mestre: agonizou-se Nosso Senhor orando tanto tempo? Agonizou-se responde o discípulo; de que modo se conheceu sua aflição? Por gotas de sangue avermelhado que caiu no chão. Não veio nenhum Karaibebé (caraíba voador) do céu visitá-lo? Veio para trazer alegria, confortar. Veio ainda onde estavam deitados seus servos? Tornou a acordá-los do sono que estavam. Que lhes disse? Eis aí vem o que me há de entregar: levantai-vos! Vamos já (encontrá-lo ao seu caminho). Quem era esse que o entregava. Era um que tinha sido seu servo que se chamava Judas. E eram muitos os judeus que levou consigo para prenderem a Nosso Senhor? Muitos. Que coisas estavam em suas mãos? *Mimukú*: lanças, *itangapema*: espada de ferro. *Ybyrá*: paus, porretes. *Ysysáyendý*: chamas de facho de luz. (idem).

Elementos da vida cotidiana dos indígenas na *Paixão de Cristo*. O Karaibebé, que nos autos de Anchieta é quase sempre caracterizado com penas da arara Canindé, veio do

céu, trazendo conforto para o filho de Tupã. Judeus trazendo nas mãos lanças, *itangapema*: as espadas de ferro que os índios usavam em seus rituais, porretes, paus e chamas de luz.

Na continuação que não reproduzimos acima, Judas dá um beijo em Jesus que lhe diz: "para que vieste, meu amigo? Com um beijo entregar-me a morte?" Quando os judeus prendem a Jesus, São Pedro com sua *itangapema* fere o *morubixaba* (chefe indígena) Malco, cortando-lhe a orelha. Jesus, então, curou a orelha de Malco colocando-a no seu lugar com seu poder²⁰ Em seguida passa-se a cena na casa de Anás²¹ e o servo de Jesus, São Pedro, negando-o para uma serva da casa. De Anás para a casa de Caifás.

Mestre:
Marã eípe Caifás aéreme Judeus supé?

Discípulo:
"Tupã resé tiruã kó".
ñeenga reityki eí;
pesendúnakó
iñeéngpoxý" eí; "mara
eteipipó peemo?" eí;
mara eípe pe néenga?
Eí

Mestre:
Mara eípe Judeus?

Discípulo:
Jajuká memé ame aipo
Jará" eí; tomané!" eí.
Mestre:
Marãpe guarinietá
Ipysykára serekóu aéreme?

Discípulo:
Oixámysyk, señoi nã
Ijaijaía, sobá resé
Ojenomúnomúna, aobi

²⁰ Anchieta parece estar se guiando nesse trecho pelo evangelho segundo São Lucas, que é o único a fazer referência a Jesus curar a orelha de Malco, o que deveria causar um certo interesse nos índios, já que seus "homens santos" também eram curandeiros.

²¹ Já aqui não há referências em São Lucas para essa cena na casa de Anás

Pupé sobápia; sobá
Petepetéka, jaipi,
Atykátykábo; "eikua"raú nde
Ri opoáribae"ojábo ixupé.

Mestre:
Opbine será erimbae
Aépe tekoára ijaójaóu,
Sobápetépetéka?

Discípulo:
Opabiné, pysaré
Serekómemuã abe
Renokoéma (idem, p. 175).

Pergunta o mestre para o discípulo: Que disse então Caifás aos Judeus? Responde então o discípulo: Ele atirou palavras até contra Tupã, disse; vós ouvistes, pois suas feias palavras, disse; que são elas para vós? É digno de morte quem disse isso. Que fizeram os guerreiros que o tinham preso? Alguns começaram a cuspir nele muito, a cobrir-lhe com muitas bofetadas, picaram-no, esmurrando-o muito, dizendo-lhe muito seu futuro nome. (idem).

Vejamos como Anchieta conta o fim de Judas...

Mestre:
Marãpe Judas rekóu
aéreme?

Discípulo:
Aipo ojoupé é abe, Jesu
repýpuéra reitýki
Tupãókupe, aujé osóbo
ojeajubýka; "Ndiñyrõixó
Tupã ixébone" ojábo.

Mestre:
Ikuásorók será moxý
ojatimúnga?

Discípulo:
Ikuásorók

Mestre:
opákátu será sygué
opákújamo
ikuásorókaíba rupi?

Discípulo:
Opákatu

Mestre:
Aépe ianga mamo ixóu?

Discípulo:
Añánga ratápe (idem, p. 177).

Pergunta o mestre para o discípulo, após saber que S. Pedro havia negado Cristo por três vezes: Que fez então Judas? Lançou o dinheiro no templo (a venda que fizera de Jesus) e foi se enforcar, desconfiado de que Tupã lhe perdoaria. E arrebentou lançando as entranhas? Arrebentou. [inteiramente porventura, seu ventre desmoronou por sua fenda feia?] Inteiramente. E sua *anga* para onde foi? Para o *Añánga* (espírito malfazejo das matas) [e para o fogo]. (idem)

Singularidades de uma morte na selva, entre os índios, o ventre desmorona por sua fenda feia e a alma irá para o *añánga* e para o fogo.

Continua o sacrifício de Jesus

Mestre:
Ndoikoípe amo aba aépe
Iporeausúberekosáramo?

Discípulo:
Oikó Kuñã semimboéetá
Sakypuéri sekóu
Sapyrōmo

Mestre:
Osobasýpe amó kuñã

Discípulo:
Osobsÿ; aótinga pupé,
Asé resé, sobá raánga iári.
(idem, 188).

O mestre pergunta: não havia ninguém que se compadecesse dele, responde o discípulo, sim havia umas mulheres que iam chorando, batendo no peito. E, o que disse Nosso Senhor? Não choreis por amor de mim, mas chorai por amor a vós e a vossos filhos. Chorou-o outra mulher, chorou-o num pano branco, por nosso amor colheu a imagem de seu rosto. (idem).

Mestre:
Marãpe guá serekóu aé riré?

Discípulo:

Oipysó ybyrá joasába
Áribo, itapygua pupé
Ipómojá.

Mestre:
Oguatá jepé serã iyybá
Itagpyguá sóaráma resé?

Discípulo:
Oguatá jepé

Mestre:
Marãpe guá sekou imondýka potá?

Discípulo:
Opa sama pupé iapytíu
Sekýsekýietébo, ikánga
Jepotasába peábo ojosuí.

Mestre:
Aé jabépe guá ipý
Rerekóu, itapyguá pupé imojáno

Discípulo:
Aé jabé

Mestre:
Aéibépe guá cruz omoámi iatykábo?

Discípulo:
Aéibé. (idem, 189).

Pergunta o mestre: que fizeram depois e responde o discípulo, estenderam-no sobre um travessão de lenho e pregaram nela as mãos com pregos de ferro. Eram curtos seus braços para a entrada dos pregos? Eram curtos. Como os trataram querendo aproximá-los? Com cordas amarraram a todos, puxando, puxando-os muito, apartando as juntas de seus ossos, umas das outras. Dessa mesma sorte [trataram] lhe pregaram os pés. Dessa mesma sorte. Mas aí levantaram a cruz fincando-a no chão? Aí mesmo. (idem).

Mestre:
Marãpe sekóu aé riré?

Discípulo:
Ojeaybýk oasémasémamo
omanõgatuábo Koýte

Mestre:
Marãpe tekó ijekeyi janondé?

Discípulo:
Koroasý ejemopotún,
Ybý obubú,
Otumútumúnga,
Ojekájeká ita ojopytéribó.

Mestre:
Mara eípe supiaruéra osóbo,
Seõbuéra reja?

Discípulo:
"Tupã raýreté añé ikó aba" eí; amo amo
opotíá resé opoáopoá,
oangaipába moasyábo (idem, 191).

Pergunta o mestre: E depois que fez? Responde o discípulo: Inclinou a cabeça [gritando forte] e expirou [em fim]. E que mais sucedeu [antes de morrer]? Escureceu o sol, tremeu a terra e quebraram-se as pedras. Que disseram os que eram seus inimigos e que viram a sua morte...? Alguns disseram que esse verdadeiramente era o filho de Tupã e com pesar batiam nos peitos. (idem).

Mestre:
Marãpe serekóu itymijanondé?

Discípulo:
Ixý, iruetá abe.

Mestre:
Marãpe sekóu, ipupé
Imondérbiré, ixuí osóbo?

Discípulo:
Osokendáb aé
Karamemuã itáguasú pupé

Mestre:
Ojaseóerekó abé sera, oguerasó ogókupe?

Discípulo:
Ojaseóerekó abé; Paí Jesus rekobé jebýráuáma resé
Ojemosakuiábo beté (idem, p. 192).

Pergunta o mestre: que fizeram antes de o enterrar? Embrulharam-no em um lençol e depois o colocaram enterrado em um cesto de bambu com uma pedra. Quem foram seus enterradores? Sua Mãe e alguns companheiros. E o que fizeram, depois de o colocarem no sepulcro [afastando-se dele]. Fecharam o cesto de bambu com uma pedra grande. Porventura choraram-no ainda e se retiraram para suas casas? Choraram-no ainda; Paí Jesus se preparava para viver de novo (idem).

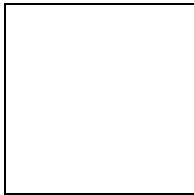
Interessante combinação de profano e sagrado neste auto da Paixão seja ele composto com quadros fixos, conforme o teatro medieval, ou apenas falado e, portanto, contando com a imaginação do ouvinte. Interessantíssimo imaginar Cristo sendo sepultado em um *Karamemuã itáguasú pupé*, cesto de bambu com uma grande pedra em cima, à moda indígena para aqueles que morriam de forma natural.

POSFÁCIO

Temor de Deus e seu recado:

"Pecador,
engulles, con gran sabor,
el pecado,
¡Y no te ves ahogado
con tus males!
¡Y tus heridas mortales

no sientes, desventurado!
El infierno,
con su fuego sempiterno,
ya te espera,
si no sigues la bandera
de la cruz,
en la cual murió Jesús
para que tu muerte muera"
(Anchieta, Auto de São Lourenço)



Dom Quixote e Sancho Pança caminham conversando no XI episódio do segundo livro de Cervantes (2004, p 625). O cavaleiro está triste, pois sua amada Dulcinéia, enganada pelos farsantes que sempre rondam os cavaleiros e suas damas, é agora uma

aldeã. Seu fiel escudeiro, vendo o mestre entristecido, lembra-lhe que Deus fizera a tristeza para os animais, mas que se o homem ficar muito triste ele se transformaria em animal. Em um certo momento dessa conversa são interrompidos por uma carreta trazendo estranhas personagens e figuras: a Morte com rosto humano, isto é, sem sua máscara de caveira, um feio Demônio que conduz a carreta, um Anjo com grandes e pintadas asas, também um Imperador com coroa, parecia de ouro. Aos pés da Morte estava Cupido, sem venda da justiça nos olhos... e muitas outras personagens que põem o intrépido cavaleiro em prontidão, feliz por uma nova aventura, mas que amedrontou Sancho.

O Demônio que conduzia a caravana é interpelado por Dom Quixote, que quer saber do que se trata. São recitantes da companhia de Angulo Malo, responde ele, que por terem feito uma apresentação na festa de *Corpus Cristis*, o auto *Las Cortes de la Muerte*, em uma cidade próxima, ainda se mantinham com suas roupas. Ele apresenta para o cavaleiro da triste figura e seu escudeiro os componentes da caravana: a Morte, o Imperador, a Rainha, o Anjo e ele próprio que é a principal figura do auto, pois faz naquela companhia os primeiros papéis. Oferece seus préstimos para Dom Quixote, caso ele precise de mais alguma informação pode pedir, afinal ele é o demônio e com ele tudo se alcança. Desfeito, portanto, o engano, deseja Dom Quixote que se vão com Deus os integrantes da *troupe*, já que ele quando menino era um aficionado das carátulas (máscaras) e quando de sua mocidade, seus olhos não desviavam da farândula (companhia de teatro ambulante).

De repente aparece uma personagem vestida de bugigangas (com cascavéis, um pau com três bexigas de vaca penduradas etc...) e faz movimentos saltando, esgrimindo o pau com as bexigas e fazendo barulhos que assustam a Rocinante, este saindo em disparada. Dom Quixote é lançado ao solo. Sancho Pança vai em seu auxílio correndo, enquanto isso o diabo com suas bexigas rouba o rucio. Dom Quixote alertado por Sancho que o demônio com suas bugigangas havia roubado o jumento, fica indignado e diz que irá buscá-lo nem que seja nas profundidades escuras do inferno. Logo, no entanto, o diabo cai do jumento e o abandona, o animal voltando para seu dono. Dom Quixote quer ainda ir à sua captura. Sancho Pança tenta convencê-lo do contrário, afinal essa gente farsante é muito favorecida: recitante eu vi estar preso por duas mortes e sair livre sem nada pagar, diz o escudeiro. Além disso, são gentes alegres e de prazer, todos os favorecem, amparam, ajudam e estimam, ainda mais sendo daquelas companhias reais e de títulos, com seus trajes e

compostura parecem uns príncipes. Mesmo assim Dom Quixote quer lhe aplicar um corretivo, ainda que o ajudem todo tipo de gênero humano, afinal ele não poderia sair por aí alardeando, cheio de presunção. Vai aos gritos atrás da carreta que sob o olhar dos aldeões está se aproximando do povoado.

A Morte, o Imperador, o Diabo carreteiro, o Anjo, a Rainha e o Cupido, membros da *troupe*, ouvindo os altos gritos de Dom Quixote, descem da carreta, carregados de pedras que atiram no cavaleiro da triste figura. Sancho Pança, vendo seu mestre naquela situação, tentou tirá-lo de lá, dizendo que contra pedradas não há maneira de se defender a não ser fugindo e escondendo-se. Além do mais, fala Sancho, o que pode fazer um homem só contra um exército onde está a Morte, brigam em pessoa imperadores e ajudam unidos os maus e bons anjos? E, lembra o escudeiro, argumento definitivo, não havia entre eles nenhum cavaleiro andante.

Esta descrição deliciosa de Cervantes das *troupes* teatrais que circulavam pelas cidades e vilarejos do século XVI, sobretudo na Espanha e em Portugal, misturando temas sérios como a morte, o anjo, o imperador e cômicos, sobretudo os diabos parecem colocar em cena o teatro popular desse período: um diabo, figura principal da companhia, conduz a carreta com o Anjo, a Morte, os imperadores, o cupido. Um outro diabo rouba o jumento e cai, como caíra de Rocinante, Dom Quixote, e, pelo mesmo motivo: os mimos, jeitos e trejeitos que fizera com suas bugigangas, para riso e escárnio da platéia. Por fim, o heróico cavaleiro sendo apedrejado por todos os elementos da *troupe*. Os espectadores, o povo da vila, Sancho Pança, que veêm à cena final, e principalmente os leitores de Cervantes, "rindo", mas confusos entre a realidade - Dom Quixote sendo apedrejado pelos elementos da *troupe* - e a fantasia - o exército invencível, afinal, têm como combatentes a Morte, os imperadores e também os anjos bons e maus.

Esse mesmo teatro popular teria sido muito provavelmente a fonte de inspiração para o teatro de Anchieta. As personagens demoníacas comandam o espetáculo. O Bem sempre sério versus o Mal ridículo, baixo. Safanões, correrias pelo palco, máscaras, tipos cômicos, como Aimbirê, Saravaia, Ingratidão e Satanás representando o mal, e, sobretudo, delatando aspectos pecaminosos da vida cotidiana dos "espectadores" para escárnio e riso dos próprios espectadores. Teatro popular com o olhar religioso de Anchieta, sobretudo de sua formação jesuítica, que via na representação um interessante instrumento de ensino

religioso e moral para os fiéis ou infiéis (Carpeaux, 1980 p. 507). As personagens do Bem, sérias e sóbrias, algumas vezes irônicas como a personagem Bom Governo, a derrotar as personagens do Mal, ridículos e risíveis, e derramar sermão sobre os assistentes no final das peças.

Características que teriam uma razão muito simples de ser, atrair para o teatro religioso o povo simples e leigo a partir da introdução de aspectos de seus mimos, farsas e ensinar-lhes a religião, e, fundamentalmente a moral cristã. Segundo Berthold (2005, p. 191) estes aspectos teriam sido um avanço do teatro medieval quando fez entrar em cena o "boticário" nos dramas da Paixão.

Possibilidades bem maiores de enriquecimento cênico foram oferecidas pela cena do Mercador, introduzida pela primeira vez por volta de 1100. De acordo com São Marcos, Maria Madalena, Maria Salomé, mãe de Tiago, e Maria Cleofas haviam comprado doces fragrâncias a caminho do sepulcro, e esta afirmação abriu a porta para um dos caracteres fixos e tradicionais do teatro popular: o Mercador - boticário, curandeiro, medicastro e piluleiro do burlesco e do mimo. Não foi preciso inventá-lo, mas simplesmente introduzi-lo na peça. Ele aborda as mulheres a caminho do sepulcro e lhes oferece seus produtos com muita gesticulação. Uma mesa com uma balança, caixas de perfumes e potes de unguentos marcam o cenário desse primeiro interlúdio "mundano"

Segundo Pavis (1999) e Berthold (2005) esta inclusão de elementos mundanos nos autos religiosos, para atrair o público popular, evolução dos mistérios medievais, sobretudo portugueses e espanhóis, se tornariam nos séculos XV e XVI os *autos sacramentais*, que influenciariam Gil Vicente, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderon, entre outros. Como Gil Vicente era apreciado em Coimbra quando Anchieta esteve por lá, sobretudo os autos das barcas, o dramaturgo português deve ter sido influência para os autos anchietanos.

No auto de recebimento que os índios de Guarapari fizeram ao padre provincial Marçal Beliarte, ficam evidentes elementos inspirados nos autos vicentinos como também no teatro popular: o mimo, o uso de alegorias, a desqualificação dos costumes antigos, a vida cotidiana em cena.

Diabo 1:
Que padres agora cá vem²²
meter-se no meu lugar?
Logo se podem tornar,
que nenhuma medra tem,
pois tudo está a meu mandar.
Eu, com uma volta dar,
quanto eles têm ganhado,
lhes tenho todo roubado,
e mui muito a seu pesar,
trago tudo dum bocado

...

De modo algum! Os Mair (franceses)
a mim somente obedecem.
Com meus conselhos ouvir,
ao criador não querem seguir
e em mal permanecem

Diabo 2:
É verdade:
os brancos em quantidade
acreditam em ti, são maus.
De toda lei transgressores,
gostam de tua maldade
são do criador rejeitadores.

Ó índios! Os habitantes
aqui de Guaraparim
vivem só os meus costumes
ouvem só as minhas palavras
e só confiam em mim.

Pois então,
o abarê se esforça
para que a Tupã regressem.
Mas embora eles comecem,
trazem-me no coração
e a mim de fato obedecem.
(Anchieta, 1977, p. 240).

²² Interessante nesse diálogo do segundo ato que até o verso 143 os diabos falam em português, muito embora seu diálogo represente o universo dos caríbas em sua luta com os padres.

Entra, então, em cena, o anjo da aldeia, didascália externa, que é o *abarê*, didascália interna e que parece representar alegoricamente os caraíbas e pajés amigos dos padres, o Karaíbebé.

Anjo:
Alegrai-vos sem motivo
Alvorçando esta terra
Que é dos filhos de Tupã
Eu guardo-a bem ativo
Ninguém em prisão a encerra

Eu vivo vos despedindo e expulsando...
Com a *itangapema*²³ eu ando,
Não por ser apenas lindo,
E acabo vos destruindo
Já não crê o meu bando,
Pois andais sempre mentindo.

Hoje assim,
Com o *abarê* guasú eu vim
Que comigo descansa,
Ao longo do mar sem fim...
Eia, pois sem mais tardança,
Sai de Guarapari!

Agora só meu pai
O gentio se afervora:
Correi, afastai-vos! fora!
Bem longe de mim andai!...
Não me é leve a mão agora!

Diabo 1:
Ai, que dor!
Pois eu bem quisera pôr
Esta aldeia em meu poder.

Anjo:
Vai-te daqui, logo, horror!

Diabo 1:
Irei! Ai! Com tal temor,
Acabo de enfraquecer!
(Anchieta, 1977, p. 242).

²³ Espada usada pelos índios nas guerras e com que rachavam a cabeça de seus inimigos nos rituais de vingança e antropofagia. Difícil imaginar o anjo, como o *abarê*, com uma *itangapema* na mão.

O Diabo deveria ter levado um safanão, para delírio da platéia, é o mimo, e, provavelmente, sairia de cena cambaleante, tremendo.

Voltaria após certamente ter dado uma volta pela aldeia, pois conta.

Aqui estou, vim de novo
Declarar minha alegria:
Enquanto andando já ia,
Muita gente deste povo
A pecados induzia

Mas, em vão
Esse abarê me censura
Desta querida mansão
Expulsar-me em vão procura
Oh! prenderei com bravura
Os que moram neste chão
Esquecendo o Tupã da altura.

Respeitam o pajé Karuara
Não tem fim a grande vara
Dos que não tem fé
Ladra e mexeriqueira é
Guarapari que em minha
Amizade acredita
(idem)

Entra uma personagem índio com uma espada em punho contra ele:

Oh que absurdo estás falando!
Sendo tu um mentiroso,
Aqui estou te expulsando.
A esta aldeia voltando,
Zangaste a Tupã poderoso.

Não te estimo nada bem:
Meus parentes tapejaras,
Os que moram além da Serra
Deles nenhum em ti crêem,
Nenhum amigo depara.

Como outrora Tupansy
Te destroçou e esmagou,
Assim me mandou aqui
Rachar-te a cabeça a ti:
Arrogante, aqui estou!
Defende-te bruta fera!
Vou ferir-te, ó falsa cara

Quebra-lhe a cabeça

Pronto! Matei makaxéra,
Já não existe o mal que era
Eu sou anhangupiara²⁴
(idem)

Na igreja de Guarapari, dentro ou no adro, sob o olhar curioso dos indígenas e do padre Provincial Marçal Beliarte, sucessor de Anchieta no provincialado do Brasil, dois diabos com características apropriadas para índios e com um discurso de caraíbas e pajés querem expulsar de lá os padres, que estão representados pelo Anjo: é o *abarê* e se assemelha a um karaibebé com sua *itangapema* na mão. O Anjo, abarê ou Karaibebé, irritado com o diabo dá-lhe um tapão, este sai de cena com dor e tremendo. Na cena seguinte o índio volta e diz, provavelmente sozinho, que induz aqueles índios - os espectadores - ao mal, e conta que eles respeitam o pajé *Karuara*. Nesse instante, entra em cena com a *itangapema* em riste um outro índio, parece saído do meio da aldeia, um dos espectadores para dar maior realidade à cena, diz que é tudo mentira, aponta a espada para o Diabo e revela que foi *Tupansy*, isto é a Mãe de Tupã, quem o mandou rachar-lhe a cabeça, como fizera outrora com outros. Pede para o índio do mal se defender²⁵ e quebra-lhe a cabeça, em uma cena também do mimo. Pronto, diz, matei o *makaxéra*! Já não existe o mal - troca de nome para *añangupiára* - inimigo dos añanga.

Este auto, como os outros populares já estudados (auto de São Lourenço, da Vila de Vitória, da Pregação Universal) é inspirado na vida cotidiana dos nativos brasileiros (boa

²⁴ anhangupiara significa inimigo do añanga, do espírito malfazejo das matas. É o novo nome do índio, como costume entre os índios em trocar de nomes após matar um inimigo.

²⁵ uma das práticas dos rituais antropofágicos era amarrar o índio que seria sacrificado e este era obrigado, para morrer como valente guerreiro, a se defender. Se não o fizesse sua alma ficaria a vagar nas matas. Seria uma simulação de luta, que muitas vezes, como contam os cronistas, fazia alguns estragos, pois alguns condenados atiravam pedras nos seus algozes, algumas vezes produzindo feridas até mesmo mortais.

parte dele é feito em tupi), mas o faz de forma alegórica: o Anjo que é o abarê e também um Karaibebé, disputa os espectadores com um diabo, que representa um índio ou caraíba, amigo do pajé *Karuara* [provavelmente algum pajé inimigo dos padres, já que aparece também na fala dos *añánga* do *Auto de Guaraparim*]. Um espectador, um índio preparado para isso, provavelmente, interfere na disputa, entra em cena quando o diabo (índio ou caraíba) está sozinho, chama-o de mentiroso, convoca-o para uma briga e mata-o seguindo o pedido de *Tupansy*, mãe de Tupã. Mais uma vitória em cena dos padres, contra os índios inimigos, e principalmente, contra o pajé *Karuara*, além é claro de mais uma vitória dos costumes novos e verdadeiros, de Tupã, contra os maus e nojentos costumes antigos.

Auto de moralidade semelhante aos de Gil Vicente, que, como teatro que fala das ações boas ou más da sociedade em que se espelha, obviamente se diferencia dos autos vicentinos nos costumes que critica.

No auto mais indígena de Anchieta, o *auto de Guaraparim* estas características marcantes alegóricas e cotidianas em cena, ficam evidentes. Pirataraka morreu, sua *ánga* encontra-se perdida em um caminho. Com medo do *añángusu*, o grande espírito malfazejo das matas. A alma do índio procura pelo Karaibebé, para indicar-lhe o caminho ao seu pouso prometido: a terra dos ancestrais. Os ancestrais se comunicam com os caraíbas e pajés, únicos elementos da sociedade indígena que possuíam o conhecimento dos caminhos que conduziam os valentes guerreiros para esse lugar sagrado em que as plantas e o alimento crescem naturalmente, não há guerras, nem vinganças.

Segundo Cardoso (em Anchieta, 1977), este seria o ato III do auto de *Guaraparim*. Pirataraka entrará em cena, mas escondidos encontram-se as personagens do mal, Cauçuçu, Tatapitera, Caumondá, Moroupiaroera, que no ato II estavam com três prisioneiros e querendo aprisionar mais gente, espectadores, os temiminós. As personagens do Mal são, externamente, diabos, no entanto são descritos como *añánga* e têm ocultado um comportamento muito estranho tanto para os diabos quanto para os *añánga*. Vejamos.

Os quatro vêm à antiga alma de Pirataraka e a querem aprisionar.

Pirataraka se imaginando sozinho em cena diz
Mas, que houve? Onde aportei?
Sou a ánga de Pirataraka,
meu corpo agora deixei,
nem sequer as mãos cruzei;
saí dele inda tão fraca
Onde será meu caminho?
(Anchieta, 1977, p. 221)

Segundo a cultura indígena, somente podem seguir para a terra dos ancestrais quem cumpriu com seus compromissos, no caso dos índios, ter sido um valente guerreiro. Para Pirataraka, índio cristianizado, seguir as leis divinas de Tupã, do *abarê*, é a maneira para encontrar o paraíso. Perdido, pergunta a si mesmo, será que cumpri com a minha missão ou será que os meus companheiros me desviaram para algum escuro caminho? Pede, então, pelo seu guardião o Karaibebé - caraíba voador, ou anjo da guarda. Tem medo de ser destroçado por algum *añángusu*. Aparentemente vê as personagens do mal que estavam escondidos e diz:

Oh! Os añánga de morte!
Em suas mãos vou cair!...

Tatapitera:
Ergue-te, vamos, sê forte!
Apóia-te em meu suporte:
Nenhum risco te há de vir.

Caumondá:
Tu fiques quieto!
De fato, o caminho é este,
Que procuravas à parte.
Eu não quero desviar-te:
Já que comigo vieste.
Para o senhor eu levar-te.
(idem, p. 222)

Para a religião indígena os guias para a Terra sem Males eram os caraíbas e pajés. No entanto, a *angá* de Pirataraka percebe algo estranho nesses guias e fica com medo de encontrar o Boiúçu!, o Cobra Grande, que é o outro nome de Moroupiaroera, velho lutador temível, personagem do ato II, considerado pelos próprios companheiros como a figura mais temida entre eles. Mesmo com a insistência de Caumondá, o Ladrão de Vinho e

Tatapitera, Sopra Fogo, a alma não quer seguir o caminho indicado por eles, pois, apesar deles deporem suas flechas e arcos ao chão, sendo bem convincentes, Pirataraka vê neles chifres e garras que podem prendê-lo.

Há evidentes semelhanças nesse ato de Pirataraka, a alma em busca da terra sem males, e o *auto da Alma* de Gil Vicente. Ambos são alegóricos, a procura na verdade não é para a alma, de Pirataraka e de Gil Vicente, alcançar o paraíso, mas para a alma peregrina encontrar a Igreja Católica e suas leis, costumes - a alegoria da alma peregrina nesse mundo.

Em Anchieta parece existir ainda outra alegoria por força da religião indígena, que não tinha nos seus *añánga* um espírito sedutor de almas, mas um espírito a correr pelas matas e perseguir a todos, surrar, matar. Historicamente os sedutores de almas nas sociedades indígenas eram, como se sabe, os caraíbas e pajés e sua boa, crível fala que muitas vezes eram mesmo farsa e levavam à desgraça muitos índios e aldeias inteiras, sobretudo na época de Anchieta em que muitos colonos e mestiços, aproveitando o prestígio dos caraíbas e pajés, enganavam aldeias para fazê-los de escravos.

Mas, continuemos a cena: o Boiúçu deveria sair do mato em que estava escondido, prende a alma de Pirataraka, entrega para Cauçuçu, o *añángusu*.. Tatapitera diz então para os outros "demônios" e para os espectadores que ela não poderia ir para a terra sem males, teria que ficar presa ali mesmo, afinal...

Tatapitera:
Tinha ele uns costumes maus
Os que detestam a Tupã,
É um dever de o prender

Pois nunca trocou de nome
E prezava o antigo nome,
Como "sem nome" abusado

Pois seja precipitado
Nesse fogo que consome.

Para ir para a Terra sem Males, o paraíso indígena, o índio tinha que ser guerreiro, fazer muitos prisioneiros e matá-los nos rituais antropofágicos. O matador deveria, para escapar da vingança do espírito do inimigo que matou, trocar de nome. Nesse sentido, se Pirataraka não trocou de nome, preservando o nome antigo, quer dizer que ele não morreu como um valente guerreiro, assim sendo não poderia ir para a terra dos ancestrais. Ambiguamente, se não trocasse de nome com os padres, também não poderia ir para o paraíso cristão junto à Tupã, pois não teria sido batizado.

Pirataraka, no entanto, alega que trocou de nome, mas não por um feito nobre segundo a tradição indígena, e sim com o *abarê*, o *paí*, e teve como madrinha, não uma velha ou um velho parente, como era o costume indígena, mas Santa Ana, tornando-se cristão, recebendo o nome de *Erasiku* Pereira, Francisco Pereira. Após, trocou novamente de nome, sem ter realizado nada de honrado, segundo a religião dos carábas e pajés, pelo de *Vásiku* Perána Coutinho, Vasco Fernandes Coutinho, atribuído pelo *abareguaçu*, bispo.

Mesmo assim, os demônios denunciam que Pirataraka também não poderia ir para a terra sem males, dos padres, já que ele havia comido carne, roçado e plantado em dias santos, agredido mulheres, bebido, levando inclusive outros a fazer coisas cegas. Mas a alma de Pirataraka retruca:

Eles não se arrependeram,
Tupã meu pai não conheceram,
a quem rezo em desafoço.

A boa terra visando
e chorando meus pecados,
e os afastando e matando,
meu Senhor morto invocando,
eles me foram perdoados.
(idem)

Estes seres terríveis, os *añánga* que estão perturbando a alma de Pirataraka, não conheceram Tupã, não se confessaram e, portanto, não se prepararam como deviam para a "boa terra visar" - a terra sem males, como fez Pirataraka -. Ora, nesse momento da peça

essas personagens não são mais diabos ou *añánga*, e sim índios que não aderem à vida nos aldeamentos, com os padres, não se confessam...

Mas os demônios continuam delatando os males que fez Pirataraka - fazendo carinho em mulher casada, roubos, maledicências, mentiras, brincar com indecências, caunar, brigar com flecha. Dizem os *añánga* que eles estiveram sempre por perto para que ele fosse mau, e que, das mãos deles a alma não escaparia e eles a queimariam no fogo. Então, ensina a Alma, o antídoto que usara para escapar dos demônios -

Não! Todos os pecados
lamentando, os repeli:
foram todos confessados
e em penitência pagados
que integralmente cumpri.

Eu fiz os jejuns prescritos,
guardei a lei de Tupã,
pratiquei atos bonitos
com meus parentes benditos.
Muito me disciplinei.

O pecado me manchou
e me tirou toda luz
mas o meu Senhor Jesus
em seu sangue me lavou
e absolveu com sua cruz.
(idem, p. 225)

Os *añánga* ficam com medo desse nome, Jesus, querem fugir, mas o maior deles, *añángusu*, não deixa, acusa a alma de estar mentindo e de não ter confessado todo mal que cometera. Responde a alma que mesmo sendo os pecados grandes e numerosos se forem todos confessados, além de se disciplinar, serão perdoados, e, assim ela que tudo confessou escaparia dos demônios. Mas, continua, se o índio esquecer um só pecado, Tupã não dará o perdão. O demônio lembra então a alma, que ele havia cobiçado algo feito pelas mulheres. A alma responde que havia mesmo gostado de umas flechas. O demônio diz que a alma escondeu essas flechas na areia e que não confessou, ao que ela desmente, mas...

Meus olhos de Anhanguçu
viram que as escondera...
olha, Morouparoera!

Ajuda-me, Caúçu!
Queima-o, Tatapitera!

A Alma pede ajuda então a *Tupansy*, mãe de Tupã, para enviar-lhe o homem honrado:

Tupansy,
lembra-te agora de mi
Vem, que me estão atacando!
Venha o homem honrado
guardar-me deles aqui
e afugentar esse bando

Então, entra um Anjo e os demônios o descrevem como um Karaibebé, um *urutau* - ave noturna de rapina, tratando-se de teatro esta é uma importante informação, nos possibilitando imaginar como estaria caracterizada essa personagem que representará o Bem, desta vez não mais como uma arara Canindé de outros autos. "Será um Karaibebé do céu? Um Karaibebé que desceu?" Quem sabe se essas falas não indiquem que essa personagem, através de alguma engenhoca cênica, viesse das alturas para o palco como um pássaro *urutau*?. Momento vibrante da peça em que a personagem do Bem, anjo ou caraíba voador, com suas asas ou seu cocar da ave *urutau* entra em cena, voando ou não, e provoca temor, pavor nos *añánga*.

E a alma de Piratakara diz:
Vem punir o que é mal!

E o terrível Boiúçu:
Ai! que o bicado sou eu!
(idem)

Entrando em cena o Karaibebé, desta feita como um *urutau*:

Arredai
do protegido que vai!
por que estais vós a seu lado?

Tatapitera
Foi por nós aprisionado
pois, como quem sempre cai,
nunca andava confessado.

Alma
Eu sou mesmo um esquecido
não foi, porém por querer.

OH! Vem esses maus vencer,
expulsa-los destemido!
Logo! Pois me vêm prender

Karaibebé
Arredai, que ele já tarda!
Não lhe molesteis a via.
(idem, p. 227)

"Oh! vem esses maus vencer, expulsá-los, destemido!" interessante do ponto de vista cênico a personagem do Bem caracterizada como uma ave *urutau*, mas protegendo a alma de Pirataraka como um guerreiro destemido. O Karaibebé se diz guardião daquela aldeia, que será protegida por ele e por Jesus, por *Tupansy* e que apesar de Pirataraka ter esquecido alguns atos maus, eles foram perdoados, pois fora apenas um lapso de memória. Expulsa então os quatro de cena:

Que vossa turma maldita
no fogo para sempre arda!
temos todos esta dita:
pela bondade infinita
estarei sempre de guarda!

Com medo dizem os "demônios"

Cauguçu:
Ai! não quero contemplar
o seu arrogante rosto:
vou voando do meu posto!

Tatapitera:
Eu também!...vai-me amarrar,
espancar com muito gosto.

Caumondá:
Aí está a Mulher
que a cabeça nos esmaga
quer-nos a fronte romper

Boiúçu:
te ao chão nos abater,
oprimir-nos como praga
eu irei ao Parati,
deixando estes em má hora.

Caumondá:
No bando tupinaqui,
flecharei alguns aí

Tatapitera:
Vou-me a Reritiba agora!

Cauguçu:
Eu hoje faço a troca:
irei a Itareímirim,
visitarei Ibioca,
revolverei Itaoca,
Jupaóguaó enfim.

Provavelmente entraria em cena nesse momento alguma personagem caracterizada como Nossa Senhora, ou a imagem da santa, que afugenta os demônios. Estes, como diabos, mas também tal qual os visitantes caraíbas e pajés, enumeram as aldeias que irão seduzir ao fugir daquela aldeia protegida por Tupã, pelo Karaibebé e por Nossa Senhora.

O Karaibebé, sozinho em cena, diz se dirigindo para a alma e para os espectadores

Amo vossa alma, guardando-os,
cá estou, pois me é querida,
e nesta festa guiando-a,
com a graça embelezando-a,
afasto-a da velha vida.

Vistes daqui expulsar
os añánga que derrotei
Não mais me quero afastar,
mas sempre convosco estar
pois sempre vos guardarei.

Já enfim,
evitai a velha vida,
feio adultério, bebida,
mentira, briga, motim,
vil assassinato, ferida.

Confiai no Criador,
aceitando a sua lei,
com sujeição, com amor,
do abarê, vosso instrutor
a palavra obedeei. (idem)

Certamente surpresos os espectadores indígenas aprenderiam com Pirataraka, um espírito indígena cristianizado, e com o anjo o Karaibebé, amigo de Tupã, *Tupansy* e dos

abarê, em sua língua, que vingar os parentes, trocar de nome, seguir os tradicionais costumes, como *cauinar*, era na verdade enganação dos espíritos malfazejos das matas, ou quem sabe dos caraíbas e pajés. O que leva ao paraíso é: trocar de nome com os *abarê*, confessar, sujeitar-se às leis de Tupã, disciplinar-se, obedecer à palavra dos padres.

O que conduz o fiel, o nativo para o paraíso, para a Terra sem Males é seguir a vida amarrado à cruz de Cristo, contemplando as divindades que aparecem nas igrejas, palcos, adros, sermões, confessando os pecados, se disciplinando e recusando-se a ouvir os desejos do corpo e do coração, da vida antiga.

No final desse auto os índios pedem e revelam,

vivemos como selvagens,
somos filhos da floresta
vemos saudar-te em festa
deixamos libertinagens

dá-nos tua companhia
de voar até o reino de Tupã
Oh! vem trazer-me a boa lei
a seguir os teus costumes

Venho do meio da mata
assistir a recepção
vem trazer-me a conversão
à tua virtude intata

Deixei a selva natal
em tua honra e louvor
ame-me teu grande amor
livre-me de todo o mal.
(Anchieta, 1988, p 253).

Nada alegórico esse momento, aí está o verdadeiro desejo dos padres jesuítas.

Anchieta, ao colocar em cena elementos, personagens de sua realidade social criticando os seus próprios costumes, fez uso de um método didático eficiente, a alegoria, recurso utilizado pelo teatro de Gil Vicente, mas que também aparece nos *Exercícios Espirituais*, quando os diretores espirituais falavam ao exercitante através da voz oculta das

divindades: "ouvir que elas (as divindades) falam em redenção do gênero humano". As alegorias de que Anchieta lançou mão *b*: os diabos, chefes Tamoios, *añánga* derrotados ou afugentados pelo anjo, o Karaibebé e *Tupansy*, quando na realidade querem dizer *a*: os caraíbas e pajés enganadores derrotados pelos padres (Hansen, 1987).

O uso de alegorias seria mais educativo para os indígenas do que o medo que poderiam provocar os *añánga*, pois ensinariam na língua dos índios e como representação de sua vida diária, que a tradição, os costumes antigos são na verdade uma farsa, enquanto a conquista do paraíso é possível para aqueles que abandonarem a selva natal. Nos aldeamentos serão protegidos pelo Karaibebé, por *Tupansy*, Tupã, que manda esmagar, queimar e afugenta os inimigos, sejam eles os ridículos e medrosos *añánga*, chefes Tamoios e caraíbas e pajés farsantes, ou os diabos.

As personagens alegóricas dos autos anchietanos parecem confundir o espectador, como o Demônio de Cervantes, que se apresenta como ator e logo a seguir oferece a Dom Quixote seus préstimos, afinal ele é um demônio e para o demônio tudo é possível. Também Sancho se confunde, pois viu um diabo estar preso por duas mortes e sair sem nada pagar. Mas, principalmente quando livra Dom Quixote das pedras de verdade, arremessadas por um exército invencível com a Morte, os imperadores e unidos os anjos maus e bons em suas fileiras. Os espectadores de Anchieta confusos entre a fala das personagens divinas e demônios na representação, mas também representando elementos sociais da vida cotidiana a falar-lhes, olhar-lhes olhos nos olhos, apontar-lhes na platéia.

O uso de alegorias ensinando os dogmas da fé, a doutrina cristã através de uma linguagem apropriada para os ouvidos menos cultos também é usada por Anchieta para os colonos.

Naquela que foi a primeira peça de Anchieta, o *Auto da Pregação Universal*, ele ensinaria para os rudes colonos, pela via do tema do pelote domingueiro, poema popular na

Europa Medieval, o pecado cometido por Adão e Eva e como este erro maculara toda a humanidade.

Se lho furtaram ou não,
Bem nos pesa a nós com isso!
Perdeu-se com muito viço
O pobre moleiro Adão.
Lúcifer, um mal ladrão,
Roubou-lhe todo o dinheiro
Com o pelote domingueiro

Ele, deram-lho de graça,
Porque Graça se chamava,
E com ele passeava
Mui galante pela praça.
Mas furtaram-lhe (aramaça!)
O pobre do moleiro
O pelote domingueiro

Era homem muito honrado.
Quando logo lho vestiram
Mas depois que lho despiram,
Ficou vil e desprezado.
Ó que seda e que brocado
Perdeste, pobre moleiro,
Em perder teu domingueiro!

Era uma peça, a mais fina
De todas quantas tivera.
Se ele bem a defendera,
Não jogaram de rapina.
A cobra ladra e malina,
Apanhou-lhe o domingueiro.
(Anchieta, 1977, p. 118)

Perdeu Adão o pelote domingueiro, a graça divina, o direito à eternidade, e transformou-se em lodo, na terra (lugar em que estavam os demônios, mundo inferior), com todos os seus descendentes, isto é a humanidade.

Era feito de tal sorte
Que toda a casa vestia.
Em nenhum modo podia
Furtar-se senão por morte
Foi morrer, embora forte,

Pecando, o pobre moleiro,
E ficou sem domingueiro,

Os pobretes cachopinhos
Ficaram mortos de frio,
Quando o pai em desvario
Deu na lama de focinhos
Cercou todos os caminhos
O ladrão com seu bicheiro
E rapou-lhe o domingueiro

A mulher que lhe foi dada,
Cuidando furtar maquiias,
Com debates e porfias
Foi da culpa maquiada,
Ela nua e esbulhada,
Fez furtar ao moleiro
O seu rico domingueiro

Ele, muito namorado
da soberba e inchação
Cuidou ter melhor gabão
E ser tido por letrado.
Mas achou-se salteado
O mofino do moleiro,
Sem pelote domingueiro

Com o pelote faltar,
Cessarão todas as festas.
Foi contado com as bestas
Para sempre trabalhar
Se isto bem quisera olhar
O coitado do moleiro
Não perdera o domingueiro.
(idem, p. 119)

Segundo o Gênesis (3, 11) Adão provocado por Eva comeu do fruto da árvore da ciência do Bem e do Mal, por isso desobedeceu a Deus, que havia proibido de comer dessa fruta, e além da desobediência, o primeiro pai da humanidade teria cometido o pecado da soberba, ao querer ser letrado, ter conhecimento. O criador teria após a soberba do homem lançado-no na terra, mesmo lugar em que estavam os soberbos e desobedientes demônios, à espera de que um dia ele retomasse o pelote domingueiro, a graça divina. Contado entre as bestas terá que trabalhar, não podendo mais, ser elevado, e contemplar a Deus.

Ele, como se viu tal,

Escondeu-se de seu amo,
Encobrindo-se c'um ramo,
Debaixo dum figueiral,
Porque o ladrão infernal
Nos ramos duma macieira
Rapou-lhe seu domingueiro

Seu amo foi espancá-lo,
Com raiva que houve dele,
E coberto com uma pele,
Fora de casa lançá-lo,
Não quis de todo matá-lo
Esperando que o moleiro
Cobriria o domingueiro.
(idem, p. 120)

A Santíssima Trindade vendo de cima que os seres humanos, criados à imagem e semelhança de Deus, desciam para o inferno (inferno que significava morte sem nunca morrer) resolveram enviar o Filho para se fazer homem, resgatar através do sacrifício da carne a humanidade do mal, devolvendo àqueles que O seguirem a graça perdida e fazendo-os ressuscitar, um dia, no dia do juízo final, se fossem escolhidos por Deus, para a vida eterna.

O Diabo lhe furtou
O pelote por enganos.
Mas, depois de muitos anos,
Um seu neto lho tomou;
Por isso carne tomou
Duma filha do moleiro,
Por pelote domingueiro

Para o saio ser perdido
A mulher foi medianeira.
Mulher foi também terceira
Para ser restituído.
Fica agora enobrecido
O ditoso do moleiro
Com tão rico domingueiro.

De graça lhe foi tomado
Mas custou muito dinheiro
Ao neto que foi terceiro,
Para ser desempenhado.
Foi mui caro resgatado
(ditoso de ti, moleiro!)
teu pelote domingueiro.

Trinta e Três anos andou,
Sem temer nenhum perigo,
Moendo-se como trigo,
Até que o desempenhou.
Com seu sangue resgatou
Para o pobre do moleiro
O pelote domingueiro.
(idem, p. 121)

O Filho de Deus fez-se homem (sendo batizado por João Batista, isto é, sendo limpo dos pecados da humanidade, com as águas que descem do céu, entregando-se à Vontade Divina) e sacrificando a Carne, seus desejos, pela humanidade, dando como exemplo, nesse mártiro, ao homem, a possibilidade de escolha: abandonar a vida material e entregar-se de corpo e alma à vida que Cristo ensinou-o a viver -imitar a vida de Cristo - resgatando a vida eterna; ou entregar-se aos desejos e prazeres da vida material, da carne, e seguir para a Babilônia, lugar dos demônios.

No drama cristão, Cristo, personagem não trágica, já que nasceu livre de culpa, pagou pelos pecados dos culpados Adão e Eva e de toda a humanidade, livrando assim o homem da morte, isto é do inferno. O destino do cristão, portanto, não é a morte, pois Cristo precisa morrer para poder viver. O fim do drama Cristão não é a morte, mas a Ressurreição, e o resgate de Adão e Eva, da humanidade, da morte. Em outras palavras os seres humanos jamais poderão purgar-se de seus próprios pecados, continuarão nascendo culpados e tristes como uma marmota ao lado de uma pedra e de um arbusto ressequido. Mas, para os jesuítas, assim como para Santa Tereza d'Ávila, o verdadeiro cristão pode livrar-se sim da culpa, da morte, morrendo por não morrer, ou seja, pela via da meditação, contemplação, da confissão e do total abandono das coisas materiais. Esta seria a forma dele purgar-se, livrando-se do grande perigo da tristeza terrestre, pois esta leva ao pecado da acedia que iguala o homem aos animais, as bestas, como ensina Sancho Pança.

O cristão deveria, nos ensinamentos de Anchieta, ajudado *pelos Exercícios Espirituais*, pelo teatro, pelas orações, missas etc... procurar em suas meditações e contemplações o êxtase espiritual e lutar pelo bem; do outro lado, lutar, em seu espírito

contemplativo, em uma batalha sem limites, contra Satanás e seus mais de mil demônios espalhados pela terra a seduzir os homens para o mal para a morte, isto é para viver a vida material. Algo que fica muito mais fácil entender se Adão for transformado em moleiro, sapateiro, produtor de açúcar, pescador e se o que lhe roubaram não foi a graça divina, mas seu Pelote Domingueiro. Se Eva for uma mulher nua e esbulhada e ambos, Adão e Moleiro, Eva e a mulher nua e esbulhada, no lugar de irem à missa forem se divertir em algum ponto da mata.

Nos autos mais cultos, ou para os meninos, as alegorias também são a força didática. Nossa Senhora no auto da *Visitação de Santa Isabel* representa a santa, mas alegoricamente é o padre e fala diretamente ao espectador, ensinando-lhe o que deve ser feito para salvar sua alma e agradecendo-lhe a colaboração dada para a Santa Casa de Misericórdia, como santa falando como o padre. Cristo é a divindade, mas o diretor espiritual dialogando com Pero Dias, o mártir, também o menino do colégio.

Há, além do uso de alegorias, e sobretudo da alegoria da alma peregrina, uma interessante e importante singularidade nos autos de Anchieta que os aproximam dos princípios que regiam a didática da Companhia de Jesus naquele período, os *Exercícios Espirituais*. Em Anchieta, os espectadores são convocados em algumas peças e em alguns momentos direta e abertamente pelas personagens a participar da encenação. Como os praticantes dos *Exercícios Espirituais* que são guiados para uma representação da história da salvação do povo de Deus pela voz dócil e insignificante do seu guia espiritual, os espectadores de Anchieta, são apontados e denunciados em seus maus costumes pelas personagens do Mal, ou então defendidos e elogiados pelas personagens do Bem fazendo assim parte da representação.

Nesse sentido, os espectadores, da mesma forma que os praticantes dos *Exercícios*, ficariam entre a encenação e a realidade, apontados pelas personagens do Mal: "Olhe lá os pescadores (...), as velhas sempre se injuriam (...) os rapazes dão folgas ao apetite e estão sempre pelos matos (...), estes que aí estão acreditam no pajé Karuara (...)" "Eles, os brancos", revela Satanás no auto da *Vila de Vitória* para os colonos, "estão sempre a me buscar para dar hóstias aos indígenas enganando-os (...)" Nesse mesmo auto, Ingratidão

convida algum estudante com seus santinhos a irem até onde ela está e, quem sabe para fazer graça, não teria algum estudante mais abusado levado um santinho até o palco? (Anchieta, 1977, passim).

Ou então, a personagem do Bem nos autos indígenas, o Karaibebé, dizendo no final das apresentações de que faz parte: "alegrai-vos filhos meus, e levantai-vos! (...) vinde para os lados de Tupã (...) Vistes daqui expulsar os *añánga* que afundei (...) Também para os colonos, no auto *Vila de Vitória*, a personagem Temor de Deus ameaçando os espectadores: "temes a dor corporal, foges de qualquer afronta; e daquele eterno mal, do bravo fogo infernal (...) Também Santa Isabel e Nossa Senhora, no auto da visitação de *Santa Isabel*, agradecem diretamente aos espectadores as obras pias, colocando em cena e fazendo atuar o espectador, talvez mesmo sem que ele perceba (idem).

Ao atuarem nessa representação, os espectadores são constrangidos pelo olhar e pelas denúncias das personagens do Mal e defendidos pela personagem do Bem diretamente em sua realidade material, em seus costumes antigos e tradicionais, no caso dos indígenas.

Já as denúncias para os colonos seriam outras. Um exemplo são os problemas que os jesuítas teriam com alguns colonos espanhóis, portugueses, com relação à escravidão indígena, como é sabido historicamente. No palco, Satanás denuncia, no auto da *Vila de Vitória*, olhando e apontando para os espectadores que capturar os nativos brasileiros nas matas é algo a que ele induz, que levará, quem faz isso, obviamente o espectador apontado, para o inferno.

É esta consciência desperta que faz o maravilhoso efeito didático da representação anchietana, como também nos exercícios de Loyola, pois os espectadores não aprenderiam a verdadeira fé e moral cristã somente pela emoção, devoção, nem mesmo pelo riso e escárnio de sua "má" vida representada no palco, como pareciam pretender os autos medievais, os autos sacramentais ou de moralidades, e sim pela fala direta das poderosas personagens em cena, sejam elas demoníacas ou divinas, com os dedos ou os olhos apontados para ele.

Os espectadores do teatro de Anchieta, ainda que calados, participariam do diálogo com as personagens Aimbirê, Saravaia, Guaixará e o Karaibebé, os santos, Satanás, Lúcifer entre outros que estariam realmente circulando pelo aldeamento, ou pela aldeia de São

Lourenço, pela Vila de Vitória, por Guaraparim à captura dos moradores desses lugares, interagindo no espaço cotidiano dos índios, dos colonos, dos meninos dos colégios, dos confrades da Santa Casa de Misericórdia como personagens de teatro, mas também conforme interagiam ora os caraíbas e pajés, os padres, ainda os chefes tamoios, os estudantes, os fiéis e apontando-os, querendo persegui-los, espiá-los, salvá-los, ensiná-los.

Nos *Exercícios Espirituais* o exercitante deve imitar Cristo no comer e beber, Cristo que ele criou em sua imaginação, segundo pedido do próprio Inácio. O exercitante confuso entre a sua própria criação, a personagem de sua imaginação, participando da Santa Ceia imaginária e sua realidade ao comer e beber imitando Cristo e os apóstolos, representados talvez pelo seu diretor espiritual e os padres, como fazia Loyola, no refeitório do seu retiro.

Segundo Benjamin (1984) e Berthold (2005) foram essas características, a alegoria e a participação do espectador no espetáculo que conduziram, no final do século XVI, os autos sacramentais, o teatro religioso, para o Barroco. A realidade e a ilusão se encontrando nos palcos das cidades, nas praças, nas telas, esculturas.

Na Baviera, no ano de 1597, espetáculo jesuítico e barroco, São Miguel com seus anjos, santos e os espectadores estão se digladiando, vencendo e enviando para o Inferno, uma imensa boca de dragão, em um canto baixo do palco, Lúcifer, Satanás seus mais de mil demônios e os hereges, apóstatas, idolatras, e déspotas imperiais, inimigos da Igreja Católica do final do século XVI. O espectador participa com todos os seus sentidos, pois é a luta santa de São Miguel contra os demônios antigos, mas que acontece no espaço cotidiano, na cidade, tendo a participação dos moradores na condução dos pecadores para a boca de dragão. Pecadores de seu tempo, os hereges, os apóstatas. Mas é teatro, representação e os espectadores-atores sabem disso. Mas, é realidade, pelo menos no século de Loyola, em que os inimigos da Igreja Católica eram inimigos de Deus e seguiam direto para o Inferno, sem salvação.

No auto da *Vila de Vitória* de Anchieta, São Miguel e São Maurício derrotam os ridículos demônios Satanás e Lúcifer e com eles alegoricamente os inimigos dos jesuítas que escravizavam índios na mata afastando-os das reduções, provavelmente muitos devotos espectadores. São Vitor, por sua vez, expulsa da Vila a grotesca Ingratidão, e com ela alguns colonos ingratos à Companhia de Jesus. Nos autos indígenas o Karaibebé, com a ajuda dos santos e santas, e mesmo dos índios amigos dos padres, derrota os medrosos

añánga, espíritos malfazejos das matas e com eles os caraíbas e pajés, os costumes antigos. A alma de Pirataraka, no terceiro ato do auto de Guaraparim, é atormentada pelos temerosos Boiúçu, o terrível *añánga*, e índio Cobra Grande, que a quer conduzir para o caminho do mal, e não comê-lo, surrá-lo, como faziam os reais espíritos malfazejos das matas encarnados no jaguar, na cobra cascavel... Pirataraka pede ajuda para o Karaibebé, o anjo, o padre, mas também o caraíba voador, que o quer levar para o caminho do Bem, não a terra sem males, mas a Igreja Católica dos jesuítas. No diálogo do Padre Marçal Beliarte um índio entra em cena e mata o diabo, o *makaxéra*, que representa um outro índio, amigo do pajé *Karuara*, como também os caraíbas.

Esta confusão entre realidade e representação, que pode ser encontrada no teatro barroco, teria a mesma fonte, o teatro popular, a vida cotidiana do povo e um mesmo fim, pelo menos os autos religiosos, os ensinamentos da religião e moral cristã e seria esta mesma fonte e mesmos objetivos a serem alcançados através do teatro justamente que os aproximaram

O drama barroco não conhece a unidade de lugar, que somente com Castelvetro aparece na discussão; o teatro jesuítico não a conhece tampouco. Mais conclusiva ainda é a indiferença com que os manuais tratam a teoria aristotélica do efeito trágico. Sem dúvida, essa parte da *Poética*, mostrando mais claramente que em outras passagens a influência do culto religioso sobre o teatro grego, não podia ser particularmente acessível à compreensão do século XVII. Mas justamente a dificuldade de penetrar nessa doutrina, concretizada na teoria da purificação pelos mistérios, deveria ter dado espaço mais livre para a interpretação. Ora, esta não somente tem um conteúdo intelectual, pobre, como deforma radicalmente as intenções da Antiguidade. Para ela, a piedade e o terror não participam da ação como um todo, mas do destino dos personagens mais significativos. A morte do vilão evoca o terror, a do herói piedoso evoca a piedade. Para Birken, mesmo essas definições são demasiadamente clássicas, e em vez de piedade e do terror, ele propõe, como fins do drama, a glorificação de Deus e a edificação dos nossos semelhantes. "Nós cristãos, em todas as nossas ações, e, portanto também na de escrever e representar peças teatrais deveríamos ter como único objetivo que Deus seja glorificado por meio delas, e que nosso semelhante possa, por seu intermédio, ser educado para o bem." O drama deve fortalecer a virtude dos espectadores. (Benjamin, 1984, p. 84-85).

O drama barroco (drama que segundo Saraiva [1970] seria uma evolução do teatro litúrgico), como o teatro de Anchieta e os *Exercícios Espirituais*, têm suas fontes de inspiração na realidade cotidiana, incluindo a crise, o fervor religioso do século XVI, cujo fim seria fortalecer a virtude dos espectadores. Não teriam seus fundamentos nos

ensinamentos religiosos cultos, no caso dos *Exercícios*, ou na estética clássica, na poética de Aristóteles, no caso do Teatro e o fim não seria a obra em si.

Loyola, cavaleiro que se tornou peregrino formulou os *Exercícios Espirituais* de sua experiência de vida, vivendo intensamente na Espanha do século XVI junto às massas, sentindo na pele toda a crise por que passava a Igreja Católica e o desejo dos fiéis pelo retorno da Igreja primitiva dos martírios e sacrifícios dos santos e mártires. Produziu um manual de exercícios para a mente a fim de dar à massa, e, sobretudo aos seus discípulos, uma maneira de participar desses sacrifícios e martírios com a imaginação e os sentidos interiores e assim encontrar a salvação da alma. Anchieta fora forjado por esses *Exercícios* tornando-se também um peregrino em busca de salvar almas dos colonos e dos nativos brasileiros, tendo como princípio os *Exercícios Espirituais* e seu conhecimento de teatro.

Nesse sentido os *Exercícios Espirituais* e o teatro de Anchieta teriam a mesma ideologia e estética que seria um dos aspectos fundamentais do teatro barroco espanhol - lugar que o teatro barroco foi mais brilhante - desse período. Esse teatro estética e ideologicamente foi constituído tendo como princípio e fim o espectador e não o teatro pelo teatro. Foi criticado por um brilhante espanhol Cervantes, no *Dom Quixote*, justamente por não seguir as regras e é defendido por Lope de Vega, segundo o qual, caso o teatro dele seguisse as regras os espanhóis não o aceitariam e afinal se é o espectador que paga porque não atender seus pedidos (Carlson, 1997, p 58 passim). Passado algum tempo, o próprio Cervantes, parece que amadurecido, assume uma "perspectiva mais conciliatória com o teatro espanhol e com o público", obviamente: "O Tempo muda tudo/ e assim aprimora as artes. Sêneca, Terêncio e Plauto foram admiráveis em sua época, mas Alguns deles repeli/ e alguns deles preservei/. Minha regra é o costume,/ que não se submete à arte" (Carlson, 1997, p. 60) Tal qual Lope de Vega, o Teatro de Anchieta tem um mesmo objetivo, o espectador, para o primeiro é ele que paga o espetáculo, para o jesuíta é o espectador quem precisa ser salvo das garras dos demônios.

Há ainda outras coincidências entre os elementos do barroco e alguns momentos dos autos de Anchieta, mas que são colhidos na realidade cotidiana do Brasil quinhentista, como por exemplo, a crueldade: (segundo Benjamin, 1984) o índio rachando no palco a cabeça do outro índio seguindo as ordens de *Tupansy*. Décio e Valeriano são caçados no palco por Aimbirê, Saravaia e seus companheiros, sendo que estes já tinham repartido o

quinhão que lhes pertenceria, do corpo de seus prisioneiros, que além da crueldade parecem saídos das páginas dos cronistas da época ou estudiosos dos nossos dias sobre as atividades rituais, de vingança das sociedades indígenas. Também o constante uso da história, por exemplo, as referências que faz a personagem Vila de Vitória e o Bom Governo no auto de *Vila de Vitória* ao momento que passa a sucessão governamental da capitania do Espírito Santo dividida entre Filipe II e as aspirações dos jesuítas pela continuidade do governo por parte de Dona Beatriz viúva do antigo governador. Ou as vitórias de Tupã relatadas nos palcos sobre as várias tribos inimigas dos jesuítas e dos indígenas espectadores.

A presença da personagem alegórica Karaibebé com seu cocar da arara Canindé, ou asas de Anjo, que nos confunde imensamente, não sabemos se afinal é uma personagem divina, o anjo, ou real, o caraíba voador, seria uma característica estética do barroco. Do mesmo modo as personagens *añánga*, provavelmente caracterizados como chefes Tamoios, para no final do ato colocarem garras, mão tortas... que se parecem muito com os caraíbas e pajés inimigos dos padres. Satanás e Lúcifer, São Maurício e São Vitor, trajados como demônios e santos ou como soldados portugueses e espanhóis.

O teatro de Anchieta poderia ser considerado Barroco, o teatro *meraviglia* de que fala Carpeaux? Acredito que o teatro de Anchieta, o barroco, o teatro *meraviglia* os *Exercícios Espirituais* de Loyola teriam um mesmo princípio, uma certeza indubitável, cartesiana antes de Descartes - a vida na terra não é mais que um sonho, uma passagem da alma para a verdadeira vida, a celeste. Este fundamento teria emergido da realidade sociocultural e ideológica do século XVI e não dos livros, dos estudos acadêmicos, retratando no palco, nos quartos escuros, a crise intensa vivida por nobres e pobres, simples ou cultos entre a (re) descoberta das "delícias e dores" do mundo material e a incerteza da vida eterna. Incerteza da qual os jesuítas, santa Tereza D'Ávila sobretudo tentaram "nos" livrar, com a certeza da salvação da alma através do abandono da vida material que não passa de um sonho.

As almas humanas, no século de Anchieta e no Brasil, ao que parece, estariam sendo seduzidas pelos demônios para os prazeres materiais do corpo e da carne e era preciso salvá-las, segundo a visão dos jesuítas, pois se encaminhavam direto para a Babilônia. Era preciso capturar essas almas desgarradas e trazê-las de volta para a

Jerusalém alegórica, a Igreja Católica, lugar que elas poderiam sonhar que estavam acordadas ou viver como se estivessem sonhando. Deixando de lado, assim, a vida material, que conduz ao Mal, ao inferno. Para tal, santos e demônios circulavam entre fiéis e pecadores, nos palcos dos teatros, nos quartos escuros, em um meio caminho barroco entre a realidade e a ilusão.

Trazer as almas desgarradas para se juntar à Bandeira de Cristo em luta para libertar Jerusalém alegórica é o tema da primeira obra poética, que anunciava o surgimento de uma nova era, da contra-Reforma, segundo Carpeaux, em que os ideais de cavalaria, outrora vagando pelas páginas do renascentista Ariosto, na luta pelos desejos da carne e do coração, agora se colocariam a serviço da Igreja Católica, no poema de Tasso.

Reinaldo, o heróico soldado de Cristo, de Torquato Tasso, a vencer no espírito, com muitas dificuldades, a magnífica Armida, demônio dos desejos da carne e do coração:

À grande praça chega; absorto encara
Inda mais assombra novidade:
com um carvalho, atônito, depara,
que se abre, e que produz; uma beldade,
do centro dele sai, com veste rara,
ninfa de amor na florescente idade;
depois de outros cem troncos verdejantes
saem também cem ninfas elegantes

As deusas das florestas que pintadas
vemos, ou no teatro apresentar-se,
braços nus, de coturnos, adornadas,
saia curta, o cabelo a despregar-se,
poderiam às filhas simuladas
desses troncos decerto comparar-se;
em lugar só dos arcos e da aljava,
qual laúde, qual cítara empunhava.

...
olha Reinaldo; e, como olhado houvesse,
a feiticeria Armida reconhece

Ela no herói fitando a vista ardente,
que exprime afetos mil, risonha e triste,
Exclama: "Eis que te vejo finalmente;
voltas àquela de que já fugiste
Vens os dias e as noites docemente
consolar das que só, sem ti existe?
ou trazes guerra, e vens para expulsar-me,
oculto o rosto, e as armas a mostrar-me

És amante ou contrário? A rica ponte
não preparei julgando-te inimigo,
nem fiz brotar o arroio, a flor, a fonte,
nem te livreí do estorvo e do perigo.
Esse elmo tira pois; descobre a fronte,
põe nos meus os teus olhos, se és amigo;
a boca à boca, o peito ao peito unamos;
sequer as mãos um e outro confundamos.

...

Ergue ele, sem na ouvir, a espada dura;
Mas ei-la se transforma, oh! maravilha!
tal de repente muda de figura
Vaporosa visão, dos sonhos filha.
Engrossa os membros; torna a face escura,
onde já a neve e a púrpura não brilha;
converte-se em altíssimo gigante,
Briaréu de cem braços arrogante

...

Abala-se e estremece em torno a terra;
troá e fulmina o céu na escuridade;
travam os ventos e as procelas guerra;
açoita-lhe o semblante a tempestade.
Mas Reinaldo nenhum dos golpes erra;
Nada lhe impede a indômita vontade.
Corta a árvore, que um mirto ser parece.
Vão-se as larvas; o encanto se esvaece.

Calma-se então o ar e o firmamento
e o bosque volta ao natural estado.
não ledó ou com tremendo encantamento,
porem do horror inato só ornado.
procura o vencedor se impedimento
inda existe para ele ser cortado
depois sorrindo diz: "Falsa aparência!
Ter de ti medo o homem! que demência!"

Dali caminha às tendas. Entretanto
bradava Pedro o Eremita, prazenteiro:
"Está quebrado da floresta o encanto;
A nós já torna o ínclito guerreiro.
Vede-o" E ao longe ele aponta níveo manto,
majestoso no aspecto e sobranceiro,
E da águia a plumagem prateada
raizando ao Sol com luz descostumada.
(Tasso, 1998, XVIII 26-39)

Reinaldo, o herói de verdade, luta contra Armida, objeto de seu desejo, de seus sonhos. A cruzada, portanto, seria espiritual, e teria efetivamente nos soldados de Cristo, os jesuítas, seu poderoso exército. Nada melhor para essa luta espiritual, no lugar de armaduras, espadas e arcabuz que *Exercícios Espirituais* ou espetáculos teatrais em que demônios e mais demônios - com características dos inimigos da Igreja Católica - se revelariam, como Armida para os ouvidos cultos dos apreciadores do poema de Tasso. Os paraísos terrestres, os desejos da carne e do coração, conduzem na verdade para o inferno.

Nos *Exercícios Espirituais*, as quatro semanas de exercícios nada mais são que roteiro de viagem da alma peregrina, saindo do inferno, na primeira semana, para alcançar a Jerusalém Celeste, alegórica, na quarta semana.

No teatro de Anchieta as personagens Mundo e Carne, aliados de Lúcifer na luta contra São Maurício, o santo que foi degolado feliz juntamente com seis mil seiscentos e sessenta e seis soldados, por desprezar honras, glórias e riquezas, como cantam os dez meninos no auto da *Vila de Vitória*, creio que seria o bastante para lembrar essa alegoria de indiferença para com a vida material e a felicidade de morrer degolado tornando-se mártir e santo.

O desejo e a decepção relatadas em cartas de Anchieta por não ter morrido como mártir entre os índios Tamoios de *Iperuí*, dizendo que queria que sua mão no lugar de estar escrevendo aquela carta estivesse pendurada sob o fumo em alguma *oka* da tribo tamoio em que ficara refém, demonstra em sua "autobiografia" a realidade com que ele gostaria de viver essa alegoria.

Os "conselhos" que dera aos seus espectadores-atores para a indiferença com que deviam viver a vida material a fim de conquistar a Jerusalém Celeste, sobretudo através das personagens Temor e Amor de Deus seriam também elemento marcante para essa alegoria, assim como a vontade manifesta pelos índios no último diálogo do auto de Guaraparim, em deixar a selva natal a fim de voarem até Tupã.

O recado, expresso em sua última peça, auto da *Visitação de Santa Isabel*, nas últimas falas do Romeiro, o verdadeiro cristão: Anchieta e sua certeza de *Partir sin me partir* depois de sua morte, que não seria morte, mas certeza de eternidade para os romeiros, que como ele foram almas peregrinas desse mundo.

Para ensinar aos nativos brasileiros - os rudes colonos, os meninos dos colégios, os confrades da Santa Casa de Misericórdia - o caminho do Bem e afasta-los do Mal, Anchieta coloca em cena Satanás, Lucifer, *añánga*, cenas do cotidiano, rituais de antropofagia, lutas e mortes, fogo, Cristo, mártires, santas, santos, Karaibebé e personagens da vida social do Brasil quinhentista. Faz uso dos mimos, com seus jeitos e trejeitos, safanões e gatimanhãs, recursos presentes no teatro popular. Denuncia os maus e anuncia os bons costumes que devem viver os espectadores, inspirado nos autos de moralidades. Confunde o espectador com a realidade e a ilusão, personagens divinas e de carne e osso circulando pelo espaço cotidiano e teatral, mexendo e remexendo com o espectador. Provoca uma tensão entre a realidade e a ilusão, representação e vida cotidiana, características do barroco. Enfim, faz uso de muitos recursos tanto estéticos quanto ideológicos ao alcance da mão.

Recursos utilizados para deleitar e assim ensinar, que na realidade, esta vida terrena, caro leitor, é nada mais do que um sonho ou de preparação do cadáver (Hansen, 1987, p 97). Afinal, como diria Pero Dias, o mártir jesuíta do teatro de Anchieta, com suas asas de arara Canindé, para Cristo: *Señor, toda mi substancia de tu espíritu nació, que es la gracia interior, que lo más son accidentes del mundo, falso traidor*. E, completaria Cristo, com sua coroa de espinhos de plantas do novo mundo, "*esse da pena y dolor eternal a sus sirvientes, mas cuando al mundo moriste, se comenzó tu vivir*" (Anchieta, *loc cit*).

Ensinar ainda, que para aqueles que se deixarem levar pelos apetites da carne e mundanos - espero que este não seja o seu caso, meu caro leitor - serão companheiros de Lucifer e Satanás ou *añánga* e com eles combaterão contra os santos e anjos da Igreja Católica, sendo facilmente derrotados e lançados no inferno. Inferno, como diria a personagem Temor de Deus, que paixão será estar em tal prisão e...

viver sempre morrendo
e morrer sempre vivendo!
Se tratasses, cada dia,
um pouco, em teu pensamento,
aquele infernal tormento,
tristeza sem alegria,
pesar sem contentamento,

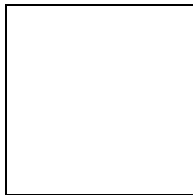
fome sem nunca comer,
e fogo sem um clarão,

sede horrível sem beber,
noite sem amanhecer,
ó que dor, ó que paixão!

....

Mil contos de contos de anos
teu tormento há de durar.
Quando puderas pensar
que se acabam já teus danos,
de novo hão de começar.

Deixa, pois já de pecar,
a teu Deus te convertendo,
se queres vida ganhar.
Senão, vivo te hás de assar,
e morrer sempre vivendo!
(Anchieta, 1977, p. 336).



BIBLIOGRAFIA

Anchieta, José de [sd]. *Anchieta-I-Poesias*. Introdução seleção e notas por M. de L. de Paula Martins; São Paulo: Assunção.

____ (1990). *Artes De Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil*; apresentação: Dr. Carlos Drummond, aditamentos: Pe. Armando Cardoso, S.J., São Paulo: Edições Loyola.

____ (1988). *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões/*; Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

____ (1988 a). *Diálogo da Fé*, introdução histórico-literária e notas do Pe. Armando Cardoso, SJ. São Paulo: Edições Loyola.

- ____ (1970). *De Gestis Mendi De Saa*, Poema Epicum, original acompanhado de introdução versão e notas pelo P. Armando Cardoso S.I. São Paulo.
- ____ (1992). *Doutrina Cristã*, introdução, tradução e notas do Pe. Armando Cardoso, SJ. São Paulo: Edições Loyola. (Tomos I e II)
- ____ [MCMLIV]. *Na Festa de São Lourenço*, traduzido em versos, nas partes tupi e castelhana, por Guilherme de Almeida segundo o texto de Maria de Lourdes de Paula Martins. São Paulo
- ____ (1988 b). *Poema Da Bem-Aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus*, Originais latinos acompanhados de tradução em verso alexandrino introdução e anotações ao texto pelo pe Armando Cardoso, S.J. São Paulo: Edições Loyola, (Tomos I e II)
- ____ (1977). *Teatro de Anchieta* obras completas; originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas Pe. Armando Cardoso S.J; São Paulo: Loyola.
- ____ (1954). *Teatro* in: Poesias. Manuscrito do Séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi, transcrições, traduções e notas de M. de L. De Paula Martins. Boletim IV - Museu Paulista - Documentação Lingüística, 4, para comemoração do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo.
- ____ (1999). *Teatro*; seleção e tradução do Tupi Eduardo Navarro; São Paulo: Martins Fontes.
- ARAÚJO, Renata de (1990). *Lisboa A Cidade e o Espectáculo Na Época dos Descobrimentos*: Lisboa: Livros Horizontes.
- AYROSA, Plínio (1951). *Vocabulário Português Brasílico*, mss. Do Século XVIII, transcritos e ordenado por Plínio Ayrosa, São Paulo, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, boletim 135.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1966). *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa.
- BAKHTIN, M., (1999) *A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento*: O contexto de François Rabelais; tradução de Yara Frateschi, 4ª ed., São Paulo- Brasília: Edunb e Hucitec.
- BARBOSA, Lemos A (1967)., *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- ____ (1999 a). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*; prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahus e Yara Frateschi Vieira; 9ª ed., São Paulo: Hucitec.
- BARTHES, Roland (1993). *O Prazer do Texto*; tradução J. Guinsburg; 3ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- ____ (1979). *Sade, Fourier, Loyola*, tradução: Mário Laranjeira. 1ª ed.[São Paulo]
- BATAILLE, George (1992). *A Experiência Interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antônio Ceschin. São Paulo: Ática.

- _____. (1988). *O Erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. 3^a. ed. Lisboa: Edições Antígona
- BATAILLON, Marcel (1952). *Étude sur le Portugal au temps de l'humanisme*. Acta Universitatis Conimbigensis.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*, tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot (2005). *História Mundial do Teatro*. 2^a.ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BETHENCOURT, Francisco (2000). *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália – séculos XV - XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bíblia Sagrada* (1950): Gêneses e Apocalipse De São João Apóstolo,. Reedição da versão do Pe Antônio Pereira de Figueiredo; organizada pelo Pe Santos Farinha, sob a supervisão do Pe Antônio Charbel, S. D. B. Ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo Editora das Américas (vol. XII).
- BLANCHOT, Maurice (1959). Le chant des Sirènes: in *Le Livre à Venir*, Gallimard.
- BOEHNER, Philotheus e GILSON, Etienne (1988). *História da Filosofia Cristã*. Desde as Origens até Nicolau de Cusa. Tradução e nota introdutória de Raimundo Vier, O.F.M. 4^a. ed. Petrópolis: Vozes.
- BORDONI, Orlando [sd]. *Dicionário: A língua Tupi na Geografia Brasileira*. Curitiba.
- BOUYER, L (1983). *Diccionario de Teología*. Traducción do francês para o espanhol de Francisco Martínez. 5^a. Ed., Barcelona: Editorial Herder.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro (1960). *La Vida es Sueño*, Retrato Bibliográfico e notas: M. Menéndez Pelayo, Barcelona: Editorial Malcci, S. L.,.
- CAMINHA, Pero Vaz de (1999). *A Carta de Pero Vaz de Caminha*: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear / de Antônio Geraldo da Cunha, Cesar Nardelli Cambraia, Heitor Megale; São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP.
- CARDIM, Fernão (1980). *Tratados Da Terra e Gente Do Brasil*; introdução de Rodolfo Garcia, - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo.
- CARDIM, Fernão (2000). *Tratado da Terra e Gente do Brasil*, 2^a. ed. Transcrição do texto, introdução e notas por Ana Maria de Azevedo, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- CARDINI, Franco (1989). *Europa 1492*, Milan: Anaya Editoriale.
- CARLSON, M (1997). *Teoria do Teatro*, São Paulo, Unesp.
- CARPEAUX, Otto Maria (1980). *História da Literatura Ocidental* vol 3: 2^a ed., Rio de Janeiro, Alhambra.
- Cartas Avulsas* (1988). 1550- 1568. Azpilcueta Navarro e outros. – Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed Universidade de São Paulo.

- CASCUDO, Luis da Câmara (1983). *Geografia dos mitos brasileiros*; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.
- CAXA, Quirício (1965). *Vida e Morte do Padre José de Anchieta*. Introdução e estudo crítico de Joaquim Ribeiro. Coleção Cidade do Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal.
- CAXA, Quirício e RODRIGUES, Pero (1988). *Primeiras Biografias de José de Anchieta*; introduções e Notas do Pe. Helio Abranches Viotti, S.J., São Paulo: Edições Loyola.
- CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Presentación: Una Novela Para el siglo XXI: Mario Vargas Llosa; La Invención Del Quijote: Francisco Ayala; Cervantes y el Quijote: Martín de Riquer; Nota al Texto: Francisco Rico; La lengua de Cervantes Y el Quijote: José Manuel Blecuá, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk, Claudio Gullén. Real Academia Española.
- CLASTRES, Pierre (1990) *A Fala Sagrada*; tradução Nícia Adan Bonatti; Campinas: Papirus.
- ____ (1990 a). *A Sociedade Contra o Estado*; tradução de Theo Santiago, 5^a ed., [sl]: Francisco Alves.
- ____ (1995). *Crônica dos Índios Guayaki*; tradução de Tânia Stolze Lima e Janice Caiafa, Rio de Janeiro: Editora 34.
- Comisión Diocesana Del Cuarto Centenario De Anchieta* (1997), *José de Anchieta, Poeta, Humanista Y Apóstol de América*. Coordinador José Gonzalez Luis, San Cristóbal de La Laguna.
- CURTIUS, Ernst Robert (1957). *Literatura Européia e Idade Média Latina*; Tradução por Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Ronai; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- D' AMICO, Silvio (1954). *Historia del Teatro Universal*; Traducción de J. R. Wilcock; Buenos Aires: Editorial Losada (Volumes I e II).
- D'EVREUX, Ivo (1874). *Viagem ao Norte do Brasil*, anno 1613 a 1614, Maranhão.
- ALIGHIERI, DANTE (1979). *Divina Comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 2 ed. Belo Horizonte, Ed Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo. (Grandes obras da Cultura Universal vol 1 e 2).
- DERRIDA, Jacques (1991). *A Farmácia de Platão*: tradução Rogério da Costa, São Paulo, Iluminuras.
- DRUMOND, Carlos (1952). *Vocabulário na Língua Brasileira*, 2^a edição revista e confrontada com o Ms. Fg., 3144 da Bibl. Nacional de Lisboa. Volumes 1 e 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, boletim n 137.
- ____ (1953), *Vocabulário na Língua Brasileira*, 2^a edição revista e confrontada com o Ms. Fg., 3144 da Bibl. Nacional de Lisboa. Volumes 1 e 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, boletim n 164.

- DÜRER, Albrecht (1991). Dürer em *Os Grandes Artistas. Gótico e Renascimento*. 2^a. ed. São Paulo: Nova Cultural.
- EDELWEISS, Frederico G (1969). *Estudos Tupis e Tupi – Guaranis*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editôra.
- FEBVRE, Lucien (1968). *Au Coeur Religieux du XVI siècle*, 2 éd., Paris: Bibliothèque Générale de L'École Pratique des Hautes Études.
- FERNANDES, Florestan (1970). *A Função Social da Guerra Na Sociedade Tupinambá*; 2^a ed., São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Editora da Universidade de São Paulo.
- ____ [sd]. *A Organização Social dos Tupinambá*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1999). *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3^a Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FONTES, Joaquim Brasil (1998). *A Corrupção da Natureza*, in rev. Entretexos Entresexos 2; Campinas-Sp: UNICAMP.
- ____ (1991). *Eros Tecelão de Mitos. A poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Estação Liberdade.
- FOUCAULT, M, (1998). *A Ordem do Discurso*; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio; 4^a ed., São Paulo: Edições Loyola.
- ____ (1999). *As Palavras e as Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail, 8^a. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (1993). *Microfísica do Poder*: Rio de Janeiro, Graal. 1993
- ____ (1992). *O que é um autor?*; prefácio de José A Bragança de Miranda e António Fernando Cascais; 2^a ed., [sl] Passagens
- ____ (1977). *Vigiar e Punir*; tradução de Ligia M. Pondé Vassalo; Petrópolis: Editora Vozes.
- GAMBINI, Roberto (2000). *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*, (coordenação Mary Lou Paris, Caio Kugelmas), São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome.
- HANSEN, João Adolfo (1987). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, 2 ed., São Paulo: Atual.
- ____ (2001). A categoria "representação" nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII em Jancsó, István e Kantor, Íris(orgs). *Festa Cultura e Sociabilidade Na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial. (coleção Estante USP - Brasil 500 Anos, v. 3 [v. 2]).
- HAUSER, Arnold (1982). *História Social da Literatura e da Arte*: tradução Walter H. Geenen vol 1. 4^a ed. São Paulo-sp: Mestre Jou.

HERNANDES, Paulo Romualdo (2001). O Teatro de José de Anchieta: Arte e Pedagogia no Brasil Colônia [sn] (dissertação de mestrado).

HESSEL, Lothar e RAEDERS, George (1972). *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Rio Grande do Sul: Editora URGs.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1963). *Raízes do Brasil*, 4ª ed. [s.l.] Editora Universidade de Brasília.

_____ (1994). *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*; 6ª ed., São Paulo: Brasiliense.

HUIZINGA, Johan (1971). *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*; tradução de João Paulo Monteiro; São Paulo: Perspectiva/ Editora Usp.

_____ (1996). *O Declínio da Idade Média*, Tradução de Augusto Abelaira. Braga: Editora Ulisséia.

KARNAL, Leandro (1997). *Teatro da Fé*, São Paulo: Hucitec, 1997.

KONIGSON, Elie (1975). *L'Espace Théâtral Médiéval*, Paris: Edition du Centre National de La Recherche Scientifique.

LACOUTURE, Jean (1994). *Os Jesuítas I: os conquistaadores*; tradução de Ana Maria Capovilla. – Porto Alegre: L&PM.

LEITE, Serafim S.J. (comissão do IV centenário da cidade de São Paulo). *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil* vol. 1 - 1538 - 1553.

LEITE, Serafim S.J.(1940). *Novas Cartas Jesuíticas*, De Nobrega a Vieira. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional.

LÉRY, Jean de (1980), *Viagem à Terra do Brasil*; tradução e notas Sérgio Milliet; bibliografia Paul Gaffarel, colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas Pínio Ayrosa – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. Universidade de São Paulo.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1970). *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo – Companhia Editora Nacional, Universidade de São Paulo.

_____ (1996). *Tristes Trópicos*; tradução Rosa Freire D'Aguiar; São Paulo: Companhia das Letras.

LINK, Luther (1998). *O Diabo. A máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras.

LOYOLA, INÁCIO (1987). *Autobiografia de Inácio de Loyola*; Tradução e Notas Pe. Armando Cardoso, S.J.; 3ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1987.

_____ (1977). *Diário Espiritual de Loyola, Inácio*. Tradução e notas Pe. Armando Cardoso, S.J. São Paulo: Loyola.

____ (1966). *Exercícios Espirituais*. Orientou a tradução e fez anotações: Pe Géza Kövecses S. J. 3ª. ed.. Porto Alegre, 1966.

LUDOLFO CARTUSIANO. *Livro de Vita Christi*, Edição Fac-Similar E Crítica do Incunábulo de 1495 Cotejado Com os Apógrafos por Augusto Magne, S.J., Ministério Da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa.

LUIS, Francisco González (1988). *José de Anchieta Vida Y Obra*, La Laguna – Tenerife: Publicaciones del Excom Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

MARCGRAVE, Jorge. *História Natural do Brasil*. Tradução: Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. Edição do Museu Paulista comemorativo do cincoentenário de Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: MCMXLII.

MARTINS, M. de L. de Paula (1950). transcrição e comentários para a obra de José de Anchieta, *Auto de São Lourenço*, São Paulo.

____ (1950 a). transcrição e comentários para a obra de José de Anchieta, *Na Vila de Vitória e Na Visitação de Santa Isabel*, São Paulo.

MATOS, Olgária (1987). A Melancolia De Ulisses: A Dialética Do Iluminismo E O Canto Das Sereias em *Sentidos Da Paixão*, São Paulo: Companhia das Letras.

METRAUX, A [sd]., *A Religião dos Tupinambás*. Prefácio, Tradução e Notas do prof. Estevão Pinto – São Paulo: Companhia Editora Nacional.

____ (1928). *La Civilization Matérielle Des Tribus Tupi-Guarani* Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

MILLER, René Fülöp (1935). *Os Jesuítas e o segredo de seu poder*. Traduzido pelo prof. Alvaro Franco. Porto Alegre: Livraria do Globo.

MOUSSINAC, Leon (1957). *Le Théâtre des origines a nos jours*, Paris: Amiot * Dumont.

NAVARRO, Eduardo de Almeida (1999). *Método Moderno de Tupi Antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes.

NAZIANZE, Gregório de (1969). *La Passion du Christ*, Introduction, texte critique, traduction e notes et index de André Tuilier, Paris: Les Éditions du Cerf.

NIETZSCHE, Friedrich (1992). *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, tradução, notas posfácio de J. Guinsburg. 2ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras.

NOBREGA, Manoel da (1988). *Cartas Jesuíticas I*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

____ E ANCHIETA (1978), *Antologia*. Coordenação e seleção Pe Hélio Abranches Viotti. São Paulo: Edições Melhoramentos.

PAIVA, José Maria de (1982). *Colonização e Catequese*. São Paulo: Editora Autores Associados/Cortez Editora.

PASSARD, Le P. F.-X. S.J (1896). *La Pratique du Ratio Studiorum*; Paris: Librairie Ch. Poussielgue.

PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

PAZ, Octávio (1976). “Literatura de Fundação” In: *Signos em Rotação*: São Paulo, Perspectiva.

PE. FRANCA, Leonel S.J (1952). *O Método Pedagógico dos Jesuítas – “Ratio Studiorum”* Introdução e Tradução. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1952

PELLITERO, Ana Ma. Alvarez (1990). *Teatro Medieval*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1964?). *História do Teatro Português*. Trad de Manuel de Lucena, corrigida e aumentada pela autora. Lisboa: Portugália Editora.

PINTO, Edith Pimentel (1978). *O Auto da Ingratidão*. (Na vila de Vitória - Anchieta) São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

PLATÃO (1973). *A República*. Introdução e notas de Robert Baccou, trad. J. Guinsburg. 2^a. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973 (parte II livros VII e X)

_____ (1987). *Banquete-Fédon*, seleção de textos José Américo da Mota Pessanha. Trad. e notas José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João da Cruz Costa. 4ed. São Paulo: Nova Cultural (coleção Pensadores).

_____ (1975). *Fedro*, tradução de Carlos Alberto Nunes, Belem: Universidade Federal do Pará.

PLAZAOLA, Juan (1997). *Los Anchietas - el músico, el escultor, el santo* - Bilbao: Ediciones Mensajeros.

PRADO, Décio de Almeida (1993). *Teatro de Anchieta a Alencar*. [São Paulo], Perspectiva.

Publicação Do Instituto Histórico E Geográfico De São Paulo (1970). *Nóbrega*.

RABELAIS, François (1991). *Gargântua e Pantagruel*; tradução David Jardim Júnior; Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica.

RANCIÈRE, Jacques [sd]. *Políticas Da Escrita*; tradução Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro, : Editora 34, .

REALE, Giovanni (1994). *História da Filosofia Antiga*: volume II: Platão e Aristóteles. Tradução: Henrique Claudio de Lima Vaz e Marcelo Perine, São Paulo: Edições Loyola.

RECKERT, Stephen (1983). *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REY-FLAUD, Henri (1973). *Le Cercle Magique*, essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age, [sl] Éditions Gallimard.

ROUBINE, Jean-Jacques (1982). *A linguagem da Encenação teatral 1880-1980*; tradução e Apresentação de Yan Michalski; Rio de Janeiro: Zahar Editores.

SALVADOR, Frei Vicente do (1982). *História do Brasil 1500 . 1627*. Revisão de Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia – Belo Horizonte: Ed Itatiaia; São Paulo: Ed Universidade de São Paulo.

SALVADOR, José Gonçalves (1969). *Cristãos – Novos Jesuítas e Inquisição*; São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Editora da Universidade De São Paulo.

SANTA TEREZA D'AVILA (2001). *Escritos de Tereza de Ávila*, Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves; Marcos Marcionilo; Madre Maria José de Jesus. São Paulo: Edições Loyola.

SANTO AGOSTINHO (1987), *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A Ambrósio de Pina. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural.

_____ (1990). *Cidade de Deus* (Contra os Pagãos, parte II); introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira. (coleção Pensamento Humano)

SARAIVA, António José [sd]. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*; [sl]: Publicações Europa – América

_____ (1993). *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. 3ª ed. Lisboa: Gradiva – Publicações..

SARTRE, Jean-Paul [sd]. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. São Paulo: Círculo do Livro (Editora Nova Fronteira).

SHAKESPEARE, William (1911., *The Tempest. Hamlet, Prince of Denmark*; in *The Complete Works of William Shakespeare*, edited by William George Clark and William Aldis Wright, New York, Grosset & Dunlap.

SOUZA, Laura de Mello e (1986). *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*; São Paulo: Companhia das Letras.

STADEN, Hans (1974). *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco/ transcrição em alemão moderno por Carlos Fouquet, prefácio de Mário Guimarães Ferri, introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. Belo Horizonte, Ed Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo.

TAPIÉ, Victo L (1980). *Boroque et Classicisme*, préface de Marc Fumaroli, [Paris?] Livrairie Générale Française.

TASSO, Torquato (1998). *Jerusalém Libertada*, Trad. José Ramos Coelho, Organização, introdução e notas Marco Lucchesi, Fixação do texto e ensaios Alexei Bueno e Pedro Lyra. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

THEVET, André (1978). *As Singularidades Da França Antártica*; tradução de Eugênio Amado, - Belo Horizonte: E. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo.

THOMAS, Keith (1988). *O Homem Natural e o Mundo Natural*; tradução João Roberto Martins Filho, consultor desta edição Renato Janine Ribeiro, consultor dos termos zoológicos Márcio Martins; São Paulo: Companhia das Letras.

Trad. BÉRARD, Victor (1924). *L'ODYSSÉE POESIE HOMÉRIQUE* “Les Belles Lettres.

UBERSFELD, Anne (2005). *Para Ler o Teatro*; trad. José Simões, São Paulo: Perspectiva.

VAINFAS, Ronaldo (1997). *Trópicos Dos Pecados*. Moral, Sexualidade, e Inquisição no Brasil. Rio De Janeiro: Editora Nova Fronteira.

VALENTIN, Jean Marie (1990). *Theatrum Catholicum: Lês Jésuites et la scene em Allemagne au XVIe. e au XIIIe. Siècle*. Nancy: Press Universitaires de Nancy (col. Etudes allemandes).

VASCONCELOS, Simão de (1977), *Crônica da Companhia de Jesus*; introdução de Serafim Leite. 3ª ed., Petrópolis, Vozes; Brasília, 1977.

_____ (1943). *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Prefácio de Serafim Leite, S.I. Rio de Janeiro – Imprensa Nacional.

VAUCHEZ, André, *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental, séculos VIII a XIII*. Tra. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

VERNANT, Jean Pierre (1973), *Mito e Pensamento Entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*; tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. Da Universidade de São Paulo.

_____ e VIDAL NAQUET (1977). *Mito e tragédia na Grécia antiga*; tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia, São Paulo: Duas Cidades.

VICENTE, Gil (1983). *Obras Primas do Teatro Vicentino*. Edição organizada pelo prof. Segismundo Spina, 4ª ed. São Paulo: Difel - Difusão editorial S.A.

_____ (1997). *TRÊS AUTOS: Da Alma; Da Barca do Inferno; De Mofina Mendes*. Introdução de Leogedário A. de Azevedo Filho, adaptação de Walmir Ayala, Rio de Janeiro Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

VIDAL, Lux org (1992). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp.

VIOTTI, Pe Hélio de Abranches S.J (1987). *José de Anchieta*. Fundação Emílio Odebrecht/ Sociedade Brasileira de Educação.

VORAGINE, Jacques de (1998). *La Légende dorée*, Traduit du Latin par Teodor de Wyzewa, Éditions du Seuil.

