

GUILHERME AMARAL LUZ

**“AS FESTAS E OS SEUS PAPÉIS: AS REPRESENTAÇÕES E
DRAMATIZAÇÕES ALEGÓRICAS JESUÍTICAS NO INTERIOR DAS
FESTAS RELIGIOSAS DO BRASIL QUINHENTISTA”**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de História do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob
a orientação do Prof. Dr. Paulo Celso
Miceli

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
25/03/1999



BANCA

Prof. Dr. Paulo Celso Miceli (Orientador)



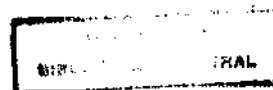
Prof. Dr. Leandro Karnal

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pecora



Profa. Dra. Leila Mezan Algranti (suplente)

99.02.041



“Tupána kuápa
koi asausú’
xe jára Jesú!”

“Sabendo que é festa,
hoje amor eu pus
no Senhor Jesus!”

(ANCHIETA, José de. “Tupána Kuápa”. In:
Lírica portuguesa e tupi. São Paulo, Loyola,
1984. p. 161. Tradução de Armando Cardoso.)

Índice:

Agradecimentos. 02

Introdução. 03

Capítulo I - Anchieta: um autor e uma obra. 07

. Os milagres lingüísticos do canarinho do céu: a elaboração histórica de Anchieta como poeta e taumaturgo. 08

. A maestria estética de um “santo moderno” ou a poesia pobre, mas fundadora, de um poeta missionário. 20

Capítulo II - Com fome de cera: os sentidos da festa para a religiosidade cristã no Brasil quinhentista. 34

. Os testemunhos da festa. 35

. A temporalidade das festas e a refiguração do espaço. 49

. Com fome de cera: os símbolos e a arte religiosa da festa. 68

Capítulo III - Os papéis da festa: os textos para representações e dramatizações alegóricas. 94

. As imagens da fala e também o que elas dizem: a linguagem dos textos. 96

. *Coincidentia oppositorum*: uma luta entre colaboradores. 114

As festas e seus papéis - considerações finais. 138

Bibliografia. 141

A Argemiro Rodrigues Pinto (*in memoriam*)
e ao Pe. Armando Cardoso S. J.

Agradecimentos:

Eis que chega o momento de cometer muitas justiça e injustiças, lembrar alguns nomes e instituições que foram importantes para o resultado deste trabalho e, infelizmente, esquecer outros, igualmente colaboradores. Aos segundos, ficam minhas desculpas e esperança de que suas contribuições transpareçam em algumas linhas do trabalho.

Antes de mais nada é necessário agradecer todo o programa de pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas e o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, que ofereceram o respaldo institucional necessário para a execução desta pesquisa. Agradeço também à FAPESP pelo tão fundamental apoio financeiro durante os dois anos que financiou este mestrado. Não poderia deixar de manifestar, igualmente, minha satisfação em poder consultar o acervo das bibliotecas do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, além das coleções de livros raros e Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda na Biblioteca Central da UNICAMP. Sou grato aos seus funcionários pela paciência e auxílio.

Agradeço aos colegas e professores da linha de pesquisa História, Cultura e Gênero pelas contribuições intelectuais e críticas. Principalmente aos professores Dr. Leandro Karnal — membro das bancas de qualificação e defesa deste mestrado —, Dra. Leila Mezan Algranti, Dr. Pedro Paulo Funari e Dra. Eliane Moura Silva — formadores tão importantes — e aos colegas e amigos Marcelo Bressanim, Marco Antônio Moraes, Milena Maranhão, Gláucia Silveira e Dalila Zanon. Pelas discussões e leituras proveitosas, sou muito grato à colega e amiga Flávia Birolli, ao professor Dr. Alcir Pécora — membro das bancas de qualificação e defesa deste mestrado —, ao professor Dr. José Roberto do Amaral Lapa — meu primeiro incentivador — e à minha mãe (e professora) Dra. Leila Amaral Luz — que me deu apoio intelectual, afetivo e financeiro nas tantas vezes necessárias.

Tão importante quanto as contribuições intelectuais foram as dos amigos e familiares, garantindo tranquilidade e descontração nas horas mais adequadas. Cito especialmente entre eles Silvana Blanco, João Paulo Rodrigues, Maria Cláudia Bonadio, Antônio Carlos Bernardi, João Variani, Marcelo Moschetti, Marcelo Penna-Forte, Adauto Villela, Dione Azevedo, Marcus Flávio Ribeiro, Marcelo Miterhof, Thomaz Guedes, Leandro Furtado, Maria das Graças Silva, Dea Amaral, Lucas Amaral, Lúcia Penna-Forte, Cecília Canônico, Romeu Canônico Jr. e minha avó, Aparecida Amaral.

Por último, de auxílio fundamental, agradeço meu orientador Dr. Paulo Miceli, cujas leituras e sugestões foram importantíssimas, e aos amigos Pe. Armando Cardoso e Professor Argemiro Rodrigues Pinto (*in memoriam*); aos últimos dois, dedico esta dissertação. Ao Pe. Cardoso por sua paciência, ajuda e simpatia ao me receber em Itaici e ao se corresponder comigo e ao Professor Argemiro por me apresentar algumas das principais características do tupi antigo. Ambos sempre prestimosos e amigos.

INTRODUÇÃO

O termo “teatro” revela-se anacrônico quando nossos olhos são voltados às representações e dramatizações alegóricas no interior das festas religiosas quinhentistas na América portuguesa. Voltamos nossa atenção para a elaboração histórica daquilo que tem sido chamado de “teatro de Anchieta”. Assumimos como meta dialogar com imagens tradicionais desse “teatro”, que, normalmente, é considerado externamente ao ambiente das festas religiosas e das práticas missionárias, processando-se uma separação entre os seus valores (ou interesses) “estético”, religioso e histórico. Visamos apresentar um “teatro” inserido no contexto mais amplo das festividades, de modo que difuso e disperso entre demais atividades “artísticas” e ritualísticas. Mostraremos como este “teatro” é configurado em gêneros discursivos que o instituem, a epistolografia jesuítica, as biografias de Anchieta e o próprio códice no qual se encontram os textos para representação. Enfim, buscaremos os sentidos da espetacularidade para os projetos religiosos elaborados na atuação missionária jesuítica na América portuguesa quinhentista. Em outras palavras, nossa pergunta não é a respeito de como era o “teatro” jesuítico, mas do que foi, no século XVI, aquilo que chama-se, hoje, de “teatro”.

Assim, interessa-nos perceber a elaboração discursiva sobre as representações e as festas religiosas no interior de gêneros literários, que se apresentam ao longo da ação missionária jesuítica no século XVI na América portuguesa. As primeiras biografias de Anchieta revelam o grau de sacralidade conferido às práticas de representação, a partir da associação entre autoria, santidade e linguagem. Elas evidenciam a necessidade dos textos

para representação saírem de uma fonte legítima de espiritualidade e comunicação com Deus. As cartas jesuíticas, por sua vez, retratam as festas de modo a inseri-las no campo da ação missionária, como momento legítimo e capaz de atrair fiéis, movê-los e gerar a mais alta devoção sem comprometer a ortodoxia. Já os textos para representação nos oferecem a possibilidade de visualizar características do tipo de catolicismo que os jesuítas almejavam implantar na América portuguesa, “descortinando” aspectos da religiosidade projetada nas festas.

No capítulo I, discutimos a atribuição autoral dos textos para representação em dois momentos distintos: (1) no século XVII, quando surgem as primeiras biografias anchietanas, e (2) no século XX, quando são lançadas as duas edições mais recentes do “teatro de Anchieta”. Pretendemos avaliar as relações entre a atribuição autoral e a atribuição de valores e sentidos para a prática das representações, como se dão em momentos históricos e situações diferenciados, percebendo a constituição da memória acerca de uma personagem (Anchieta), uma instituição (a Companhia de Jesus) e uma prática (o “teatro”). Não pretendemos concluir se foi ou não Anchieta o autor das peças, mas interessa-nos descobrir os sentidos das atribuições em momentos históricos diferenciados.

No capítulo II, tratamos da imersão das representações e dramatizações alegóricas no interior das festas religiosas quinhentistas. Neste momento, lidamos com a documentação da Companhia de Jesus: as correspondências dos missionários e os relatos de Fernão Cardim. Dessa forma, as festas e as representações e dramatizações presentes na documentação não são encaradas como representações do real ou do evento ocorrido, mas

como um campo discursivo que permite (re)elaborações de projetos missionários. Pretendemos, através dos relatos, revelar a importância da festa para os projetos religiosos da missão jesuítica. Buscamos observar como as festas vão sendo elaboradas descritivamente como um momento privilegiado para a proclamação do testemunho cristão numa temporalidade e espacialidade próprias, através da combinação de vários elementos artísticos, técnicos e discursivos, entre os quais as representações e dramatizações alegóricas.

No capítulo III, centramos nosso foco no códice no qual se encontram os textos para representação e dramatização, o chamado “caderno de Anchieta”. Buscamos, através da interpretação desses textos, observar algumas das características da linguagem religiosa que se forjava enquanto caminhava a ação missionária dos jesuítas entre a população colonial quinhentista. Tratamos, nesse capítulo, das características mais marcantes dos textos do caderno: sua vocação para a oralidade, sua maleabilidade, a multiplicidade de línguas, as alegorias e as redundâncias. Em seguida, buscamos, nas imagens geradas no interior dos textos, os elementos mais marcantes da religiosidade “salvacionista” no qual a humanidade vê-se intimada a receber as forças do bem para a regeneração da “ordem corrompida” e sua conseqüente salvação. Nesse momento, estaremos apresentando o que chamamos de um “maniqueísmo” antropofágico e cristão.

Não é nosso intento discutir os possíveis (mas anacrônicos) valores estéticos dos textos para representação. Também não estamos interessados em seu poder como ferramenta catequética. Entendemos os textos para representação como testemunho da

“verdade” bíblica, que, para ser eficaz, exige mais que a compreensão cognitiva de todos os conteúdos apresentados. Necessitam, sobretudo, gerar devoção, afetar, fazer com que todos se reconheçam como cristãos no momento da “proclamação” da promessa de salvação. Por isso, esses textos não pode abrir mão do espetáculo, do “belo” e do simbólico, entendidos como evidenciadores das verdades nas quais os participantes devem se reconhecer. Assim, veremos que há, nas imagens geradas nos textos para representação em festas uma tentativa de constituição de discursos religiosos capazes de atingir o heterogêneo público do universo colonial, de maneira não só inteligível, mas legítima, bela, reconhecível.

CAPÍTULO I

ANCHIETA: UM AUTOR E UMA OBRA

*“Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!”*

(Álvaro de Campos, “Lisbon revisited - 1923”.)

I.

**OS MILAGRES LINGÜÍSTICOS DO CANARINHO DO CÉU — A ELABORAÇÃO
HISTÓRICA DE ANCHIETA COMO POETA E TAUMATURGO:**

Uma preocupação constante do historiador que se volta ao estudo de textos literários e manifestações artísticas de diversas naturezas é a questão da autoria. O problema se acentua, principalmente, quando, ao lado das discordâncias dos críticos quanto ao criador de uma certa obra, vigora uma certeza sedimentada, em meios mais amplos da sociedade, de que ela pertence a um determinado autor. Tal é o caso das peças de teatro e poesias normalmente atribuídas a José de Anchieta. Enquanto, de Serafim Leite a Décio de Almeida Prado, considera-se a possibilidade de algumas das peças atribuídas a Anchieta serem de outros autores, vigora, tanto em meios acadêmicos, como não acadêmicos, a idéia de que Anchieta foi o único dramaturgo da época missionária dos jesuítas no Brasil quinhentista. Tal visão é respaldada, sobretudo, pelas três edições do teatro de Anchieta, sendo a primeira delas — na qual todas as outras se baseiam — um códice do século XVII, resultado de um processo informativo implementado pela Companhia de Jesus com vistas à canonização de José de Anchieta. Tal códice — conhecido também como “caderno de Anchieta” — apresenta, contudo, características que nos levam a, ao menos, levantar a hipótese da múltipla autoria dos textos “teatrais” em seu corpo. Aqui, discutiremos até que ponto a atribuição do teatro jesuítico à figura de Anchieta é reveladora dos sentidos atribuídos à prática teatral no início do século XVII.

Uma das características que comprometem a certeza da suposta autoria anchietana é a variedade de grafias em que os textos se apresentam, não sendo viável pensar que fossem

todas de Anchieta. O próprio Pe. Cardoso — editor da última versão do teatro anchietano — concorda com isto. Contudo, certo de que as testemunhas juradas que entregaram os textos como sendo de Anchieta não estariam mentindo, não questiona a autoria das peças, preferindo explicar a multiplicidade de grafias como decorrente de transcrições de textos de Anchieta para serem apresentados em aldeamentos e vilas sem a necessidade do original¹. Tal explicação parece resolver o problema, mas, na verdade, torna-o ainda mais complexo. Mesmo aceitando a posição de Cardoso, há de se indagar se, ao transcreverem os textos de Anchieta para serem representados em situações múltiplas, seus compiladores não realizaram alterações, adaptando-os às novas necessidades. A hipótese positiva pode ser levantada, com o respaldo de uma outra característica do códice, qual seja, a de que muitos dos textos nele presentes repetem-se com algumas alterações em várias partes do caderno.

As implicações da autoria múltipla do teatro apresentado como sendo de Anchieta são enormes para aquele que busca compreender o sentido do teatro para a vida religiosa no Brasil no século XVI. Ao mesmo tempo que abala a convicção moderna de que a obra literária se resume a um resultado da criação por parte de um sujeito que se apresenta como artista ou que se objetiva como tal, faz-nos pensar na própria dinâmica da constituição mnemônica de uma personagem histórica, Anchieta, como autor das obras, quando se observa diversas imagens que vão se constituindo tradicionalmente a respeito dela. Atentar para a multiplicidade de agentes que colaboram na criação da obra “teatral”, tanto através de alterações no texto, quanto na *performance* em si da obra, ajuda a elaborar uma imagem menos monolítica do “teatro” jesuítico do que aquela que o apresenta como “teatro

¹ CARDOSO, Armando (ed.). *Teatro de Anchieta*, SP, Loyola, 1977. pp. 25-36.

anchietano”. É com este olhar que as descrições de festas religiosas presentes nas cartas jesuíticas ganham força e nos ajudam a interrogar melhor os próprios textos teatrais.

Na edição de Serafim Leite das cartas jesuíticas, encontram-se vários trechos referentes a festas religiosas e representações de caráter dramático em seus momentos. Se, por um lado, tais trechos não nos permitem visualizar precisamente um quadro do que foi um dia uma festa religiosa do Brasil do século XVI, por outro, tais são formas discursivas nas quais a descrição da festa ganha relevância, articulando-se ao calendário religioso que, sem dúvida, era o mais claro referencial de tempo disponível aos homens do período — ou, ao menos, aos católicos. Um calendário cujos marcos não são numéricos, mas os dias santos, que vão das comemorações da Quaresma (sendo o Domingo de Ramos e a Quarta-feira de Cinzas os principais dias), passando pela Páscoa, por dias de Santos Católicos até chegar ao Natal e, finalmente, retornar à Quaresma. As festas estão inseridas nos principais marcos temporais. Tais trechos nos informam também sobre os principais momentos das festividades. Mesmo havendo, muitas vezes, omissões nas cartas, como a brevidade com a qual tocam na questão da pregação religiosa à “maneira dos índios”, no geral, as impressões dos missionários a respeito do comportamento dos participantes da Festa em vários momentos como em procissões, representações e liturgia e sobre o ambiente da Festa, são interessantes para avaliar a importância dessas ocorrências festivas para a vida religiosa do século XVI no Brasil, na qual se insere a própria prática de escrita das cartas.

Um estudo sobre as festas e as representações dramáticas religiosas ocorridas no período não pode ser realizado completamente sem que se estabeleça relação entre o

discurso que se dá nas cartas jesuíticas e aquele que constitui os textos presentes no “caderno de Anchieta”. No primeiro, temos a apreciação de um participante da experiência da festa. No segundo, o que temos é a reprodução escrita de algo que haveria de ser proferido ou performado durante a situação da festa. Se, no primeiro caso, há a necessidade descritiva de um referente que é recordado, no segundo, o referente não é mais do que a própria festa, a própria encenação, o ato sempre presentificado no tempo essencial instaurado pela festa. Nesse tempo essencial, não há lugar para o reconhecimento de atores, autores e poetas; mas, personagens, histórias, enredo, etc. Se, nas cartas, pode-se encontrar informações como a de que Ambrósio Pires era um dos atores que representavam *añangás* ou de que uma peça seria da autoria de uma ou outra pessoa, nos textos em si, o importante era o papel que cada um cumpria, a *persona*, os diálogos, e não aqueles que se escondiam atrás das palavras proferidas. Assim, quando o “caderno de Anchieta” se constitui como tal no século XVII, a noção de atribuição autoral é pautada pelo o que seus textos revelam e não o que muitas vezes as cartas dizem. O que entra em jogo é a articulação entre as imagens acerca de um santo, Anchieta, e as “verdades essenciais” reveladas no interior de uma prática religiosa e “teatral”.

A imagem que as duas edições mais recentes do “teatro” jesuítico trazem é a de isolado do ambiente das festas religiosas. A partir da associação entre o autor que se revela nas peças encontradas no “caderno de Anchieta” e a biografia do missionário a quem tais peças são atribuídas e do isolamento do teatro do contexto das festas, tanto Maria de Lourdes de Paula Martins quanto Pe. Armando Cardoso criam um teatro jesuítico que mais se assemelha ao teatro dos séculos XIX e XX do que a um acontecimento religioso e

artístico do período em que as peças foram escritas. Assim, a atribuição seiscentista das “peças” à figura de Anchieta se confunde com a idéia de que as peças foram realmente escritas por ele, abrindo margens para que, no século XX, sejam consideradas objetivações da subjetividade deste missionário. Gostaríamos, aqui, de questionar se a atribuição dos textos teatrais a Anchieta no século XVII realmente corresponde à idéia de atribuição autoral que temos hoje. As primeiras biografias de Anchieta, escritas contemporaneamente à coleta dos textos literários presentes no “caderno de Anchieta”, fornecem muitas pistas para solucionar tal problema.

No geral, as três primeiras biografias anchietanas em língua portuguesa, a de Quirício Caxa, Pero Rodrigues e Simão Vasconcellos, apresentam Anchieta como taumaturgo. Mas o que isto significa? Certamente os feitos milagrosos de Anchieta não eram vistos com puro espanto, de maneira sobrenatural ou inexplicável. Encontravam-se para eles explicações teológicas, inclusive para que fosse justificada a sua santidade. Assim, eles se relacionavam diretamente às “virtudes” do padre, entre as quais a devota oração, a caridade, a castidade, enfim, toda uma conduta religiosa que colocava Anchieta na condição de meio através do qual Deus poderia realizar suas “maravilhas”. Portanto, os feitos de Anchieta não são exatamente dele, mas são feitos divinos que se manifestavam através dele. Segundo, por exemplo, a análise de Robert Ricard, a associação entre a figura de Anchieta e a de Adão, tal como aparece na biografia de Vasconcellos, relaciona-se à idéia de *apatheia* — imunidade à concupiscência, à sexualidade, à luxúria. Anchieta é assim retratado como estando no mais puro estado de inocência, assim como Adão antes da queda. Tal inocência, resultado da dádiva da *apatheia*, aliada à penúria (*besoin*) em que vivia o missionário, colocá-lo-ia em um

estado de perfeita união com o criador, possibilitando-lhe desfrutar de uma série de poderes místicos de taumaturgo, como que restaurando a condição paradisíaca perdida pelo primeiro homem².

Embora, à primeira vista, a taumaturgia atribuída a Anchieta não possua nenhuma relação com a autoria do teatro, observando mais de perto alguns exemplos da ascendência anchietana sobre os entes da natureza, percebe-se que o poder do padre se manifesta principalmente através da linguagem, das palavras e, logo, se as palavras não fossem do “santo”, não teriam a mesma eficácia. Nas biografias de Vasconcellos, Caxa e Rodrigues, encontram-se vários trechos que relatam conversas de Anchieta com animais como aves, macacos e cobras, nas quais Anchieta ensina-lhes preceitos morais, que são fielmente seguidos por eles. Não somente nos animais as palavras de Anchieta causavam efeitos milagrosos, também a maneira de orar³ de Anchieta despertou o interesse de seus primeiros biógrafos. Sobre isto, Pero Rodrigues afirma: “havendo de tratar neste livro das sólidas e religiosas virtudes do Padre José, é bem que demos princípio a esta matéria, pela oração, porque a comunicação familiar com Deus, que nela se aprende e exercita, é a fonte donde todas elas nascem, e donde tomam lustre e perfeição. O espírito da oração é o que dá ser à vida religiosa, acende o zelo das almas, e é o fundamento das profecias e milagres, quando

² RICARD, Robert. “Adam et Anchieta”. In: *Revista portuguesa de História*, Tomo V, Coimbra, 1951. pp. 357-360. Ver também: VASCONCELLOS, Simão de. *Vida do venerável padre José de Anchieta*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1953. Livro Sétimo: “Da vida do padre José de Anchieta da Companhia de Jesus. (contém o epílogo desta história que põe em pronto aos olhos as excelências do padre José, por comparação ao primeiro pai dos viventes, Adão, no estado de sua inocência)”. pp. 371-410.

³ Seria interessante, aqui, considerar a etimologia da palavra oração. Oração vem do latim *oratio*, *orationis*, podendo significar “faculdade de falar”, “linguagem”; ou, em sentido especial “eloquência”, “linguagem preparada, com arte”. Pode significar, ainda, “discurso”, quando relativo ao *orator*, aquele que domina a arte da retórica.

Deus é servido de os fazer, por algum instrumento digno de sua santa mão.”⁴ Em seguida, o biógrafo relata como era grande o espírito de oração de Anchieta, concluindo com a afirmação de que não se espanta com as “maravilhas” que dele contam e com a grande perfeição de virtudes que possuía.

Todo o poder de taumaturgo ou santo atribuído a Anchieta dava-se em função do seu poder de comunicação com Deus e manifestava-se, igualmente, através da sua comunicação com os entes do mundo. Era a linguagem de Anchieta, portanto, o meio através do qual Deus poderia realizar suas maravilhas. A pregação de Anchieta era tomada também como fruto de suas virtudes. Sobre isso, Pero Rodrigues diz: “Sua pregação parecia sair mais de um peito cheio de devoção e comunicação com Deus, que não de muito estudo por livros, e assim era muito afetuosa, e movia ouvintes, à compunção de pecados, lágrimas e aborrecimento de vícios, e amor à virtude e freqüência dos sacramentos, da confissão e comunhão, donde se seguia emendarem muitas pessoas suas vidas.”⁵ Nas palavras de Anchieta, muitos reconheciam, portanto, verdades essenciais, mensagens divinas, legítimas lições de vida em consonância com a vontade de Deus.

O poder comunicativo atribuído a Anchieta é ainda observável nas considerações de seus biógrafos sobre a facilidade com a qual o missionário apreendeu e normatizou a língua mais falada na costa do Brasil ou a “língua geral”. Quirício Caxa afirma que Anchieta “(...) aprendeu a língua da terra (...), além da muita facilidade natural que Deus para isso lhe tinha

⁴ RODRIGUES, Pero. “Vida do padre José de Anchieta da Companhia de Jesus”. In: VIOTTI, Hélio Abranches (ed.). **Primeiras biografias de José de Anchieta**, SP, Loyola, 1988. p. 103.

⁵ *idem* p. 116.

dado, muita diligência e aplicação, com o grande desejo que tinha de ajudar as almas dos naturais que por falta de obreiros padeciam muitas necessidades espirituais. E tanto de raiz aprendeu que não somente chegou a entendê-la e a falá-la com toda a perfeição, e compor nela e transladar as coisas necessárias para a doutrina e catecismos: mas veio a reduzi-la a certas regras e preceitos e compor arte dela, com que os nossos que aprendem a língua muito se ajudam”⁶. Assim, a capacidade de comunicar-se com Deus via oração e com os animais graças às suas virtudes, estendia-se como tributo a Anchieta, também, a faculdade de comunicar-se com os homens; em particular aquele que era o grande alvo catequético da Companhia de Jesus, o indígena. Como figura de linguagem, poderíamos dizer que Anchieta funcionava como um intérprete entre os habitantes da nova “torre de Babel”, que se erguia com o nome de “Novo Mundo”. A língua de Anchieta não era portanto o espanhol, sua língua natal; nem o português, que falava em Coimbra, quando estudava no Colégio das Artes; nem o Latim, no qual teria composto versos a Mem de Sá e à Virgem; nem o Tupi, língua na qual se comunicava com os indígenas. A imagem que se cria da língua falada por Anchieta é, como nas próprias palavras do missionário parafraseando São Paulo, a bondade e a língua “que sabe a obediência. Porque esta é muito entendida de Deus e própria língua sua”⁷. Sua língua é compreendida como sua própria conduta cristã⁸.

⁶ CAXA, Quirício. “Breve Relação da Vida do Padre José de Anchieta”. In: VIOTTI, Hélio Abranches (ed.). *Primeiras biografias de José de Anchieta* ... p. 18.

⁷ ANCHIETA, José de. “Carta do padre José de Anchieta ao irmão Francisco de Escalante — Espírito Santo, 7 de julho de 1591”. In: *Cartas - correspondência ativa e passiva*, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti. pp. 398-399.

⁸ A esta idéia poderíamos associar o que diz Alcir Pécora sobre o embricamento entre retórica e religião em Antônio Vieira. Segundo o autor, “retórica e estética (...), para ele [Vieira], não valeriam mais que como efeito e multiplicação desse efeito [religioso] cujo sentido e causa não é o código lingüístico ou do gosto literário, mas a manifestação da vontade divina entre os homens”. (PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*, São Paulo - Campinas, EdUSP - Editora da UNICAMP, 1994. p. 41.) Seguindo em sua análise, Pécora afirma que um sermão que fracassa não seria, para Vieira, por motivo de um equívoco retórico, mas por ser um “falso testemunho”. Assim, só podemos pensar em linguagem religiosa no período se levarmos em conta a interdependência dos domínios da retórica e da teologia, da forma e do testemunho da “verdade” bíblica.

Após termos esboçado as relações entre linguagem, conduta cristã e taumaturgia, temos já traçado um caminho fértil para ligar a atribuição autoral do teatro jesuítico à figura de Anchieta na sua primeira versão, a seiscentista. É importante, contudo, lembrar que reconhecer a autoria anchietana do teatro jesuítico como cultural e historicamente elaborada não significa considerá-la uma farsa ou uma ideologia no sentido de um obscurecimento do “real”. O que propomos é, ao contrário, observar como tal atribuição faz sentido no período, caracterizando-se como verossímil, o que ajuda a avaliar o próprio sentido da obra atribuída, no caso, os textos do “teatro” jesuítico. Nossa proposta é bem diferente de uma aceitação da atribuição autoral de forma acrítica, projetando nela algo que está implícito no sentido romântico de uma atribuição autoral, qual seja, a noção de posse que se estabelece entre o autor e sua obra como reflexo da subjetividade de um indivíduo de um poder criativo genial (trans-histórico) ou mesmo enredado (histórico), como um ser-no-mundo. O enredamento histórico que nos interessa é menos o de Anchieta como indivíduo, do que o da biografia do “santo” como autor.

A inserção de “peças teatrais” no interior de festas religiosas era uma atração, junto aos outros recursos espetaculares da festa religiosa — atividade pública sem rival no universo quinhentista da América portuguesa — é tida, nas cartas jesuíticas, como elemento capaz de congregar um número ainda maior de participantes — indígenas ou cristãos — que ia à festa para se confessar, comungar, participar de procissões, se autoflagelar; enfim, tomar seus lugares reservados naquele mundo religioso que se constituía. O comparecimento maciço de participantes para as festas — principalmente de participantes indígenas — era o

mote para a demonstração de contentamento dos jesuítas em suas cartas. O entusiasmo quando cenas de multidões de disciplinantes são descritas, ou quando são mencionados aspectos artísticos como dança, canto e música, é revelador do significado devocional que tais ações assumiam para os jesuítas. Inserindo descrições de festas em suas cartas, os missionários almejaram causar efeitos de maravilhamento sobre o leitor devoto. Desse modo, as cartas têm função devocional, sendo o espetáculo, a festa, inseparável do seu relato na epistolografia quinhentista jesuítica.

As festas tinham, portanto, um significado profundo para a vida religiosa. Elas eram mostradas, nas cartas, como reveladoras dos frutos da conversão e da ação missionária jesuítica, contando com recursos como as próprias representações e dramatizações. Eram momentos de se cativar mais almas, comover os participantes, gerar a mais alta devoção e sentimento piedoso. As representações e dramatizações assumiam, nas descrições, o papel de congregar um grande número de pessoas, mobilizando-o para a festa e de inflétir o ânimo dos fiéis com a encenação de feitos de santos, mártires, anjos e da Virgem Maria contra todo o mal, revelando, a toda comunidade, a própria razão de ser da festa.

Sendo assim, prover a festa de textos para serem representados de uma forma significativa era uma façanha para eleitos. O autor de tais peças haveria de ser alguém que, ao mesmo tempo, tivesse conhecimento da escritura, da hagiografia e das discussões teológicas do período, soubesse bem as línguas mais faladas no território brasileiro, conseguisse transmitir a mensagem e o sinal presentes nas histórias sagradas para o público a que se endereçava e, principalmente, possuísse uma total e harmoniosa comunhão com

Deus, presente na mais profunda devoção. O autor haveria de ser alguém capaz até de evitar, como dizem ter feito Anchieta, que chovesse para que o momento da representação pudesse ocorrer sem maiores transtornos⁹. Ao cumpridor da tarefa de escrever um texto para uma representação, mais que um virtuosismo formal de caráter esteticista, exigia-se, sobretudo, uma capacidade de abrir ao espectador um mundo de significados e sinais religiosos nos quais todos reconhecessem o poder do sagrado e a si mesmos como cristãos. Aqui reside o pilar de sustentação da elaboração de um “santo”, José de Anchieta, como autor do “teatro” jesuítico. Embora, tanto nas cartas quanto nas biografias anchietanas, várias peças sejam atribuídas a outros autores, quando os textos são entregues no processo informativo para a canonização de Anchieta, não sobra um texto que não seja atribuído ao taumaturgo.

Mas voltemos à velha questão: quem é então o autor que se revela nos textos compostos para serem representados durante as festas religiosas? O autor não é a pessoa Anchieta, mas podemos assim chamá-lo se esse nome significar, para usar um termo de Foucault, uma “função-de-autor”¹⁰, classificatória de um conjunto de obras. A identificação do autor como sendo Anchieta (taumaturgo e exemplo de virtudes), pelos padres e irmãos jesuítas do início do século XVII, com toda carga de significados que tinha sua biografia, fornece possibilidades de ir mais a fundo na identificação do que significa ser um autor de “teatro” religioso no período e do significado das práticas de representações e dramatizações

⁹ RODRIGUES, Pero. “Vida do padre José de Anchieta da Companhia de Jesus”. In: VIOTTI, Hélio Abranches (ed.). *Primeiras biografias de José de Anchieta*, SP, Loyola, 1988. p. 79. O mesmo evento é também comentado por Vasconcelos nas páginas 52 e 53 da sua biografia de Anchieta.

¹⁰ Ver: FOUCAULT, Michel. “What’s an author”. In: HARARI, Josué V. *Textual strategies - perspectives in post-structuralist criticism*, London, Methuen & Co. Ltd, 1980. pp. 141-160.

para a vida religiosa do momento. A poesia, a dramaturgia e as múltiplas formas artísticas que permeavam o ambiente das festas eram, como os milagres e profecias do taumaturgo, maravilhas divinas, realizadas através do “canarinho do céu”¹¹. Assim, se, por um lado, é um equívoco atribuir a produção “teatral” da época a um indivíduo, por outro, chamar o “teatro” jesuítico de “teatro” anchietano revela toda a carga de sacralidade conferida ao ato de representar, concluindo-se daí que o teatro jesuítico não deve ser caracterizado como mera diversão ou mesmo como simples ferramenta da catequização, mas como uma forma legítima de proclamação da palavra cristã, devendo ser o resultado da criação de alguém especialmente preparado, tanto em termos intelectuais como espirituais, para a tarefa. O autor do teatro jesuítico é a própria prática das representações, da maneira que ia sendo confeccionada no seio da ação missionária de uma ordem religiosa, a Companhia de Jesus, instituição bastante hierarquizada. Anchieta era um *exemplum*, sobre o qual projetava-se os sentidos das festas. A autoria anchietana funcionaria como legitimação de um modelo a ser seguido pelos demais membros da Companhia de Jesus. Modelo de conduta cristã e, conseqüentemente, de proclamação legítima de seu testemunho.

¹¹ Epíteto conferido a Anchieta por Antonil pelo seu viés poético e sua origem natal, as Ilhas Canárias.

II.

A MAESTRIA ESTÉTICA DE UM “SANTO MODERNO” OU A POESIA POBRE, MAS FUNDADORA, DE UM POETA MISSIONÁRIO:

Em 1927, Capistrano de Abreu escrevia que Anchieta ideava e representava “autos, espécie de antecipação do cinema, literatura para quem não sabia ler, poetando em quatro línguas: tupi, latim, português e castelhano”¹². Concluiria em seguida que “a história póstuma de José de Anchieta merece vir à luz. Reunir suas cartas, seus escritos vários, em prosa e verso, é uma dívida que não admite mais moratória”¹³. De fato, na época em que Capistrano de Abreu escreveu esse artigo, muito pouco publicara-se da obra de Anchieta ou sobre ela. No século XIX, o que se encontra são fragmentos dela publicados em periódicos, sendo o principal a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Somente em 1923, sairia uma primeira tentativa de coleta da obra poética de Anchieta, publicada por Afrânio Peixoto junto à Academia Brasileira de Letras. O título dado por Afrânio Peixoto era sugestivo, *Primeiras Letras*, sugerindo uma origem da literatura brasileira na obra de Anchieta.

Na década de 20 a obra de Anchieta passa a causar interesse em dois meios da intelectualidade brasileira: o historiográfico e o literário. Capistrano de Abreu vê a relevância historiográfica da obra e do seu autor para se compreender uma prática quinhentista que ele chega a comparar ao nascente cinema, na sua concepção, uma cultura para iletrados. Afrânio Peixoto, por sua vez, busca, na obra de Anchieta, a aurora de uma arte para letrados no

¹² ABREU, Capistrano de. “A Obra de Anchieta no Brasil”. In: *Ensaio e estudos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. p. 234.

¹³ *idem*. p. 235.

Brasil. A preocupação com os textos anchietanos é, portanto, uma preocupação com as letras, seja para tomá-los como literatura, seja como “cultura iletrada”. Temos, aqui, o ponto no qual se separa o interesse histórico e o literário da obra de Anchieta.

A obra de Anchieta também despertou o interesse de intelectuais ligados à Companhia de Jesus. É o caso dos padres Serafim Leite e Armando Cardoso, que travaram o mais acirrado debate intelectual acerca da autoria de diversas obras até então atribuídas ao “Canarinho do Céu”. Enquanto Serafim Leite atribui peças de teatro e até o poema épico *Os feitos de Mem de Sá* a vários autores (padres da companhia), Cardoso esforça-se no caminho inverso atribuindo tudo a Anchieta. Aqui, contudo, o interesse pela obra de Anchieta (ou dos jesuítas) é mais religioso do que propriamente literário ou histórico, revelando posturas acerca da ação da Companhia de Jesus para a formação da “civilização brasileira”. De um lado uma ordem coletiva, de outro um santo.

Em 1937, Serafim escreve um complemento da revista *Brotéria* chamado *Introdução do teatro no Brasil*. Apesar do título e de sua constatação, logo no primeiro parágrafo, de que “os portugueses já representavam autos no Brasil, quando os Jesuítas começaram os seus”¹⁴, Serafim Leite concentra-se em escrever somente sobre o “teatro jesuítico”, alegando que as primeiras peças conhecidas foram as dos jesuítas. No entanto, parece ser outro o motivo que o guia em seu recorte. Diz ele que: “como em todo o teatro verdadeiramente superior, também neste do Brasil havia um escopo moral. Não era simples e fútil diversão. Sem descurar totalmente a arte, o que sobretudo preocupava os Jesuítas era a civilização

¹⁴ LEITE, Serafim. *Introdução do teatro no Brasil*, Lisboa, Brotéria, 1937. p. 05.

cristã. Com espírito atento, aproveitaram, pois, o gosto innato das camadas populares para as representações cênicas; e, com as suas alegorias, ensinando, agradando e deleitando, atraíam ou regeneravam o auditório, tanto indígena como colonial. Por esta feição popular dos autos sacros se explica, até, com facilidade, a intervenção nêles de música, danças e cantares”¹⁵. Serafim Leite preocupava-se menos com a “estética do teatro jesuítico” do que com o seu caráter de instrumento em prol da ação missionária, que ele acredita ser civilizatória e (ou pois) cristianizadora, dos jesuítas (no plural) para a formação da “civilização brasileira”.

Em outro artigo, de 1963, Serafim Leite tenta desmascarar o que chama de “pseudo-autoria” de Anchieta dos *Poemas de Mem de Sá*, através do método “histórico-positivo”. Em seu artigo, Serafim Leite deixa transparecer uma razão possível para a sua resistência à autoria de Anchieta, a nacionalidade do missionário (nascido nas Ilhas Canárias e não em Portugal). Diz Leite: “situa-se esta breve crítica de atribuição dentro do método histórico-positivo, nem conhecemos outro para estabelecer a verdade dos fatos, seja ela qual fôr, agradável ou desagradável. Claro que a mesma verdade pode saber bem a uns e deixar travo noutros. Dentro dêste plano subjetivo, se nos perguntassem quem mais gostaríamos que fôsse o autor do *Poema de Mem de Sá*, não já como homem dado a pesquisas históricas, mas apenas como luso-brasileiro, responderíamos com satisfação interior: o Padre Anchieta. Por quê? Porque o poema louva a colonização portuguesa do Brasil (...); e o louvor sabe a néctar quando servido em taça alheia. Mas feche-se o parêntese ou veleidade subjetiva, e

¹⁵ *idem.* p. 06.

conclua-se em termos de história: Anchieta não é o autor do *Poema de Mem de Sá*¹⁶. Serafim Leite conclui que “toda a matéria latina metrificada em louvor de Mem de Sá tem a sua justificação literária no ciclo missionário, cultural e político do Brasil (...) em que se ensinava a *Eneida* no Colégio da Bahia”¹⁷.

Percebe-se claramente que a atribuição autoral feita por Serafim Leite se insere na sua postura celebrativa da colonização portuguesa e a filiação da Companhia de Jesus com a mesma. Sustenta, através de seu método, um envolvimento de toda a Companhia com os portugueses e nega a exclusividade autoral de um “estrangeiro”. Seguindo no caminho de historiadores do século XIX como Robert Southey e Francisco Adolfo de Varnhagen (e mais ainda Southey), Leite glorifica a ação “civilizatória” da colonização lusitana, incluindo nela a ação da Companhia de Jesus como um todo, exercendo um papel fundamental. No mesmo caminho de Serafim Leite, outro historiador jesuíta, em 1925, já havia alertado para a necessidade de glorificação não só de um missionário, Anchieta, mas de todos os inicianos no processo de colonização, trata-se do Pe. Luiz Gonzaga Cabral SJ. Referindo-se ao terceiro centenário de morte de Anchieta, afirma:

“No centenário de Anchieta é impossível que se tracte de glorificar só um homem. Esse homem é nada, é pó que se desfaz, é um instrumento que fica inerte e sem valor, se o isolardes do corpo moral a que pertence, se o destacardes, no intuito de melhor honrar individualmente, da sociedade em que se fundiu. Não lhe podereis fazer maior violência, offerecer-lhe um calix mais amargo do que pretender fazê-lo valer por si só, ou por si mesmo. (...) Sua glorificação tem que ser forçosamente a do espírito que o animava e impellia... Só honrando nelle a Companhia é que se pode evitar a injustiça de esquecer ou postergar nomes que lhe não sejam inferiores, jornaleros que tenham recebido ainda maior salário. (...) Não tenhamos receio de lesar Anchieta em um ceutil do que é seu. A verdadeira justiça do Brasil para com ele é essa, de pagar na data do seu Centenário, como deveria tê-lo feito em 1870, no

¹⁶ LEITE, Serafim. “O ‘poema de Mem de Sá’ e a pseudo-autoria do Padre José de Anchieta”. In: *Novas páginas de história do Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, . p. 280.

¹⁷ *idem ibidem*.

Centenário de Nóbrega, como ainda o hade fazer este anno no Centenário de Vieira, não a elle individualmente, mas à Grande Companhia, o tributo de devoção filial que as sociedades devem aos delineadores do seu traço perpétuo.”¹⁸

Vemos que, se, no século XVII, a atribuição autoral de Anchieta tinha a função de sacralizar uma prática e textos relacionados a ela, através da filiação a uma figura exemplar; nas primeiras décadas do século XX, dissociar os textos da figura de Anchieta tinha o sentido de desindividualizar a produção literária jesuítica do século XVI, jogando-a para o campo de ação da Companhia de Jesus como um todo na colonização portuguesa do território brasileiro. É preciso, portanto, fazer uma distinção entre o que chamaríamos de autor *exemplum* e outra que chamaríamos de autor *gênio*. No caso, Anchieta *exemplum* seria uma categoria do século XVII, associativa da autoria e imagem de santo, enquanto Anchieta *gênio* seria uma categoria do século XX, que liga a autoria a um indivíduo especial. Para Leite, a autoria de uma obra liga-se à idéia de genialidade e indivíduo, até porque sua obra se situa em um campo historiográfico (método histórico-positivo) que não pode abrir mão deste paradigma. O compromisso de Serafim Leite com a historiografia positivista o obriga, portanto, para poder celebrar a Companhia como um todo, a evitar a atribuição autoral exclusivamente a Anchieta, estendendo-a a outros *gênios* membros da Companhia de Jesus. No caso da crítica literária, no entanto, Anchieta aparece como o autor representativo de uma fase da “literatura nacional”, transformando-se no indivíduo fundador da mesma.

A tendência de atribuição da “literatura” quinhentista a Anchieta acentua-se, no interior da Companhia de Jesus, com as perspectivas de beatificação e canonização do

¹⁸ CABRAL, Luiz Gonzaga. *Influência dos jesuítas na colonização do Brasil (século XVI)*, São Paulo,

missionário. Alguns padres da Companhia de Jesus tiveram papel decisivo nesta nova tendência. É o caso do P. José da Frota Gentil, o próprio P. Armando Cardoso e o P. Hélio Abranches Viotti. O primeiro foi o responsável pela coleta, em arquivos internacionais (principalmente o Arquivo Romano da Companhia de Jesus, o ARSI), de um corpo documental imprescindível: as duas primeiras biografias de Anchieta e o códice conhecido como “caderno de Anchieta”, contendo as suas possíveis “poesias” e textos dramáticos. A (re)descoberta do “caderno de Anchieta”, em 1930 por Gentil, daria fôlego aos entusiastas da autoria anchietana do “teatro jesuítico”. Aos padres Armando Cardoso e Hélio Abranches Viotti credita-se, mais tarde, a partir de fins da década de 1970, a elaboração da *Monumenta anchietana*, obras completas de José de Anchieta, um dos projetos ligados à “Vice-postulação da causa de canonização do Beato José de Anchieta” e à comissão do IV centenário da morte de Anchieta¹⁹. Os dois padres serão comentados mais à frente.

A chegada, no Brasil, do “caderno de Anchieta” não pode ser, contudo, tomada como um marco da atribuição dos textos ao missionário. Vale lembrar que o já citado texto de Serafim Leite sobre o teatro jesuítico foi escrito sete anos depois dela. Sérgio Buarque de Holanda, em 1947, trabalhando em meios leigos, sem qualquer envolvimento com projetos religiosos, também discute a autoria de Anchieta e sua relação com o “caderno” de poesias.

Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925. pp. 42 - 44.

¹⁹ A primeira, e única, edição do *Teatro de Anchieta*, organizada por Cardoso data de 1977, ano posterior ao da “Consagração da Causa de Canonização de Anchieta a Nossa Senhora Aparecida” pelo Padre Murillo Moutinho. Em 1978, é criada a “Vice-postulação” para a beatificação e a canonização de Anchieta, sendo, em 1979, instituída, a partir de uma portaria do Ministério da Educação e Cultura, a “Comissão preparatória das comemorações do IV centenário da morte do P. José de Anchieta”, que previa, entre outras coisas, a preparação das obras completas de Anchieta. Em 1980, Anchieta é beatificado. A edição de P. Cardoso é incluída nas obras completas de Anchieta, *Monumenta Anchietana*, editadas pelas Edições Loyola. (Ver: MOUTINHO, Murillo. “Apêndice: cronologia da vida de Anchieta”. In: QUEIROZ FILHO, Antônio de. *A vida heróica de José de Anchieta*, São Paulo, Loyola, 1988. p. 109)

Diz o historiador: “parece justo acreditar-se que boa parte das poesias de Anchieta só lhe foram atribuídas por constarem de cadernos em que se reuniam, ao lado de peças de sua autoria, outras que fossem apropriadas aos fins da catequese. (...) De maneira que o nome de Anchieta, quando associado a essas produções, o que é inevitável no estado em que ainda se encontram os estudos de história literária, não pode ser admitido sem reserva”²⁰.

O momento em que a autoria anchietana do “teatro religioso quinhentista” assume feições mais definitivas dá-se em 1954, com a publicação integral, pela estudiosa de tupi antigo Maria de Lourdes de Paula Martins, do “caderno de Anchieta”, sob o título *Poesias* de José de Anchieta. Antes da publicação de *Poesias*, a autora vinha realizando uma série de estudos sobre o caderno, tendo publicado vários artigos com alto especialização²¹. Sua edição *competente* da “obra poética” de Anchieta deu impulso aos “estudos anchietanos”. Estava ali, à disposição de pesquisadores, a obra do autor “fundador da literatura nacional”, título que ele receberia entre outros como “primeiro gramático da língua tupi” e “fundador da educação brasileira”, além dos que já possuía como “apóstolo do Brasil” e “taumaturgo do novo mundo”.

Ao mesmo tempo que Anchieta constituía-se como autor da obra a ele atribuída, eram também constituídas imagens dessa obra. Maria de Lourdes de Paula Martins, em uma antologia de Anchieta, organizada por ela antes da publicação de *Poesias* diz: “mas não

²⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Literatura jesuítica”. In: **O espírito e a letra. Estudos de crítica literária I (1920 - 1947)**, São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p. 398.

²¹ Entre esses artigos citaria: “Literatura Tupi do Padre Anchieta”. In: **Revista do Arquivo Municipal**, vol. LXXIX, São Paulo, 1941. “Contribuição para o estudo do teatro Tupi de Anchieta”. In: **Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo**, XXIV, São Paulo, 1941.

admirarão peças de um significado, à nossa suscetibilidade de civilizados, exageradamente concreto. O admirável é entrever, por êsses primeiros ensaios, a habilidade com que Anchieta, adivinhando as possibilidades da poesia e do teatro na obra da catequese, soube orientá-los segundo diretrizes de uma psicologia universal, transformando-os em instrumento pedagógico da Companhia”²². A associação entre a obra “literária” e a catequética e o seu empobrecimento “estético” é também característico de críticos que não tomam Anchieta como autor, como vimos em Serafim Leite e Sérgio Buarque de Holanda. O que muda, com Martins, é a atribuição do feito de transformação da literatura em ferramenta catequética a um *gênio*, Anchieta, que recebe os créditos da perspicácia. Diz, ainda, a autora que “a obra literária de Anchieta tem menos interesse estético que científico e histórico”, embora, “extraordinariamente, há momentos que o poeta domina o missionário”²³.

A tensão entre o valor estético e o histórico na obra de Anchieta fica clara na periodização do teatro brasileiro proposta por Galante de Sousa. O primeiro período do teatro brasileiro, tal como compreendido por Galante de Sousa, constituir-se-ia pelos três séculos do período colonial, estendendo-se ainda às primeiras décadas do século XIX (1838), quando seria fundado o teatro nacional, e não teria nenhum valor artístico, mas apenas histórico. A manifestação teatral que Galante de Sousa confere ao século XVI é o teatro jesuítico, cujo único autor identificado é Anchieta. Tal teatro seria definido como aquele cuja preocupação era a catequese, ficando em segundo plano toda e qualquer pretensão propriamente estética. Ainda segundo o autor, o teatro jesuítico entraria em

²² PAULA MARTINS, M. de L. *Anchieta - poesias*, São Paulo, Editora Assunção Limitada, sd. p. 24.

declínio no século XVII, quando as manifestações teatrais seriam escassas, ligadas às comemorações religiosas e cívicas. Nesse momento, haveria ainda uma forte repercussão do teatro espanhol, cujo grande vulto seria Botelho de Oliveira²⁴.

Em outra antologia anchietana, organizada por Eduardo Portella em 1959, a importância histórica e social da obra é considerada maior que a estética. Afirma Portella que: “a participação de Anchieta na formação histórica do país foi de tal maneira intensa e fecunda que os seus historiadores, os seus biógrafos e mesmo os seus críticos quase sempre se esquecem que ao lado do homem de ação lúcido, do colonizador obstinado, coexistia um escritor sensível, que construiu ou ergueu uma estética não apenas de abstrações mas intencionalmente voltada para a evidência. Daí que, freqüentemente, a amplitude da dimensão social de sua obra chegue a sobrepor-se ao seu próprio merecimento estético. E é exatamente êsse conflito que faz de José de Anchieta um poeta desigual, porque falho de unidade, oscilante entre dois comportamentos. Opondo, por conseguinte, ao mérito estético a importância social ou histórica. E numa obra naturalmente ampla e multiforme”²⁵.

Em 1977, é a vez de Armando Cardoso publicar o que intitula *Teatro de Anchieta*. Diferentemente do que faz Martins, que publica todo o “caderno de Anchieta”, Cardoso recolhe somente os escritos que ele considera dramáticos ou teatrais. Através de um trabalho heurístico, P. Cardoso remonta o que ele acredita terem sido, um dia, as “peças”

²³ *idem.* p. 13.

²⁴ Ver: GALANTE DE SOUSA, J. **O teatro no Brasil - tomo I**, RJ, Instituto Nacional do Livro, 1960. pp. 74-80.

²⁵ PORTELLA, Eduardo. **José de Anchieta - poesia**, Rio de Janeiro, Coleção Nossos Clássicos, 1959. pp. 05 - 06.

completas escritas por Anchieta, que, segundo ele, estariam dispersas pelo “caderno”. Percebe-se, no trabalho de Cardoso, uma tentativa de valorização da “estética” anchietana. Em primeiro lugar, vê-se a associação entre o teatro anchietano e o vicentino²⁶. Tal associação indica uma filiação que justifica a própria classificação de parte da obra “de Anchieta” no gênero dramático, já que compartilha, com a obra do “pai fundador do teatro em língua portuguesa”, vários elementos métricos, temáticos e técnico-materiais (para não dizer “cênicos”). Ao mesmo tempo, associando o nome de Anchieta ao de Gil Vicente, Cardoso evita a rotulação do “teatro anchietano” como teatro “popular”, sugerindo que a apropriação “erudita” do gosto popular é uma característica de ambos.

Outra forma de valorização estética contida na (re)montagem de Cardoso é perceptível na composição das “peças”. Nela, Cardoso leva em consideração a afinidade temática entre textos e, ainda, critérios como o *belo* e o *harmonioso*. Um dos exemplos que ilustram com maior clareza o que afirmamos é a sua reconstituição da peça que ele chama de *Diálogo do P. Pero Dias Mártir*. Diz Cardoso: “Julgamos pois que o Diálogo do P. Pero Dias constitui um entremez de três atos: introdução, diálogo e despedida. Para esta última propomos com sugestão, a cantiga dos Mártires, que vem precedida desta nota e se aplica a todos: ‘Estas se fizeram na festa do P. Inácio [de Azevedo] e seus companheiros’, começando com o verso ‘Los que muertos veneramos’. Cremos que o diálogo e as duas canções o encaixam belamente.”²⁷

²⁶ Ver: ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*, São Paulo, Loyola, 1977. pp. 53 - 57.

²⁷ *idem*. pp. 193 - 194. (grifo meu)

À valorização estética do “teatro anchietano” é um feito, embora anacrônico, interessante, pois desmonta a imagem de um “teatro” desprezioso e determinado pelas finalidades catequéticas como se fosse não mais que uma ferramenta entre outras para a ação missionária. O equívoco da divulgação da despreensão estética do teatro anchietano reside na preconcepção da separação entre produção artística e história, quando a arte deixa de ser uma produção e experiência de um grupo que a produz e salvaguarda, tornando-se um momento de superação do tempo, um dizer universal, uma estética²⁸. É da imagem de despreensão estética do teatro jesuítico que o seu caráter artístico passa a ser subordinado ao caráter catequético, constituindo-se como mera ferramenta em prol da cristianização. A obra espetacular jesuítica tem um estatuto próprio que o difere das outras práticas missionárias não artísticas, constituindo-se como algo imprescindível para a linguagem religiosa. É interessante vincular a idéia de evangelização (anunciação da palavra divina, cujo testemunho é a bíblia) à experiência proporcionada pelo espetáculo, frente o qual aquele que experiencia recebe mais que um conteúdo meramente constituído de significados, recebendo, também, um sinal, reconhecendo nele o poder do sagrado²⁹. Assim, a artística “anchietana” torna-se mais do que um instrumento a serviço da religião e passa a constituir um elemento imprescindível ao seu discurso.

²⁸ É pertinente, assim, lembrar as palavras de Alcir Pécora quanto aos sermões de P. Antônio Vieira: “O mais grave [dos anacronismos] (...), porque o mais freqüente, é o da ‘estetização da experiência estética como esfera autônoma’, uma vez que, reposto o contexto histórico em que se inscreve e constitui a produção discursiva de Antônio Vieira, a idéia dessa autonomia colide violentamente com a concepção que preside o uso que faz da linguagem. Para Vieira, a base articulatória de sentido e eficácia dos sermões é dada por sua impregnação do divino, vale dizer, para nomear logo o que julgo essencial, por sua *sacramentalidade*”. (PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*, . pp. 40 - 41.) Acreditamos que, também no caso das representações quinhentistas, o sentido e a eficácia do discurso também esteja na impregnação do divino, como sugere a atribuição autoral seiscentista ao *exemplum* Anchieta. Parece-nos impossível separar, nas representações, a experiência do belo da experiência da verdade do testemunho cristão.

²⁹ São interessantes, neste sentido, as considerações de Hans-Georg Gadamer em seus ensaios “Aesthetic and religious experience” e “The festive character of theater”. In: **The relevance of the beautiful and other essays**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. pp. 140 - 153 e pp. 57 - 65.

Todavia, a valorização estética do teatro anchietano deve ser tomada com cuidado. Também esta valorização enquadra-se na perspectiva de separação entre história, religião e produção artística. Seu resultado, na reconstituição de P. Cardoso ou em qualquer outra, é a produção anacrônica de um teatro que mais se assemelha a produções dos séculos XIX e XX do que com as representações quinhentistas. Como veremos, no capítulo III, os escritos que se encontram no “caderno de Anchieta” têm como característica central a oralidade, sendo produzidos para serem proclamados durante situações festivas lado a lado com outras atividades espetaculares. Neste sentido, todas as chamadas “poesias de Anchieta” trazem consigo o elemento da *performance* em público. Separar delas o que é do que não é teatro é uma tarefa que só pode ser levada a cabo a partir de (pré)concepções do significado da palavra teatro. Não nos parece possível entender os textos do “caderno de Anchieta”, reconstituindo “peças acabadas”. Os textos do códice quinhentista não tinham a função de agregá-las, mas sim de constituir um repertório maleável de textos para serem proferidos em situações específicas. A edição de P. Cardoso proporciona a possibilidade de encenar contemporaneamente os “escritos de Anchieta”, mas não se aproxima nem um pouco de uma reconstituição verossímil do espetáculo festivo quinhentista. Os escritos contidos no “caderno de Anchieta” não são, assim, obras de beleza universal, são, antes disso, fragmentos do universalismo cristão capazes de serem apresentados em situações convenientes.

A imagem depreciativa da “estética anchietana”, contudo, prevalece sobre a postura valorativa de Cardoso. Depreciação que Cardoso não cansa de combater. Diz Wilson

Martins que: “fazendo das letras um instrumento de catequese, Anchieta paga, como poeta, o pesado tributo dos que as sacrificam a outros fins que não elas mesmas. Sua literatura é mais religiosa que poética, se não for exclusivamente religiosa e nada poética. (...) A beleza perfeita é (para o místico) a forma em que se manifestam as perfeitas caridade, humildade e verdade, das quais não se pode distinguir. Por isso, é muito menos provável que o seu amor da beleza seja, como o do artista, contaminado pela forma sensual de satisfações meramente artísticas.”³⁰ A Martins, responde Cardoso, que além de padre é também poeta religioso: “cremos que na crítica do lirismo religioso, como o de Anchieta, se ao crítico faltar vivência espiritual, sentimento bíblico, apreciação da teologia cristã, dificilmente será capaz de aquilatar valores estéticos conexos com essas fontes. Apesar de suas citações, Wilson, infelizmente não aproveitou a melhor crítica moderna sobre o lirismo de Anchieta, a qual salienta, como características suas maiores, o primitivismo, a singeleza, a candura, a clareza, a sóbria elegância, o instinto popular da poesia anchietana, que, excelentemente adaptada ao nosso povo primitivo, colonial e indígena, era recitada ou cantada, não só nas igrejas, mas ainda nas ruas, praças da vila e pelos campos e lavouras”³¹.

A luta de Cardoso é por trazer a estética para o interior da vida religiosa e isto ele projeta na “obra poética de Anchieta”, na “obra poética” de um “bem aventurado” e de um *gênio*. Vale lembrar, aqui, a vinculação dos esforços de Cardoso com a causa da canonização de Anchieta. O santo que se constitui, agora, no século XX, de um santo dotado de espírito genial. Se, no século XVII, a santidade se manifestava na conduta e no

³⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. Vol. I (1550 - 1794)*, São Paulo, Cultrix, 1978. p. 32.

³¹ ANCHIETA, José de. *Lírica portuguesa e tupi. Tomo I*, São Paulo, Loyola, 1984. p. 72.

poder de comunicação com Deus e com os entes do mundo; no século XX, a santidade está expressa nas “habilidades geniais” do missionário, não só no campo da “poesia”, mas do empirismo cientificista, como sugere Viotti. Nos textos introdutórios do volume de correspondências de Anchieta, organizado por Viotti, ele diz: “dotado de notável capacidade de observação e de privilegiada memória, acrescidas de sensibilidade artística para o aspecto poético das coisas, mas forrado ao mesmo tempo de vivíssima humildade, jamais se aparta Anchieta da objetividade e exatidão, ao expor por escrito suas impressões sobre as pessoas e os fatos, que descreve, quer nas suas longas cartas informativas de São Vicente, quer por exemplo no poema histórico *De gestis Mendi de Saa*, quer em outras informações históricas e nos textos biográficos”³². Assim, a autoria de Anchieta de “obras estéticas” é tomada como prova de sua notabilidade, colaborando para a constituição de um “santo moderno”, mobilizando esforços para a sua canonização.

Nos próximos capítulos, visamos caracterizar os textos contidos no chamado “caderno de Anchieta” no interior das práticas religiosas instauradas pelo esforço evangelizador da Companhia de Jesus no século XVI na América portuguesa. Não pretendemos nem reduzir os textos às suas dimensões de ferramenta de catequização, nem sustentar qualquer valor estético universal presente neles. Pretendemos buscar um retrato verossímil e, pois, histórico da espetacularidade presente na vida religiosa quinhentista e o seu sentido no interior de discursos constituídos em escritos produzidos pelos missionários. Enfim, busca-se os significados do espetáculo para os projetos de cristianização erguidos na ação dos inicianos no território colonial português na América.

³² ANCHIETA, José de. *Cartas. Correspondência ativa e passiva*, São Paulo, Loyola, 1984. p. 19.

CAPÍTULO II

COM FOME DE CERA: OS SENTIDOS DA FESTA PARA A RELIGIOSIDADE CRISTÃ NO BRASIL QUINHENTISTA

“Historiadores cuidadosos devem atentar para o caráter festivo que sempre foi a essência do teatro.”

(GADAMER, Hans-Georg; *“The Festive Character of Theatre”*. In: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986. p. 58.)

I.

OS TESTEMUNHOS DA FESTA:

Avaliar os sentidos das festas religiosas quinhentistas, que ocorriam tanto nas vilas quanto nos aldeamentos jesuíticos é imprescindível para compreendermos o que era a prática das representações e dramatizações atualmente compreendidas como constituintes do chamado “teatro anchietano”. Promovidas pela própria Companhia de Jesus ou por confrarias, tal como a Confraria das Onze Mil Virgens, as festas eram realizadas por ocasião de dias santos; recebimento de pessoas ilustres em aldeamentos; funerais e ocasiões especiais, como, por exemplo, quando a aldeia ou a vila estivessem sob ameaça de doenças; além de marcarem os principais momentos do calendário religioso. Para alcançarmos o nosso objetivo, é necessário empreender uma interpretação das múltiplas descrições de festas, presentes em relatos de missionários da Companhia de Jesus. Assim, os três volumes de cartas editados por Serafim Leite, em 1954, a “Informação da Missão do P. Cristóvão Gouvêa às Partes do Brasil”, de Fernão Cardim, e a edição de 1984 de Hélio Abranches Viotti das correspondências de José de Anchieta são fontes, para nós, imprescindíveis.

É importante esclarecer que o nosso intuito é refletir sobre o estabelecimento de sentidos para as festas no interior da prática epistolar jesuítica, que constituía o único meio de comunicação entre missionários jesuítas espalhados pelo território colonial e entre eles e autoridades da Companhia de Jesus seja no Brasil, em Roma, em Portugal ou na Espanha. As cartas eram, ainda, um espaço disponível aos missionários para expressar, dentro de um determinado protocolo, idéias a respeito da conversão dos indígenas, sendo um espaço,

portanto, no qual projetos missionários eram discutidos e apresentados. O conteúdo das cartas, as línguas em que eram escritas, o estilo apresentado variavam de acordo com o seu autor e destinatário, de modo que, ao escrever para uma autoridade como um Geral da Companhia de Jesus ou um Provincial, o missionário deveria guardar suas opiniões pessoais, acatando obedientemente as diretrizes apontadas por inicianos em condições hierárquicas mais altas. É no contexto dessa produção epistolar que se inserem as descrições das festas, fazendo parte, assim, da constituição nunca definitiva de planos de ação missionária em terras coloniais. A descrição informativa das festas era, sobretudo, um esforço legitimador da festa religiosa e suas inovações no contexto missionário. Já as correspondências entre missionários que ocupam lugares mais próximos na hierarquia eram mais livres e, nelas, é possível perceber as diferentes opiniões acerca da ação missionária de uma forma mais direta e menos contida; contudo, nestes relatos não se nota, normalmente, uma preocupação em se “desenhar” um plano geral das festas, ainda porque na maioria dos casos essas correspondências eram entre missionários que estavam no Brasil e não necessitavam da descrição de uma festa para saber como era tal prática.

A maioria das descrições presentes nas cartas jesuíticas é lacônica, curta e enumerativa. Na maior parte delas, o que temos é a menção de algumas práticas ocorridas e breves comentários favoráveis à festa descrita, ressaltando o clima de devoção dos participantes. Diferente de tais cartas é a narrativa de Cardim da visitação do Pe. Cristóvão Gouvêa³³. A atenção com a qual Cardim descrevia as festas fez com que Capistrano de

³³ CARDIM, Fernão. “Informação da missão do P. Cristóvão Gouveia às partes do Brasil — Anno de 83”. In: *Tratados da terra e gente do Brasil*, SP, Cia Editora Nacional. 3ª edição. Introdução e notas de Batista Cactano, Capistrano e Rodolfo Garcia. pp. 169 - 247.

Abreu o caracterizasse como benevolente em relação aos “estudantes e às cômicas recepções estrambóticas, com discursos em línguas diversas, epigramas, etc”³⁴. No conjunto de seu texto, Cardim oferece o mais precioso relato de festas jesuíticas no século XVI, cujo aspecto “cômico e estrambótico” apontado seria apenas o sintoma de um estranhamento frente a práticas culturais que Capistrano de Abreu não levaria muito a sério. Também encontramos descrições mais detalhadas de festas nas *Ânuas* de 1581, 1583 e 1584, escritas por Anchieta³⁵, quando ele chega, até mesmo, a se referir a personagens representadas durante recebimentos de relíquias, suas localizações nas ruas decoradas especialmente para a ocasião, apetrechos construídos para as festas, maneiras em que foram realizadas certas práticas como sermões, orações, entre outras. Dentre as descrições de outros missionários menos estudados pela historiografia, vale mencionar a do P. Leonardo do Vale, em sua carta de setembro de 1561 ao P. Diego Laynes, na qual uma festa com a duração de três dias é descrita desde sua preparação até o seu término³⁶.

Assim, menos do que atentar para as diferenças entre as diversas descrições presentes em cada carta ou narrativa, centraremos nosso foco nos elementos coincidentes entre as diversas descrições formando o que chamamos, mesmo que precariamente, de um olhar jesuítico, constituído através da escrita de cartas, sobre a prática das festas religiosas

³⁴ ABREU, Capistrano de. “Fernão Cardim”. In: *Ensaio e estudos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1976. p. 227.

³⁵ “Carta anual da Província do Brasil, de 1581, dirigida a Cláudio Acquaviva — Bahia, 1 de janeiro de 1582.” pp. 302 - 330. “Carta anual da Província do Brasil, de 1583, do Provincial José de Anchieta ao Geral P. Cláudio Acquaviva. — Bahia, 1 de janeiro de 1584.” pp. 344 - 361. “Carta anual de 1584, ou Breve narração das coisas atinentes aos colégios e residências, existentes nesta província do Brasil. — Bahia, 27 de dezembro de 1584.” pp. 368 - 386. In: ANCHIETA, José de. *Cartas - correspondência ativa e passiva*, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, Introdução e Notas de Pe. Hélio Abranches Viotti.

quinhentistas, nas quais os textos contidos no “caderno de Anchieta” eram representados ou dramatizados. Contudo, para que não se tomem as descrições de forma monolítica, é válido fazer uma diferenciação, ao menos das ânuas de Anchieta, da carta de Leonardo do Vale e da narrativa de Cardim, que formam o centro de nossa documentação. Em seguida, formularemos, a partir dos elementos comuns de tais descrições, um conceito provisório para festa religiosa quinhentista, para que possamos, nos próximos itens, examinar os sentidos das festas no interior da intensa e multifacetada vida religiosa dos aldeamentos jesuíticos e vilas quinhentistas.

. Leonardo do Vale e sua Carta a Diego Laynes de 1561:

Padre Leonardo do Vale, em 1561, residia na Bahia. No entanto, até o ano anterior, quando fez os últimos votos, São Vicente e Piratininga eram os seu locais de atuação. Desde 1553, quando tinha 15 anos, fazia parte da Companhia de Jesus, tendo sido admitido pelo Pe. Leonardo Nunes, um dos primeiros missionários jesuítas em terras portuguesas na América. Padre Leonardo do Vale haveria ainda de ser um dos mais importantes “línguas”³⁷ entre os inicianos no Brasil quinhentista. Ao missionário se atribui um vocabulário na

³⁶ “Do P. Leonardo do Vale por comissão do P. Luís da Grã ao P. Diego Laynes, Roma. — Bahia, 23 de setembro de 1561.” In: LEITE, Serafím. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil (vol. III)*, SP, Ed. Nacional, 1954. pp. 444 - 447.

³⁷ Denominava-se “língua”, no século XVI, aquele que, conhecendo a língua geral, funcionasse como interprete entre europeus e indígenas. Aos mais famosos “línguas” pertencente à Companhia de Jesus são atribuídas obras de gramática e vocabulário brasílico, além de instrumentos de catequese e ensino religioso, missais e textos em verso em tupi antigo. Tais obras serviram para normatizar — a partir de convenções da gramática latina, assim como ocorria com as gramáticas de línguas românicas que surgiam na Europa no período, inclusive em Portugal — uma língua oral e de estruturas derivadas de troncos muito diferentes do indo-europeu. A mais celebre obra de sistematização do, hoje denominado, “tupi antigo” é a “Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil”, do Padre José de Anchieta, publicada em 1595 na cidade de Coimbra em Portugal.

“Língua Brasílica” (tupi antigo), uma “Doutrina Cristã”, outros instrumentos para batizar e para “ajudar a bem morrer” e um confessionário, todos também na língua dos indígenas. Padre Leonardo do Vale foi pregador na língua brasílica, tendo sido atribuídos a ele alguns sermões em língua indígena.³⁸

A carta escrita por Leonardo do Vale em 1561 foi comissionada pelo P. Luís da Grã, que, desde o ano anterior, ocupava o cargo de Provincial da Companhia de Jesus no Brasil, sucessor do Pe. Manuel da Nóbrega. Seu destinatário era o segundo Preósito Geral da Companhia de Jesus e um de seus principais fundadores, Pe. Diego Laynes, sucessor de Santo Inácio de Loyola e consultor dos que presidiram o Concílio de Trento (1545 - 1563). Diego Laynes era um homem da contra-reforma e seu governo da Companhia de Jesus é caracterizado, segundo o Pe. Hélio Abranches Viotti, pela “observância das *Constituições*”.³⁹ Portanto, mais do que uma descrição descompromissada de uma festa qualquer, a descrição de Leonardo do Vale é a de um jovem padre da Companhia de Jesus que, por suas qualidades de conhecedor da língua indígena e grande contato com os nativos, é comissionado pelo Provincial para dar conta de práticas promovidas pelos jesuítas no Brasil à autoridade máxima da Companhia de Jesus e atuante da contra-reforma.

A festa descrita na carta de Leonardo do Vale ocorreu na Povoação de Santa Cruz, na Capitania da Bahia, exatamente no dia de Exaltação da Cruz e vésperas. Sua descrição

³⁸ Ver: LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, Rio-Lisboa, 1938-1950. Tomo IX — Escritores, II. pp. 169 - 171.

³⁹ VIOTTI, Hélio Abranches. “Destinatário das cartas”. In: ANCHIETA, José de. **Cartas - correspondência ativa e passiva**, SP, Loyola, 1984. pp. 25 - 27. As *Constituições* mencionadas são as *Constituições da*

pode ser dividida em três partes, sendo cada parte correspondente a um dia de festa. No primeiro dia, Leonardo do Vale descreve a chegada do Bispo e sua comissão (que incluía o próprio autor da carta) no povoamento e seu recebimento pelos índios. No segundo dia, o autor enfatiza as atividades de confissão dos indígenas, realizadas por aqueles padres que, assim como Leonardo do Vale, sabiam a língua. O missionário faz ainda menção a uma missa de canto em coral acontecida no final da tarde e a uma procissão realizada depois da missa. A ênfase da descrição do terceiro dia, o da Exaltação da Cruz, é dada aos sacramentos de matrimônio e batismo a serem recebidos por grande número de indígenas em missa cantada. Por último, Leonardo do Vale menciona uma procissão realizada no final das festividades da qual participaram cristãos e muitos dos “gentios”.

Vê-se que a principal característica da descrição de Leonardo do Vale é a sua ênfase nos sacramentos a serem recebidos pelos indígenas. Confessor em língua geral, o autor da carta explicita o objetivo da confissão dos índios: “não é mais que para lhe fazer detestar a vida passada e conhecer a que querem tomar; e alguns, que já eram cristãos, se confessavam para casarem.”⁴⁰ Ao se referir ao matrimônio, Leonardo do Vale usa a expressão “concertar os casamentos” e, quanto ao batismo, ele enfatiza a quantidade dos que haveriam de receber tal sacramento. A festa, na descrição de Leonardo do Vale é mostrada como o momento privilegiado para a promoção da entrada do indígena, via sacramentos, na comunidade cristã. Assim sendo, a festa ia se afirmando como peça fundamental para a ação missionária

Companhia de Jesus, escrita por Santo Inácio de Loyola e que serviria como uma legislação dos jesuítas, apontando para a sua formação, a hierarquia da Companhia, etc.

⁴⁰ “Do P. Leonardo do Vale por comissão do P. Luís da Grã ao P. Diego Laynes, Roma. — Bahia, 23 de setembro de 1561.” ... pp. 444 - 445.

no momento em que, às vésperas da finalização do Concílio de Trento, concentrava suas forças em batizar, casar e instaurar a prática da confissão entre os índios.

. Anchieta e suas Cartas Ânuaas de 1581, 1583 e 1584 à Cláudio Acquaviva:

Uma das atividades do Provincial no tempo em que o Padre José de Anchieta ocupava o cargo era a confecção de cartas anuais ao Geral da Companhia de Jesus em Roma, na qual deveria informar sobre os diversos colégios da Companhia de Jesus e a ação missionária dos inacianos nas Capitâneas em que atuassem. As três ânuaas que nos interessam aqui tiveram como destinatário o padre Cláudio Acquaviva, que foi eleito quinto Geral da Companhia de Jesus na quarta congregação geral em 1581, cargo que desempenhou até sua morte em 1615. Durante os trinta e quatro anos em que Cláudio Acquaviva foi o Geral da Companhia de Jesus, a ordem duplicou de tamanho e intensificou-se a atividade missionária fora da Europa. Foi também durante o generalato de Acquaviva que foi promulgado a *Ratio studiorum* (1599), código pedagógico jesuítico. É também uma característica do tempo em que foi Geral o reconhecimento de testemunhos de mártires e a canonização de várias figuras da Companhia⁴¹. Além disso, ainda era Acquaviva quem ocupava o órgão máximo da Companhia de Jesus quando começaram a surgir as primeiras iniciativas na direção da canonização do próprio Pe. José de Anchieta, quando saem as suas primeiras biografias e são coletados vários testemunhos de sua vida, além de textos poéticos e teatrais atribuídos a ele, e que acabaram por constituir o “caderno de Anchieta”.

Comparadas à descrição de Leonardo do Vale, as descrições de Anchieta dão menos ênfase aos sacramentos, evidenciando outros elementos como a participação de disciplinantes, os motivos de festas “ocasionais”, os elementos estéticos da festa, detalhes de orações proferidas no momento da festa, etc. Na ânuia de 1581, apenas duas festividades são mencionadas, uma no Colégio da Bahia, que na verdade era um conjunto de procissões que ocorreram periodicamente às sextas-feiras, durante um período em que se pedia a Deus o fim de uma epidemia que assolava os moradores da cidade. A outra festa mencionada é a primeira missa da Aldeia de São Lourenço. A carta de 1583 traz, além da descrição de festas, alguns detalhes sobre a formação musical de meninos do colégio da Bahia e sobre papel desses meninos em cultos e celebrações da Quaresma. Nesta carta, temos a descrição genérica de ofícios celebrados durante a semana santa todos os anos no Colégio da Bahia, descrições genéricas de festas de dias de oragos de igrejas na Capitania da Bahia e a descrição da sua recepção por índios em uma aldeia na Capitania do Espírito Santo. Nesta mesma ânuia, Anchieta dá detalhes a respeito do recebimento de relíquias na Bahia, quando ele chega, até mesmo, a mencionar a presença de algumas figuras alegóricas, como a “Devoção”, a “Paz” e a “Castidade”, que saudavam as relíquias durante a celebração. Anchieta menciona ainda a representação de um diálogo pelos meninos do Colégio da Bahia para o recebimento do Governador.

De todas as ânuas, a mais rica em descrições de festas é a de 1584. Três das festas descritas são bastante reveladoras, principalmente pela variedade de ocasiões em que se davam, formas de acontecerem e riqueza de detalhes que trazem. A primeira delas é a festa

⁴¹ VIOTTI, Hélio Abranches. “Destinatário das cartas”. In: ANCHIETA, José de. *Cartas - correspondência*

do dia da invenção da Santa Cruz, que, segundo Anchieta, teve sua forma idealizada pelo padre Visitador Cristóvão Gouvêa, na qual é destacado o caráter espetacular e visual pela exposição das várias relíquias do colégio, além dos mais suntuosos adornos à disposição dos missionários. É destacada ainda a recepção dos convidados a participar desta festa, todos muito comovidos e de ânimos renovados em relação à Companhia de Jesus. A segunda festa descrita é interessante por apresentar detalhes da representação do martírio de Santa Úrsula, protagonizado por membros da Confraria das Onze Mil Virgens. Anchieta revela detalhes cênicos da representação e a relação desta com a festa maior que era celebrada e ressalta o sucesso da representação pelo grande público presente e todo o ambiente “devoto”. A última festa descrita é importante pelo seu caráter ocasional. Ao contrário das outras duas festas mencionadas, que tinham seus dias próprios para acontecerem, esta festa é uma rogação pública para que chovesse. Anchieta chega até a descrever a estrutura central do sermão proferido pelo pregador, revelando como foi feito o “pedido”, a “oração”. Por fim, conclui apresentando os resultados positivos da oração, com a vinda das chuvas.

Em resumo, nas suas ânuas, Anchieta dá conta de vários tipos diferentes de festa. Em primeiro lugar, temos as festas de recebimento de relíquias ou pessoas ilustres, como ele próprio no Espírito Santo. Outro tipo de festa é aquela para comemorar uma data do calendário religioso, como dia do martírio de um santo, celebrações da Semana Santa e da Quaresma. O terceiro tipo é o das festas ocasionais, realizadas para pedir algo a Deus. Com estes três tipos de festa, Anchieta nos proporciona exemplares de todos os tipos de festa religiosa abordadas por missionários jesuítas do período, no que se refere ao que está

relacionado ao momento e situação em que a festa teria de se dar. Anchieta revela ainda, com detalhes, elementos estéticos presentes nas festas, o que inclui as representações, abrindo ao leitor o caráter espetacular das celebrações e o envolvimento dos participantes em tais situações. Se Leonardo do Vale, em sua carta a Diego Laynes, privilegia o caráter sacramental das festas, Anchieta enfatiza a própria linguagem religiosa da festa, mostrando seu aspecto místico e evidenciador do sagrado, algo de extrema importância durante o generalado de Acquaviva e que explica a valorização de testemunho de mártires e o incentivo para a canonização de missionários como o próprio José de Anchieta, depois de sua morte em 1597.

. Fernão Cardim e sua Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica:

Admitido como noviço na Companhia de Jesus em 1566, Cardim é nomeado em 1582 para acompanhar a visita do Padre Cristóvão Gouvêa à província do Brasil. Entre 1583 e 1586 esteve em companhia do Visitador e sua *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica* é o relato de suas viagens junto de Cristóvão Gouvêa pela costa Brasileira e Piratininga em visitas a colégios da Companhia de Jesus e aldeamentos jesuíticos. Em 1847, pela primeira vez, a *Narrativa* de Cardim veio ao conhecimento de instituições historiográficas brasileiras, representadas, no momento, pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, tendo sido descoberta por Francisco Adolfo de Varnhagen. Contudo, foram Capistrano de Abreu e Batista Caetano que ofereceram uma edição mais bem anotada, publicando-a em 1885, juntamente com a tradução de *A Treatise of Brazil written by a Portugall which had long lived there*, que Capistrano de Abreu descobriu ser de autoria de

Cardim. A obra teria sido tomada de seu autor em 1601, quando foi preso por corsários ingleses e vendida em seguida para Hacket. Os dois textos passaram a ser considerados uma única obra de título *Tratados da Terra e Gente do Brasil*.⁴²

Como já foi mencionado acima, Capistrano de Abreu chega a considerar a *Narrativa* de Cardim benevolente em relação ao que ele chama de “festanças estrambóticas” ou “atmosfera de quermesse”. Capistrano de Abreu diz, ainda, que “a cada instante [da obra de Cardim] aparecem reflexos pertinentes. Mas o padre sentia como um esteta; não finalizava, não moralizava: embebia-se no espetáculo, além do bem e do mal.” Se para Capistrano de Abreu tais características são motivos para uma certa falta de qualidade, para nós, o distanciamento moral e olhar “estético” de Cardim são características significativas da experiência da festa e sua descrição em forma epistolar, como documentação oficial da Companhia de Jesus. Cardim realmente embebia-se no espetáculo. Por mais que as festas fossem estranhas aos olhares de Capistrano de Abreu no século XIX, para Cardim tudo aquilo tinha sentido, mesmo que muitos elementos presentes nas festas fossem grandes novidades. A ênfase de Cardim dada ao espetáculo revela a curiosidade em relação às festas e a centralidade que elas vão assumindo no interior dos projetos missionários de maneira que, até por isso, havia a necessidade de se conhecer bem a prática para poder, inclusive, evitar os perigos da abertura para tantas “novidades” nas formas de celebrar.

O número de festas mencionadas por Cardim ultrapassa uma dezena e ao seu foco não escapam os jogos navais indígenas em momentos de recebimento, as danças à maneira

⁴² Ver: ABREU, Capistrano de. “Fernão Cardim”. In: *Ensaio e estudos*. pp. 224 - 225. & GARCIA,

indígena e portuguesa, os instrumentos indígenas e novos ritmos incorporados pelos inacianos, as representações, os diálogos, os entremezes, os disparos de canhões, as multidões de disciplinantes, fosse no navio, nas vilas ou aldeamentos. Predominam as descrições de recebimentos, o que é justificável já que, acompanhando um Visitador e, em alguns momentos da viagem, também o Provincial José de Anchieta, é muito natural que tenha passado por muitas situações do tipo. Cardim não se limita, contudo, à descrição desse tipo de festa; comenta também a respeito de festas periódicas como Domingo de Ramos, dia de São João, São Sebastião, entre outras. Algumas das festas descritas por Cardim são também encontradas em descrições de Anchieta, passagens que permitem-nos vislumbrar algumas diferenças entre os dois missionários, sendo o segundo mais atento a detalhes artísticos que o primeiro, mais participante que idealizador.

Comparado à carta de Leonardo do Vale e às ânuas de José de Anchieta, o relato de Cardim é o que oferece o maior número de detalhes a respeito das “inovações” e elementos indígenas presentes nas festas. Se a ênfase de Leonardo do Vale é dada aos sacramentos e a de Anchieta às formas artísticas e místicas das festas, a ênfase de Fernão Cardim é dada ao elemento do “exótico”. Dos escritos dos três autores que escolhemos, o texto de Cardim é o que mais se assemelha a uma crônica, como a de Gabriel Soares de Souza, por exemplo, pela sua preocupação em captar minúcias do desconhecido, da participação do “outro” nas festas e das novidades apresentadas pela festa presente em um mundo cristão que se constitui na América portuguesa, no interior do conjunto das práticas missionárias e ação dos inacianos. Apesar das diferenças de ênfase nos relatos mencionados, os três autores em

muito se assemelham quanto à opinião sempre favorável em relação às festas “devotas” e quanto ao entusiasmo com o qual encaravam a participação dos fiéis nas celebrações religiosas; características que se repetem ainda em relatos de outros missionários como Pe. Manuel da Nóbrega, Pe. António Blazquez, Ir. Pero Correia, Ir. António Rodrigues e Pe. João de Melo, só para citar alguns que, em suas cartas, fizeram alguma menção às festas religiosas. Além de tais pontos coincidentes, é preciso dizer, ainda, que, apesar de as ênfases de cada relato serem diferentes, elementos menos destacados em um relato podem ser encontrados descritos com maior atenção em outro, de modo que ênfase não deve significar exclusivismo temático.

É a partir de tais semelhanças que torna-se possível falar de algo como “festa religiosa quinhentista”. Mesmo sabendo que o relato da experiência da festa era diferente de missionário para missionário, dependendo de fatores como destinatários e ocasiões, é possível pensar em sentidos que são configurados para a festa no interior do processo de evangelização. De uma forma genérica, a festa, constituída nas cartas, é o momento máximo de vivência religiosa no século XVI na América portuguesa. Nela, temos presentes todos os tipos de rituais religiosos católicos, inclusive vários sacramentos recebidos em massa, convivendo com elementos simbólicos e artísticos que colaboram para formar uma linguagem do sagrado reservada aos momentos mais marcantes do calendário religioso ou para os momentos em que há necessidade de união da heterogênea comunidade cristã do período para mostrar a Deus sua fé, com a finalidade de afastar o pecado, os males, as epidemias, *Anhangá* ou a morte. Enfim, como aparece no depoimento dos missionários, a festa é o momento da integração de uma comunidade que busca a salvação na vida cristã.

Para isto, o próprio espaço se transforma para a chegada do tempo da festa com todo o seu aparato visual, sonoro e espetacular das celebrações. A festa é, portanto, mais do que um conceito unívoco, um ideal de comunhão que se apresenta espetacularmente aos olhares jesuítcos nos momentos cruciais da vida religiosa do grupo, nos dias santos, nos momentos de epidemias e dificuldades e nos momentos de recebimento de “aliados” para a salvação, como relíquia de santos e autoridades públicas ilustres.

II.

A TEMPORALIDADE DAS FESTAS E A REFIGURAÇÃO DO ESPAÇO:

“Fizemos nesta povoação algumas [sextas-feiras] da coresma procissões yndo huma somana ao cabo da al[dea onde] está uma cruz, e a outra somana a outra parte donde está [outra], e, pola parte por donde avia de passar a procissão, tinham [muyto bem limpa e] varrida a rua.”⁴³

Nas duas sextas-feiras que aparecem no pequeno trecho destacado, celebrava-se algo e, para que tal celebração ocorresse, os meninos eram liberados das aulas e a liturgia mudava, abrindo espaço para música e pregações na língua geral. Visitantes chegavam dos arredores, fossem eles padres importantes, novos indígenas para serem convertidos ou populações de aldeias vizinhas. É interessante notar que, quando descreve o que se realizou, não importa para o autor da carta diferenciar uma sexta-feira da outra, pois o que ocorreu de essencial na primeira também ocorreu na segunda. Segundo o missionário, grande multidão de disciplinantes acompanhou a procissão, havendo também outras práticas de caráter religioso como “Mísere mei Deus” e “Réspices”. Nos dias de festa, as ruas das vilas, cujos contornos revelariam, aos olhares educados pelo urbanismo do século XX, caminhos poucos ordenados e onde era comum encontrar cavalos e vacas soltos⁴⁴, também eram varridas e adornadas. Nesses dias, a fisionomia e as atividades das vilas e aldeias mudavam para a celebração de algo significativo. Sob pena de serem multados, os seus moradores haviam de largar suas atividades para participar das festividades principais definidas pela

⁴³ “Do P. João de Melo ao P. Gonçalo Vaz de Melo, Lisboa, Bahia, 13 de setembro de 1560”. In: LEITE, Serafim. (ed.). **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**, Volume III. SP, Ed. Nacional, 1954. pp. 282-283.

Câmara, que, por exemplo, na vila de Piratininga, eram também denominadas Festas Reais ou Festas de El-Rei, sendo quatro, a de Santa Isabel, São Sebastião, Anjo Custódio e Corpus Christi⁴⁵. No dia da festa, assim, o habitual cedia espaço para a chegada de um momento a ser celebrado.

A idéia de que a festa religiosa refigura o tempo e o espaço não deve ser entendida como algo específico do Brasil quinhentista, ou mesmo como referente ao “universo cristão”. Tal refiguração é própria da forma de ser do fenômeno religioso chamado festa. É o que pensa, ao menos, Angelo Brelich em seus “Prolegômenos a uma história de las religiones”. Nestes, ele afirma: “A Festa (...) tem umas funções específicas; todas as festas, por exemplo, representam também uma interrupção do tempo profano, uma tomada de contato com o ‘tempo atemporal’ das origens, (...) uma abolição do desgaste que provoca a existência histórica, uma volta a reiniciar desde o ponto de partida, tal como mostra Mírcea Eliade. A festa se destaca claramente como ‘tempo sagrado’ frente ao cotidiano graças à suspensão das atividades habituais (trabalho). Há substituição dos alimentos ordinários por uma alimentação solene ou mesmo por um jejum durante o tempo da festa. Trocam-se as roupas normais por trajes de festa.”⁴⁶ Esta maneira de ser daquilo que é entendido fenomenologicamente como festa não é, contudo, suficiente para chegarmos ao sentido das festas religiosas quinhentistas no Brasil. Antes, o que oferece é um ponto de partida para

⁴⁴ Ver: TAUNAY, Affonso d’Escragnolle. **São Paulo nos primeiros anos (1554 - 1601)**, Tours, Imprensa de E. Arrault et Cia., 1920. p. 125.

⁴⁵ Ver: SANT’ANA, Nuto. “Festas religiosas e profanas”. In: **Ensaio paulistas**, São Paulo, Anhambi, 1958. p. 442. Sobre as multas, diz Taunay que, faltar a uma procissão como a de Santa Isabel poderia custar ao “infrator” até duzentos reis caso não fosse dada uma razão convincente para a falta. A metade dessa quantia custaria àquele que faltasse a uma festa de São Sebastião. [Ver: TAUNAY, Affonso d’Escragnolle. **São Paulo nos primeiros anos (1554 - 1601)**, Tours, Imprensa de E. Arrault et Cia., 1920. p. 55].

que a documentação específica seja interrogada.⁴⁷ A festa possui uma temporalidade que lhe é particular e que transforma o espaço para poder acontecer. Ver como isto ocorre através de alguns testemunhos de missionários jesuítas presentes em festas é evidenciar a configuração de projetos missionários fundados em uma religiosidade vivida e experimentada — lado a lado dos indígenas cristianizados ou em via de serem batizados — pelos missionários no universo religioso do primeiro século do período colonial.

. A Temporalidade da Festa:

“Faz parte da festa (...) uma espécie de retorno. Falamos por exemplo em festas que sempre voltam de novo, distinguindo-as das festas que não se repetem. A questão é se a festa de uma única vez não exige propriamente sua repetição. As festas recorrentes não são assim chamadas porque são registradas numa ordem temporal, mas ao contrário, a ordem temporal surge a partir do retorno das festas: o ano canônico, as festas da igreja, mas também as formas nas quais nós mesmos, em nossa contagem abstrata do tempo, não falamos simplesmente do nome dos meses, mas justamente de Natal e Páscoa ou outras — tudo isso representa em verdade o primado do que vem a seu tempo, do que tem seu tempo e não se submete a uma contagem ou a um preenchimento abstrato do tempo.”⁴⁸

⁴⁶ Angelo Brelich. “Polegómenos a una historia de las religiones”. In: PUECH, H.-C. (ed.). **Historia de las religiones**, vol. I - **Las religiones antiguas I**, México-DF, Siglo Veintiuno, 1986. p. 65.

⁴⁷ Vale considerar que a grande força da fenomenologia das religiões não está na possibilidade de historicizar os fenômenos que elabora, como que adaptando-os às diversas circunstâncias históricas, funcionando de forma semelhante a “tipos ideais”, nem na possibilidade de se conferir historicamente a validade “objetiva” dos fenômenos, entendidos como modelos. A fenomenologia religiosa, tal como proposta por Eliade, faz sentido apenas como parte de uma história das religiões. A historicidade é intrínseca ao fenômeno religioso, de modo que a disciplina que propõe Eliade visa “o estudo integral das realidades religiosas, quer dizer, as manifestações históricas de um tipo particular de ‘religião’ (tribal, étnica, supranacional) bem como as estruturas específicas da vida religiosa.” Tal disciplina orientar-se-ia ainda por uma ética, mais do que por um conjunto de ferramentas, qual seja, a da realização de uma “hermenêutica criativa” das religiões para que sejam abertas novas perspectivas ao pensamento ocidental, havendo um contínuo processo de renovação cultural. Assim, o fenômeno deve ser entendido como acontecimento histórico, mas cuja estrutura é identificada como uma linguagem própria, a linguagem do sagrado. Ver: ELIADE, Mircea. **Origens - história e sentido na religião**, Lisboa, Edições 70, 1989.

⁴⁸ GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo — a arte como jogo símbolo e festa**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985. p. 64.

As festas religiosas quinhentistas não dispunham do tempo para ser realizadas. Antes, elas traziam o tempo e se davam nele. Um olhar panorâmico sobre as cartas jesuíticas revela que as principais festas eram as várias comemorações da Quaresma (principalmente a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Ramos), a Páscoa e o Natal. Além das festas ditas “principais”, havia o tempo das festas mais localizadas, como as dos dias de oragos de aldeias ou festividades “principais” definidas pelas Câmaras de vilas; o tempo das festas de recebimento (que geralmente faziam parte das festividades maiores); o tempo de se celebrar, mesmo que sob a forma de lamentação em funerais, a perda de vidas e momentos de pedir ou agradecer a Deus pela concessão de uma graça, que normalmente era a de livrar uma aldeia ou vila de epidemias, secas ou pragas. Era comum que, em todos os dias, nos colégios e nas aldeias, ocorressem pequenas festividades, isso se considerarmos como festividade a interrupção de práticas mais formais de educação e liturgia cristã, para cantar, de forma mais descontraída, em louvor ao cristianismo. Além disso, ocorriam pequenas festas em horários específicos, como nos finais de tarde, após a “doutrina geral”, quando, nos aldeamentos, cantava-se “Salve Rainha” e “Ave Maria”⁴⁹. As festas marcavam o calendário, as horas do dia, etc., eram sempre a celebração de um evento significativo, um dia de santo, a morte, a cura de epidemias, uma data importante do calendário litúrgico.

A duração das festas variava de acordo com a sua natureza, podendo estender-se por alguns dias, incluindo a sua preparação, ou horas, como as missas solenes que costumavam ocorrer nos domingos. Uma grande festividade como o Natal, uma celebração da Quaresma

⁴⁹ Sobre estas pequenas festividades, nos informa o Pe. Manuel da Nóbrega em: “Do P. Manuel da Nóbrega ao P. Miguel de Torres e Padres e Irmãos de Portugal. Bahia, 5 de julho de 1559.” In: LEITE, Serafim. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil ...* pp. 51-52.

ou dias de oragos contava com vários momentos distintos, levando dias para ser concluída. Nos primeiros dias de preparação, era comum haver algum recebimento de pessoas ilustres que iam à aldeia ou vila por motivo da festa. Era também um hábito confessar aqueles que, em massa, receberiam sacramentos durante as celebrações. Pequenas procissões podiam preceder o dia da celebração. Nas aldeias, de madrugada, era permitido a alguns líderes indígenas conversos, os chamados “meirinhos”, que pregassem o cristianismo a sua maneira, de casa em casa. Muitas vezes, entre um momento e outro das festividades, havia pregações de padres, nas quais eram ditos aos participantes os motivos pelos quais se fazia uma procissão, uma festa e porque certos elementos estariam presentes, porque algumas coisas eram ditas e o significado daquilo, afinal, que se celebrava.

Nos dias de festa, alguns missionários, já bem cedo de madrugada, levantavam para fazer a preparação para a liturgia. Era comum haver enfim procissões, sermões e missa solene, na qual muitos recebiam sacramentos como o batismo e o matrimônio e nomes de pessoas mortas na situação de epidemias poderiam ser solenemente citados⁵⁰. Elementos de caráter artístico como o canto, a dança e representações e elementos eminentemente religiosos como disciplinas, míseres, réspices e ladainhas acompanhavam todas as festividades do início ao fim, dos dias de preparação, ao último momento do dia principal.

As festividades eram auto-referentes. Isto significa que o seu objetivo não ia além do próprio festejar de um momento significativo, mas adequando o advento desse momento às

⁵⁰ Sobre a menção de nomes de mortos por doenças em missas em festas “principais” informa-nos Manuel da Nóbrega em: “Do P. Manuel da Nóbrega Ao P. Miguel de Torres e Padres e Irmãos de Portugal. Bahia 5 de julho de 1559”. In: Serafim Leite (ed.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. Volume III... p. 57.

necessidades do processo de conversão e cristianização. O festejado era normalmente algo ocorrido no “tempo sagrado” ou das “origens”. Se se festejava, por exemplo, o Natal, era porque aquele dia trazia de volta os significados do “primeiro Natal”, aquele no qual Jesus Cristo nasceu para cumprir a sua missão religiosa na terra. Todo o Natal era o retorno do primeiro e por isto mereceria ser celebrado⁵¹. Muito embora cada festividade constituísse um campo referencial próprio e fechado, era comum haver menções simbólicas entre as festas que, de alguma forma, se interrelacionavam. Isto era muito comum na Quaresma quando, por exemplo, no dia da Quarta-Feira de Cinzas, passava-se, nas testas dos participantes, cinzas produzidas no último Domingo de Ramos. Também era comum, neste longo período de festividades como a Quaresma, que uma festa fosse comemorada, não somente uma vez, no seu dia reservado, como em outros dias, embora contando com menos aparato religioso e artístico e tempo de celebração. Era o caso da Sexta-Feira Santa que, além de ser comemorada na última sexta-feira antes da Páscoa, era celebrada na forma de pequenas procissões em sextas-feiras por todo o período da Quaresma. Uma outra peculiaridade da Quaresma que merece ser mencionada é que, nela, várias festas importantes e correlatas ocorrem em seqüência, enfatizando cada momento daquele que é dos mais significativos eventos do evangelho para o cristianismo, a Redenção.

⁵¹ Endossamos aqui o que diz Mircea Eliade em **O sagrado e o profano**. “Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reactualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘no começo’. Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal ‘ordinária’, e a reintegração do Tempo mítico reactualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. (...) Com cada festa periódica reencontra-se o mesmo tempo sagrado — o mesmo que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o tempo criado e santificado pelos deuses quando das suas *gesta*, que são justamente reactualizadas pela festa. Por outros termos, reencontramos na festa a *primeira aparição do tempo sagrado*, tal qual ela se efectuou *ab origine, in illo tempore*.” ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano — a essência das religiões**, Lisboa, Livros do Brasil, s.d. pp. 81-82.

Em algumas festas, a repetição do evento original ou do “ato cosmogônico” era mais sutil e, às vezes, imperceptível. É o caso dos recebimentos, que, à primeira vista, constituem festas ocasionais para celebrar a chegada de um visitante. Contudo, Thereza Bauman defende a idéia de que tais festas atestavam o que chama de uma “circularidade de arquétipos”, permitindo um pacto entre indígenas e cristãos através de uma mescla entre a saudação lacrimosa e as entradas européias. Tal pacto simbolizaria ou reatualizaria a entrada primordial de Cristo em Jerusalém⁵². “Circularidade de arquétipos” é um conceito ambíguo e pouco revelador⁵³. No entanto, a associação entre recebimentos e entradas é interessante e bem fundada. De certa forma, o recebido — e isto pode ser conferido nos diálogos de recebimento — representa o “salvador”, aquele que vem para expulsar os demônios da aldeia ou da vila, instaurando uma vida em consonância com as leis divinas, o que, sem dúvida, assemelha-se ao papel bíblico de Jesus Cristo. Em contrapartida, é preciso frisar que a festa reservada à entrada em Jerusalém era o Domingo de Ramos e, embora em alguns diálogos, como o de recebimento do P. Marçal Beliarte em Guaraparim, o recebido é tido como representação ou representante de Jesus⁵⁴, a estrutura do recebimento se mantém quando se monta uma representação para receber a relíquia de um orago. No segundo caso, não é mais simbolizada a entrada de Cristo em Jerusalém, mas o significado de tal entrada se

⁵² BAUMAN, Thereza. “Festa na missão: recebimentos e entradas no teatro catequético de José de Anchieta”. In: *Cadernos de história social*, no. 04, Campinas, out./1996. pp. 25 - 40.

⁵³ A ambigüidade do termo se dá uma vez que arquétipo é um termo que, na sua origem grega, quer dizer um modelo inicial ou idéia e que, na psicanálise, assumiria o sentido de imagens simbólicas comuns a toda humanidade, reveladas em manifestações do inconsciente. Não haveria, assim, a possibilidade de arquétipos circularem, pois eles constituem em si imagens presentes em todas as culturas.

⁵⁴ Parece justa a associação entre recebimentos e as festividades do Domingo de Ramos. Os próprios relatos dão margem para isto. Capistrano de Abreu, com espanto e de forma até mesmo irônica, bem observa que Cardim descreve uma representação do dia de Ramos em novembro, em uma situação em que o Padre Visitador é Recebido na capitania do Espírito Santo [ABREU, Capistrano de. “Fernão Cardim” ... p. 227]. Contudo, seria reducionista pensar que tanto as festas de Ramos quanto todos os recebimentos fossem a reatualização da entrada de Cristo em Jerusalém.

confunde e se mescla com cenas de martírio e vida de santos, de modo que a chegada da salvação está simbolizada não no evento único da entrada de Cristo em Jerusalém, mas também na santidade daqueles que entregaram suas vidas para a salvação dos homens e que se oferecem à vila e à aldeia como aliados para combater o mal. De toda forma, o que se vê nos recebimentos é uma multiplicidade de eventos primordiais que retornariam de uma ou outra maneira, dependendo de quem ou do que fosse recebido e em qual ocasião, mas que se remetem sempre à chegada da promessa de salvação.

De caráter ainda mais ocasionais que os recebimentos eram as festas que se faziam para realizar pedidos, agradecer pelo fim de males ou para velar os mortos vítimas de epidemias. Tais festas tinham duração menor do que as festas principais e de oragos e não havia um momento específico, preciso no calendário, em que deveriam ocorrer. Anchieta, em sua *Ânua* de 1581, informa-nos sobre uma série de procissões ocasionais ocorridas todas as sextas-feiras durante o período no qual uma série de doenças preocupava os padres do Colégio da Bahia. Tais procissões eram para pedir perdão ao Deus misericordioso em um momento de epidemia, ou seja, para pedir o fim da epidemia. É interessante que, em sua carta, Anchieta define a doença como um castigo de Deus frente ao “esquecimento <que> havia na terra de lhe pedir perdão e misericórdia”⁵⁵. Aqui fica sugerido o porquê de tais procissões serem realizadas nas sextas-feiras, é a Sexta-Feira da Paixão que deve ser lembrada como o momento em que Cristo entrega seu corpo para a salvação dos homens, ato de misericórdia que possibilitaria e deveria levar o homem ao arrependimento dos pecados e ao pedido de perdão. Neste sentido, é o momento de origem que está sendo

reatualizado. No entanto, ele se dá, não no momento que lhe é reservado no calendário, mas quando o fiel ou, no caso, os padres responsáveis pela comunidade percebem que é momento de recordar um ato primordial, dados os sinais que o próprio tempo lhes impõe, como uma epidemia por exemplo.

As festas, portanto, — mesmo as de caráter dito “ocasional” — não se davam em momentos aleatórios, mas, antes, o advento de uma festa era também o advento de um tempo a ser celebrado, um tempo que traz, em si, uma carga de significados e sinais a serem experienciados pelos participantes da festa. Centrado nas festas chamadas principais, o calendário religioso do Brasil quinhentista refazia anualmente a trajetória temporal dos momentos mais fundamentais do evangelho: o nascimento, a paixão e a ressurreição de Jesus Cristo. Aliados às festas principais, os dias de festas “reais” de vilas e oragos de aldeias eram celebrados como dias daqueles que são os aliados da comunidade para a salvação, de modo que, também anualmente, era refeito o trajeto de vidas, privações e mortes de santos e mártires da Igreja. A chegada de um aliado contra o pecado na aldeia e na vila era sempre também recebida como a eterna chegada da promessa da salvação e um momento a ser comemorado. Às vezes, instaurava-se uma festa para rogar a Deus por algo. Nesses momentos, o calendário era refeito pelo sinal de que chegara o tempo e a necessidade de celebração ou recordação de um evento primordial. Entretanto, resta uma pergunta: seria o passado o referencial das festas religiosas ocorridas no Brasil quinhentista? A resposta tem de ser não, pois o próprio significado das festas só é alcançado como possibilidade de experimentação do “ato primordial” no presente, pelos participantes, no

⁵⁵ ANCHIETA, José de. “Carta ânuia da Província do Brasil, de 1581, dirigida a Cláudio Acquaviva —

momento em que se dá a festa⁵⁶. Além disso, o que a festa instaura é sempre uma promessa — e, portanto, algo a se concluir no futuro — de salvação. Assim, passado, presente e futuro são, nas festas, categorias que se misturam num tempo único e essencial para o cristianismo e de estatuto diferente do tempo comum, qual seja, o tempo da salvação.

. Os Espaços da Festa:

Fosse em Portugal, no mar, nas colônias da África, da Ásia ou da América, a festa cumpria um papel importante para a vida religiosa durante o século XVI. Um estudo de Renata de Araújo sobre a cidade de Lisboa e seus “espetáculos” na época dos descobrimentos revela a espetacularidade permeando uma ampla parcela das práticas sociais em Lisboa. Segundo a autora, as festas, as procissões, enfim, todas as formas de espetáculo eram ocasiões para uma simbiose do sagrado e do profano, sendo que considera sagrado como simbolismo religioso e profano como necessidade de prazer⁵⁷. As festas ocupavam as

Bahia, 1o. de Janeiro de 1582”. In: **Cartas — correspondência ativa e passiva**. ... p. 313.

⁵⁶ A reatualização do “ato primordial” no presente não implica sua repetição sempre igual independentemente do momento da reatualização. Isto não ocorre pois história original traz consigo mais do que um conteúdo semântico. Sua essência não é o seu significado, mas aquilo que, utilizando de um termo de Hans-Georg Gadamer, chamaríamos de “proclamação”, que carrega o seu sentido mais genuíno. O mito (a bíblia, as hagiografias, as histórias sagradas) não é somente uma narração, mas o testemunho do narrado. Assim, a mensagem proclamada pela autoridade religiosa que se apresenta em na festa, no ritual ou na liturgia requer desse uma compreensão aguda do sinal trazido pela história original, além de um domínio apurado das características do “público” endereçado; uma vez que é necessário haver, por parte dos fiéis, a aceitação e a compreensão da mensagem. Acontecendo dessa forma, no ritual, na festa, nas expressões estético-religiosas e nas artes “algo é revelado, conhecido, é reconhecido” como verdade. Ver: GADAMER, Hans-Georg. “Aesthetic and religious experience”. In: **The relevance of the beautiful and other essays**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. p. 153.

⁵⁷ Ver: ARAÚJO, Renata de. **Lisboa - a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos**, Lisboa, Livros Horizonte, 1990. pp. 31-32. A distinção, contudo, entre sagrado e profano proposta por Renata de Araújo é questionável. O sagrado não se caracteriza por um conjunto de símbolos estabelecidos *a priori* em contextos isolados das práticas religiosas de um certo universo místico. Antes, como aponta Mircea Eliade, preferimos entender o sagrado como um fenômeno identificável no momento em que se apresenta como uma experiência religiosa (ELIADE, Mircea. **Origens** ... pp. 09-13.), o que, de maneira alguma, exclui o elemento do prazer. Tal elemento pode ser caracterizado como sagrado, desde que faça parte de algo que se

ruas, as igrejas, os espaços públicos em geral, toda a cidade. Também Paulo Miceli, em seu **O Ponto Onde Estamos**, menciona a espetacularidade como fortemente presente na vida de Lisboa e destaca a procissão como principal espetáculo. As ocasiões para as procissões eram múltiplas, recebimentos de monarcas, pedidos a Deus para que afastasse epidemias, para que chovesse, para se rezar para um bom parto da rainha, entre outras⁵⁸. No mar, também percebemos a relevância das comemorações religiosas. Diz Miceli que: “Todas as datas do calendário litúrgico eram comemoradas pelos embarcados”⁵⁹. Algumas de tais comemorações a bordo são comentadas por Fernão Cardim e envolviam, além de procissões, sermões, ladainhas, *misereres*, fogos, disparos de peças de artilharia, entre outras atividades⁶⁰. Em colônias asiáticas como o Japão, também temos informação a respeito da importância das comemorações festivas de caráter religioso, promovidas ou incentivadas por missionários, incluindo representações teatrais no seu interior. Em *The Church Militant and Iberian Expansion*, C. R. Boxer diz: “No Japão, como em outros lugares, os missionários jesuítas encorajavam os conversos a encenarem representações teatrais de natureza religiosa, particularmente nos dias de festas principais, como Natal, Páscoa e Dia de Reis (6 de janeiro). (...) Eram representadas cenas bem elaboradas,

apresenta como uma suspensão do tempo profano, visando uma reinstauração do tempo essencial das origens. Assim, a “festa” não é uma mistura ou simbiose do sagrado e do profano, mas, é uma forma legítima de manifestação do sagrado. A associação entre profano e prazer é um juízo de valor contemporâneo e ocidental daquele que considera as práticas religiosas da igreja, hoje, algo monótono e sem atrativos.

⁵⁸ MICELI, Paulo. **O ponto onde estamos — viagens e viajantes na história da expansão e da conquista**, SP, Scritta, 1994. pp. 55-56.

⁵⁹ *id.* pp. 167-173.

⁶⁰ CARDIM, Fernão. “Informação da missão do P. Cristóvão Gouveia às partes do Brasil — Anno de 83”. In: **Tratados da terra e gente do Brasil**, SP, Companhia Editora Nacional. Introdução e notas de Batista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. p. 173.

acompanhadas tanto por música européia quanto japonesa”⁶¹. Também em Boxer, observa-se a força das celebrações e a importância das procissões, das representações e da música para a vida religiosa e para o esforço missionário das diversas ordens religiosas com as quais trabalha no “Novo Mundo”.

Havendo uma cruz, alguns padres, orações, música, algumas relíquias de santos e representações de tipos religiosos, todo lugar era passível de abrigar festas, de modo que não havia um espaço específico como um templo, uma praça pública ou um palco ao qual a festa deveria ser adaptada, mas, ao contrário, era a festa que tornava os espaços festivos, fossem eles em Portugal, nas naus ou em terras longínquas. Não havia lugares específicos para a festa, todo o mundo era palco para o espetáculo da cristianização. Nas cartas dos primeiros jesuítas do Brasil, percebemos uma quantidade variada de espaços que se mostram como privilegiados para o acontecimento de festas, os portos, margens de rios, ruas de aldeias e vilas, interiores de colégios e igrejas, entre outros. O espaço da festa fornecia como que um horizonte de significados possíveis para a festa e sua descrição nas cartas é sempre significativa, mostrando-o como o cenário das festas e dos espetáculos religiosos. Embora as festas constituíssem os espaços como festivos e não o contrário, os sentidos de cada festa relacionavam-se aos locais em que ocorriam as celebrações.

Na carta ânua de 1584, o Pe. José de Anchieta descreve uma celebração no dia da invenção da Santa Cruz, na qual o santo lenho e outras relíquias foram expostos na igreja e, em seguida, transladados pelos corredores do colégio da Bahia. Diz Anchieta que o corredor

⁶¹ C. R. Boxer. *The Church militant and Iberian expansion - 1440-1770*, London, The Johns Hopkins

foi ricamente adornado, com toda a pompa e solenidade exigida pela situação, sendo expostos quadros, flores, tapetes, as relíquias de todos os santos e cofres elaborados. Apenas os padres, os irmãos e os noviços da Companhia de Jesus participavam da procissão, sendo que os primeiros traziam relíquias de santos, enquanto os outros empunhavam velas. Os padres estavam muito bem e ricamente vestidos e os noviços e irmãos vestiam sobrepelizes. A apenas alguns “fidalgos” foi concedida permissão para presenciar a celebração. Anchieta nos relata que tamanha foi a admiração desses senhores ao ver a festa que, diante da perfeição e do fervoroso ambiente devoto, emocionaram-se muito, levando-os a espalhar louvores à Companhia de Jesus pela cidade e a fazerem doações para o Colégio⁶². Tais celebrações, ocorridas no interior dos colégios e destinadas a um público reduzido, evidenciavam a afirmação da Companhia de Jesus e da sua hierarquia como proclamadora do testemunho cristão através de uma linguagem legitimada, qual seja, a dos rituais solenes e devotos. Tal legitimação também era evidente nas festividades em que membros da Companhia de Jesus eram promovidos ou faziam votos em público⁶³.

Em muitos aspectos, as festas realizadas no interior dos colégios se diferenciavam daquelas realizadas, por exemplo, no porto, na praia ou nos arredores de uma aldeia ou vila, quando se festejava a chegada de um visitante. Muitas vezes, os rios tornavam-se locais para encenações de batalhas à maneira indígena, fazendo parte de recebimentos. Também, em pequenos bosques, ocorriam recebimentos, incluindo, como nos informa Cardim, danças,

University Press, 1978. p. 58.

⁶² “Carta ânua da Província do Brasil, de 1583, Do Provincial P. José de Anchieta ao Geral P. Cláudio Acquaviva. Bahia, 1o. de janeiro de 1584”. In: ANCHIETA, José de. **Cartas — correspondência ativa e passiva**, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti. p. 351.

música e representações, o que muito impressionou o jesuíta, causando-lhe devoção, dado o contraste entre aquela “gente bárbara” naquela “terra estranha” e um sentimento positivo em relação à festa⁶⁴. Os recebimentos eram uma prática festiva das mais comentadas nas cartas jesuíticas e podia conter, entre outros elementos, música, jogos, representações e palavras de saudação e louvor. Habitualmente, o recebimento fazia parte de festas maiores e, do porto, partiam todos em procissão para a aldeia ou para a vila, onde o restante da festa haveria de ocorrer. Aos recebimentos comparecia todo o tipo de gente, membros do clero, leigos e indígenas, fossem eles homens, mulheres ou crianças. Em muitas descrições, realizadas por missionários, de recebimentos, percebe-se a utilização de elementos da saudação indígena, como é o caso do chamado “*ereiupe*”, traduzido pelos padres-línguas como “vieste” na forma interrogativa e que era entendido como a própria forma dos índios de receber seus visitantes. Seguia, normalmente, ao *ereiupe* a frase “louvado seja o Senhor Jesus Cristo” dita em tupi. Em muitos casos eram preparados textos para serem proferidos em versos no momento da chegada do visitante e a “calorosa” recepção sempre é descrita nas cartas como um belo momento, digno de muito apreço. Menos reservadas, regradas e programadas do que as festas ocorridas nos colégios, quando poucos as presenciavam, as festas ao ar livre, fossem em vilas, aldeamentos ou em seus arredores, proporcionavam um grande número de inovações nas práticas e nas formas de pregar, celebrar e proclamar o testemunho cristão. As representações, os jogos “à maneira dos índios” e as pregações do “meirinho” são algumas de tais novidades, que merecerão nossa atenção mais à frente.

⁶³ Ver: “Carta ânua de 1584, ou Breve narração das coisas atinentes aos colégios e residências, existentes nesta Província do Brasil — Bahia, 27 de dezembro de 1584”. In: *id.* p. 383.

Fosse nos portos, nas ruas de vilas e cidades, na praia, nas embarcações ou no interior de prédios, o espaço das festas era também o meio natural no seu estado intocado, como os rios e bosques nos quais ocorriam recebimentos, ou levemente transformado pelas mãos do colonizador. A própria “cidade colonial”, no século XVI, como nos lembra Sérgio Buarque de Holanda, “(...) não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta confunde-se com a linha da paisagem.”⁶⁵ As aldeias jesuíticas, no Brasil quinhentista, também possuíam uma estrutura simples, principalmente se comparadas às aldeias do século posterior na região do Prata. Os colégios da Companhia de Jesus eram construídos aproveitando as condições geográficas do local a ser escolhido. Segundo Nóbrega, a natureza do local condicionava a construção de um colégio⁶⁶. A arquitetura das igrejas destacava-se pela pobreza e sobriedade, não se impondo perante a natureza⁶⁷, ao mesmo tempo tão assustadora e edênica⁶⁸, que se apresentava aos olhos do colonizador. A preparação especial dos espaços para as festas também se caracterizava pela transformação mínima da natureza. Muitas vezes, o espaço natural era transformado apenas no seu som

⁶⁴ CARDIM, Fernão. “Informação da missão do P. Cristóvão Gouveia às partes do Brasil — Anno de 83”. In: **Tratados da terra e gente do Brasil**. ... p. 177.

⁶⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936. p. 62. Também em outras obras, como em **Caminhos e fronteiras**, Sérgio Buarque de Holanda desenvolve a idéia de que o colonizador aproveitou o saber indígena e as condições naturais do meio para promover a colonização. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. 2a. edição.

⁶⁶ “Carta a Santo Inácio de Loiola. De S. Vicente, 25 de Março de 1555.”; in: LEITE, Serafim. **Novas cartas jesuíticas (de Nóbrega a Vieira)**, SP, Cia. Editora Nacional, 1940. p. 57.

⁶⁷ Ver: CARVALHO, A. M. (org.). **A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro colonial**, RJ, PUC RJ.

⁶⁸ As imagens associadas à natureza brasilica colonial foram trabalhadas, com grande força, por Sérgio Buarque de Holanda em **Visão do Paraíso** e por Laura de Mello e Souza em **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**. Enquanto o primeiro enfatiza o caráter edênico da natureza como fator que teria, inclusive, incentivado a colonização, Laura de Mello e Souza mostra que a visão edênica da natureza convivia, ao mesmo tempo, com uma visão detratora. A autora do **Diabo e a Terra de Santa Cruz** concorda que tenha predominado a visão edênica da natureza, mas retira-lhe a exclusividade. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Visão do paraíso”; In: **Visão do paraíso**, SP, Brasiliense, 1992. pp. 185-246. E, também, MELLO e SOUZA, Laura de. “O novo mundo entre Deus e o diabo”. In: **O diabo e a terra de Santa Cruz**, SP, Cia das Letras, 1987. pp. 21-85.

pelo canto e música ou na sua fisionomia pela simples passagem e bailados da própria procissão com suas relíquias, velas e crucifixos.

Muitas vezes, dependendo das necessidades de cada festa, algumas construções simples eram erguidas para abrigar representações. Cardim nos informa que uma vez foi recebido o Padre Visitador Cristóvão Gouveia nos arredores da aldeia do Espírito Santo, quando se representou um “diálogo pastoril” em língua portuguesa, brasílica e castelhana debaixo de uma ramada⁶⁹. O “palco” do teatro jesuítico no Brasil quinhentista era muito simples, era o próprio meio natural, levemente modificado, de modo que seu significado como cenário era mínimo, liberando um vastíssimo horizonte de significados para aquele que presenciava as cenas, confundindo-se com os próprios significados implícitos nas características da natureza brasílica para o recém chegado colonizador. Limites mais definidos de significados davam-se menos pelo cenário estático que se montava do que pela combinação das práticas de representação, das pregações de caráter pedagógico e dos elementos artísticos de caráter performático que nele eram realizados.

Era comum, no cenário do “teatro” jesuítico, se encontrar o elemento da surpresa e do inesperado. A chuva era de tais elementos o mais ameaçador e, contra ela, tinham os jesuítas, na maioria das vezes, apenas a sua fé de que não seria vontade divina estragar uma festa devota. É neste sentido que se atribui a Anchieta, em suas biografias, santidade por ter “previsto”, certa vez, que não iria chover até que se terminasse uma encenação, mesmo

⁶⁹ CARDIM, Fernão. “Informação da missão do P. Cristóvão Gouveia às partes do Brasil — Anno de 83”. In: *Tratados da terra e gente do Brasil*. ... p. 183.

estando o céu muito carregado⁷⁰, mostrando a importância da espiritualidade para o controle da natureza e conseqüente sucesso das práticas missionárias, o que justifica a imagem que se constrói de Anchieta como “taumaturgo do Novo Mundo”, como vimos no capítulo anterior. Se, por um lado, contudo, a possibilidade de chuva colocava o sucesso de uma representação em xeque, por outro, o triunfo sobre a ameaça enquadrava-se no universo semântico da festa. Veremos, quando analisarmos os textos das representações, que a luta alegórica entre bem e mal — muitas vezes interpretada como puro maniqueísmo, mas que, antes, revela a interdependência das várias forças adversas e aliadas para o triunfo previamente esperado de Deus — confere dinâmica às representações, da mesma forma que as adversidades do meio são necessárias como obstáculos para o sucesso da festa. Assim, a chuva e as outras adversidades do meio, no contexto da festa, podem assumir significados religiosos próprios, que se relacionam às dificuldades para a ação missionária. Vencer as adversidades naturais, utilizando os escassos recursos disponíveis para isto, constituía a purificação do meio físico e a reconciliação, mesmo numa temporalidade própria, do homem com a natureza edênica.

No Brasil quinhentista, reconhecia-se um espaço como festivo por características mínimas. Na maioria das vezes era a própria prática da festa, do jogo, do espetáculo, da música e da dança que evidenciava o espaço como festivo. As decorações, salvo quando se tinha uma celebração solene e reservada a poucas pessoas nos colégios, eram simples e singelas. Normalmente eram flores, folhagens, ramadas e algumas relíquias exibidas no

⁷⁰ Ver: VASCONCELOS, Simão de. *Vida do venerável Padre José de Anchieta*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1953. pp. 52-53. E, também, RODRIGUES, Pero. “Vida do Padre José de Anchieta da Companhia

momento das procissões. Raramente algum ornamento de maior porte era construído. Contudo, em 1584, a recém criada Confraria das Onze Mil Virgens promove, na Bahia, uma festa em homenagem às mártires, incluindo uma representação que trazia, até mesmo, uma nau sobre rodas devidamente escondidas de modo que ninguém as podia ver. Segundo Anchieta, em sua ânuia de 1584, dentro da nau, muito ornamentada, representava-se o martírio de Santa Úrsula e suas companheiras⁷¹. Tamanhas produções, contudo, eram exceções e, mesmo no caso citado, o que se fez foi aproveitar algo já existente, uma nau qualquer, para representar a embarcação das Onze Mil Virgens, não tendo sido construída muita coisa especificamente para a festa⁷². Simples ou não, contudo, os elementos que marcam a configuração do espaço como festivo transformam o sentido do local em que a festa se dava. O porto, assim, tornava-se um local de recebimento; as ruas e corredores, locais das procissões; as ramagens, locais para uma representação ou diálogo; enfim, todos os espaços se apresentariam como sagrados, a partir dos quais seriam proclamadas mensagens religiosas reconhecidas como legítimas e verdadeiras. Os espaços, mais do que mera ambiência, constituíam cenários significativos, podendo assumir, para o participante da festa, amplas possibilidades de reconhecimento de sentidos, valores éticos, morais e religiosos.

de Jesus". In: VIOTTI, Hélio Abranches (org.). **Primeiras biografias de José de Anchieta**. SP, Loyola, 1988. p. 79

⁷¹ "Carta ânua de 1584, ou Breve narração das coisas atinentes aos colégios e residências, existentes nesta Província do Brasil — Bahia, 27 de dezembro de 1584". In: **Cartas — correspondência ativa e passiva**, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti. pp. 375-376. Santa Úrsula seria uma das onze mil virgens, que tiveram seu martírio em Colônia no século V d.C., quando foram massacradas pelos Hunos em defesa da virgindade. No Brasil, foram trazidas algumas relíquias das mártires, chamadas "cabeças das Onze Mil Virgens" e as festas em celebração ao martírio das virgens era freqüente em todo o território colonial português na América.

⁷² É preciso dizer que, havendo a possibilidade, adornos especiais eram elaborados para a celebração de uma festa. Um exemplo disto é o frontispício pintado, na Bahia, pelo Pe. Manuel Álvares para a ocasião das celebrações da Semana Santa, como nos informa Antônio Blazquez em sua carta para Diego Laynes de 1 de setembro de 1561. Ver: LEITE, Serafim. **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**, Volume III... p. 411.

Em síntese, a festa vinha em seu tempo para comunicar algo significativo à comunidade cristã e, para isto, a fisionomia das aldeias e vilas tinha de ser alterada para comportar um acontecimento solene e de temporalidade própria. A festa tinha como objetivo mostrar, de uma forma compreensível a todos os seus participantes, a “verdade” do testemunho cristão e, para isto, necessitava não somente explicar verbalmente um evento bíblico ou um conceito teológico, mas precisava emocionar, fazer com que cada participante se reconhecesse como parte daquela “verdade” trazida pelos símbolos evidenciados nas festas. Contudo, em uma sociedade culturalmente tão variada como a composta por cristãos e indígenas recém convertidos ao cristianismo, a comunicação da “verdade” do testemunho cristão era um desafio, a ponto de despertar nos jesuítas a necessidade de explicitar o sentido de certas práticas durante a festa para os índios⁷³, o que demonstra que o sentido da festa nem sempre era uniformemente subentendido para os seus participantes. Assim, um próximo passo para que possamos entender as festas religiosas do período é atentar para os seus símbolos, que constituem uma linguagem própria formada no contexto missionário e que possibilitava a comunhão de sinais e significados sagrados, sem, todavia, tentar atribuir significados estanques a cada elemento simbólico da festa.

⁷³ Pero Correia, por exemplo, diz em uma carta sua que: “iam (...) os índios e índias com velas acesas dizendo *ora pro nobis*, e perguntavam as diferenças das ladainhas que queriam dizer.” *id.* vol. II. p. 71. Também João de Melo diz: “(...) Todas estas coisas <réspices e míseres>, antes de se fazerem, mandava ao Irmão língua que lhas declarasse, o porque se faziam e o modo e atenção que haviam de ter nelas.” *id.* vol. III. p. 283.

III.

COM FOME DE CERA — OS SÍMBOLOS E A ARTE RELIGIOSA DA FESTA:

Em *Caminhos e Fronteiras*, Sérgio Buarque de Holanda utiliza a expressão “fome de cera” para caracterizar o que ele considerava um “excessivo consumo de cera durante as festividades reais e as celebrações eclesiásticas” nos primeiros séculos da colonização, característico de um povo que prefere o “aparato à substância”. Segundo o autor, “(...) a fome de cera, perseguindo clérigos e leigos, nas celebrações religiosas ou profanas, enquadra-se em velhos costumes cristãos, que puderam persistir longamente onde se fez pouco sensível à influência do protestantismo. Além de realçar certas formas exteriores da liturgia católica, aquelas exatamente que mais impressionam as sensibilidades primitivas e que, por isso mesmo, convinha cultivar nestas paragens, ela concorda bem com o louvor, tradicional na Igreja de Roma, ao produto da ‘casta e virginal’ abelha”⁷⁴. O “consumo de cera” referido por Sérgio Buarque de Holanda é o grande número de velas que acompanhavam as procissões, missas e festividades em geral. Dado o primitivismo da produção de cera no Brasil colonial e as várias outras utilizações da cera no cotidiano da colônia, a quantidade de vela empregada nas festas é considerada abusiva, de modo que Sérgio Buarque de Holanda afirma que, com o tempo, várias restrições seriam impostas ao consumo de velas durante as festividades. Contudo, cabe fazer algumas perguntas. Estaríamos nós esclarecendo o sentido da utilização da vela nas festas ao associar o seu uso exclusivamente ao caráter formal da festa? Poderia o conteúdo de uma festa religiosa prescindir de sua forma específica? Tais questões só encontram uma resposta se

⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*, ... pp. 59-60.

esclarecermos a função da vela como símbolo e a importância deste para a experiência da festa.

O termo símbolo, todavia, merece ser esclarecido para que não o tomemos como a expressão meramente formal de um conteúdo indireto e de sentido unívoco. Preferimos adotar aqui, como conceito de símbolo, aquele desenvolvido por Hans-Georg Gadamer, a partir da leiura de Platão, qual seja, significando “recordação”, como expresso no seu sentido grego de “*tessera hospitalis*”. Na Grécia, diz Gadamer, o anfitrião, sempre quando recebia um hóspede, quebrava um caco no meio, conservando uma metade para si e doando a outra ao seu recebido, de modo que, quando muito depois, um sucessor do visitante retornasse à casa do anfitrião ele sempre poderia ser reconhecido pela metade do caco que estivesse portando. Pensando desta forma, diz Gadamer: “O símbolo (...), a experiência do simbólico, significa que este algo único, este algo especial representa-se como um pedaço do ser que promete completar o algo a ele correspondente, a fim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, de integrá-lo, ou ainda, que o que completa o todo, o outro pedaço quebrado sempre procurado, torna-se nosso fragmento vital”⁷⁵. Assim, o símbolo não é o mesmo que alegoria, ele não corresponde a um significado para além de sua forma, mas é um fragmento sempre parcial e incompleto de sentido, elemento fundante da compreensão, do entendimento comunicativo, que, nas palavras de Luis Eduardo Soares, “pode significar (ou implicar, pressupor) mais do que afinidade espiritual, empatia, encontro de espíritos, desvendamento/acolhida de *outras mentes*, intercâmbio de informações ou reciprocidade

⁷⁵ GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo — a arte como jogo símbolo e festa*, ... pp. 50-51.

cognitiva. Pode significar ainda prática solidária em que se experimenta uma relação expressiva de um compromisso não apenas intelectual”⁷⁶.

No sentido proposto, a vela, assim como os outros elementos decorativos, performáticos, musicais e verbais, era um símbolo da festa. Através de tais símbolos, era possível aos participantes da festa se reconhecerem como tais, compartilhando uma experiência religiosa com os demais pertencentes à comunidade cristã. Através dos seus símbolos, sabia-se que a situação era festiva. A “fome de cera” não era, definitivamente, um mero gosto da população mais afeiçoada à forma que ao conteúdo religioso. Antes, a “fome de cera” é a expressão profundamente religiosa que tem a “vela” — nas situações específicas em que é utilizada e na maneira em que é incorporada ao conjunto de elementos da festa — como garantia de um reconhecimento tácito, por parte dos participantes de uma comunidade, de valores religiosos que os mantêm juntos durante a celebração festiva. É nas possibilidades de significação contidas nos símbolos presentes nas cartas que se situam as apreciações dos missionários jesuítas em relação às festas, revelando os seus sentidos da para o projeto missionário que vai sendo constituído na medida em que caminha a ação dos jesuítas no Brasil quinhentista. Quando, acima, falamos sobre a transformação do espaço pela festa, afirmamos que a interferência mínima na natureza era a garantia da própria refiguração do espaço como festivo. Desenvolvemos, ainda, a idéia de que a festa instaura o tempo, sendo a possibilidade de trazer a promessa de salvação, presente em vários momentos “primordiais” do cristianismo enfatizados pelos missionários, para o plano da experiência do participante da celebração. O símbolo é o sinal que possibilita o

⁷⁶ SOARES, Luis Eduardo. “Uma topologia cruel: religiosidade, hermenêutica e finitude”. In: **Religião e**

dramatizações são fundamentais para a revelação de sinais, de um testemunho especial da “verdade”. Mais do que um convencimento, o processo de “aculturação” ou cristianização exige uma “revelação” da verdade da qual ninguém poderia duvidar, uma “verdade” que não pode se privar de elementos artísticos para ser experimentada, a verdade do testemunho cristão. Nesse sentido, a experiência artística da festa também é uma experiência do sagrado, da “verdade bíblica”.

. A Beleza Devota das Festas

. a música e o canto

Em artigo publicado na **Revista Brasileira de História**, Plínio Freire Gomes considera a música produzida nos aldeamentos jesuíticos um “artifício didático”. Segundo o autor, o que chama de “ciclo dos meninos cantores” teria desempenhado uma função decisiva nos primeiros anos da catequização. Vindos do Colégio dos Meninos em Lisboa, sete órfãos instruídos em canto teriam sido escolhidos em 1550 para ajudar nas solenidades jesuíticas no Brasil. Gomes afirma que “os meninos foram desde logo levados a participar ativamente da catequese” e teria sido decisão de Nóbrega “adotar os cantos elaborados no colégio como a principal linguagem através da qual se daria a iniciação dos povos gentílicos nos mistérios da espiritualidade”. O intuito era o de gerar uma linguagem comum alternativa à palavra falada, o que teria levado os jesuítas a permitir que os alunos de canto apreendessem com os mestiços como dançar e cantar à maneira nativa. Assim, diz Gomes, “os jesuítas elaboraram um repertório muito útil de composições em estilo indígena cujas

letras falavam do Deus cristão”. Gomes afirma ainda que, após 1552, a música como “forma de aculturação” teria refluído rapidamente e que tamanha “ousadia” dos missionários do período em assimilar detalhes da cultura indígena jamais seria igualada em terras brasileiras no período colonial.⁷⁸

Na verdade, a música nunca deixou de ser um importante elemento no cotidiano dos aldeamentos e, menos ainda, das festas religiosas por todo o século XVI. Tal prática aparece mencionada em uma série de cartas posteriores a 1552 como parte das atividades festivas, litúrgicas e educacionais nos aldeamentos. Também não consideramos viável a possibilidade de considerar a música como linguagem alternativa à palavra falada. Desde o início da colonização, o esforço dos missionários foi enorme no sentido de se traduzir orações, mandamentos, relação de pecados mortais, enfim, todo aparato doutrinal e catequético para ser utilizado com os índios⁷⁹. Além disto, a música nunca era meramente instrumental, o canto era um elemento sempre presente nas músicas e as letras podiam ser ladainhas, salmos,

⁷⁸ GOMES, Plínio Freire. “O ciclo dos meninos cantores (1550 - 1552) — música e aculturação nos primórdios da colônia”. In: *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 11 no. 21, set.90/fev.91. pp. 187 - 198.

⁷⁹ O primeiro missionário a empreender estudos sobre a língua indígena com a finalidade de traduzir tais “aparatos” catequéticos foi o P. Juan de Azpilcueta Navarro. Em 1553, o P. Navarro entra para o “sertão” da Bahia com a finalidade de descobrir novos índios para serem cristianizados. Antes de partir, no entanto, deixa, aos cuidados do P. Ambrósio Perez e Ir. Blasques o seu material já traduzido para a língua dos “brasis” [Ver: “Do P. Juan de Azpilcueta Navarro aos Padres e Irmãos de Coimbra. Porto Seguro, 19 de setembro de 1553”. In: LEITE, Serafim (org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil. vol I ...* pp. 9 - 10]. Os esforços não pararam por aí, muitos outros “padres-língua” tinham tal preocupação e muitos conseguiram traduzir alguns elementos de doutrina. Em 1563, Anchieta já possuía o essencial da doutrina cristã [Ver: CARDOSO, Armando. “Introdução histórico-literária”. In: ANCHIETA, José de. *Doutrina cristã. Tomo I: catecismo brasileiro*, SP, Loyola, 1992. pp. 25 - 31] e sua “gramática”, que, embora só fosse publicada em 1595, já estava disponível desde 1556 em manuscrito [Ver: DRUMOND, Carlos. “Apresentação”. In: ANCHIETA, José de. *Artes de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, SP, Loyola, 1990. p. 9], de modo que percebe-se uma tentativa de se adaptar os conceitos e valores cristãos e católicos a uma língua que os desconhecia por completo, exigindo, sobretudo um enorme esforço interpretativo da cultura indígena por parte dos missionários.

versos compostos pelos próprios missionários, etc⁸⁰. A música e a palavra conviviam como formas de comunicação de valores, significados e sinais religiosos sem que houvesse uma hierarquia entre ambos.

A inserção ou não de elementos estilísticos indígenas ou de instrumentos locais na música dos aldeamentos variava de acordo com as situações. É comum encontrar, nas cartas jesuíticas, menções a cantos “à maneira indígena”, durante procissões. É o caso da Carta de Manuel da Nóbrega ao P. Miguel Torres de julho de 1559. Nesta, ele afirma que, em certa procissão no dia da Ressurreição, meninos do Colégio de São Paulo na Bahia cantavam, “na língua <geral> e em português, cantigas a seu modo dando gloria a Nosso Senhor”⁸¹. Muitas vezes, encontra-se em relatos, como o do P. Leonardo do Vale, a convivência de instrumentos indígenas, como o maracá, e cantos de salmos em coro⁸². Em algumas situações a inserção de elementos indígenas desaparecia, como é o caso da já mencionada descrição de Anchieta da festa de invenção da Santa Cruz. Em tal festa, os instrumentos citados são órgão, flautas, clavicórdio, citaras e canto coral, sendo as letras os salmos⁸³.

⁸⁰ Aos meninos, nos Colégios, era ensinado, entre outras coisas, como a doutrina, ler e escrever, o canto, sendo os estudantes aproveitados como cantores em situações litúrgicas e festivas. Sobre isto comentam vários missionários em suas cartas de 1553 em diante, o que prolonga o marco final de 1552 defendido por Gomes. Como exemplos ver: “Do Ir. Pero Correia [Ao P. Brás Lourenço, Espírito Santo]. São Vicente, 18 de julho de 1554”. In: LEITE, Serafim (org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil. vol II.* ... p. 70; “Do P. Manuel da Nóbrega o P. Miguel de Torres e Padres e Irmãos de Portugal. Bahia, 5 de julho de 1559”. *id.* vol. III. pp. 51-52; ANCHIETA, José de. “Carta ânua da Provincia do Brasil, de 1581, dirigida a Claudio Acquaviva ...”. In: *Cartas — correspondência ativa e passiva* ... p. 349.

⁸¹ “Do P. Manuel da Nóbrega o P. Miguel de Torres e Padres e Irmãos de Portugal. Bahia, 5 de julho de 1559”. In: LEITE, Serafim (org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil. vol III.* ... p. 56.

⁸² “Do P. Leonardo do Vale por Comissão do P. Luís da Grã ao P. Diego Laynes, Roma. Bahia, 23 de setembro de 1561”. In: LEITE, Serafim (ed.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil, Volume III.*... p. 447.

Havia casos em que a música não era utilizada, como nos “ofícios das trevas”, como frisa Anchieta em junho de 1560 ao P. Diego Laynes⁸⁴. A adequação da música em relação à prática realizada é reveladora das funções desempenhadas pela música durante as festas e cerimônias religiosas. Antes de comunicar o significado explícito de uma cerimônia, a música anunciava um estado de espírito, de modo que, quanto maiores as “liberdades” permitidas, mais descontraídas eram as festas, enquanto, por exemplo, a suspensão da música, o silêncio, poderia indicar um momento de reflexão interior, luto e contenção diante de uma situação de caráter menos alegre ou descontraído. Nesse sentido, a música mostra-se como símbolo e permite, aos participantes da festa, experimentarem os sentidos não verbais presentes no testemunho religioso. O que não implica, contudo, na existência de um sentido monolítico único da música para o universo cristão dos aldeamentos e das vilas, mas na possibilidade de comunicação, ainda que precária, de sinais religiosos entre os diversos referenciais culturais cristãos e indígenas presentes.

. danças, jogos e “dramatizações alegóricas”

Além da voz e do som, o corpo era sempre um meio através do qual se instaurava uma situação comunicativa na festa. Analogamente à música, a dança desempenhava um papel importante de adequação entre os significados da festa e o comportamento que ela

⁸³ “Carta ânua da Província do Brasil, de 1583, Do Provincial P. José de Anchieta ao Geral P. Cláudio Acquaviva. Bahia, 1o. de janeiro de 1584”. In: ANCHIETA, José de. **Cartas — correspondência ativa e passiva**, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti. p. 371.

⁸⁴ “Do Ir. José de Anchieta ao P. Diego Laynes, Roma. São Vicente, 1 de junho de 1560”. In: LEITE, Serafim (ed.). **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**, Volume III... p. 255. A menção de Anchieta à não utilização da música durante o “ofício das trevas” é interessante, por revelar a necessidade de reforçar a ortodoxia, já que, durante o “ofício das trevas” a música era proibida. Podemos interpretar a menção de

exige dos participantes. Já os jogos e as “dramatizações alegóricas”⁸⁵ possuíam funções mais específicas, garantindo uma visualização de situações, valores e significados por aqueles que participassem da festa. É importante que os jogos e as “dramatizações alegóricas” sejam diferenciados do que chamaremos de teatro ou representações, muito embora seja difícil separar os textos para dramatizações e para representações, quando se tem em mãos o “caderno de Anchieta”. No jogo, o que percebemos é sempre uma repetição de situação para situação, sem inovações formais, trocas de personagens e um objetivo de atingir um espectador externo ao jogo. O jogo não tem público, nem personagens, nem enredo, mas participantes e normas. Já as “dramatizações alegóricas”, embora incluam personagens, público e enredo, ocorriam *paripasso* com outras práticas como liturgia e procissões, não havendo um momento e um lugar para elas reservados, como, de certa forma, ocorria com as representações.

Ao contrário do canto, que era ensinado nos colégios da Companhia de Jesus, a dança era uma atividade menos limitada por regras impostas pelos professores (missionários) dos colégios e, por isso, tendia a se apresentar aos olhos dos missionários como uma forma de dançar própria dos indígenas. Cardim nos relata uma cena de recebimento do P. Visitador em Nossa Senhora da Ajuda na qual alguns meninos indígenas dançavam bem à “sua maneira”. Diz Cardim que: “foi o padre recebido dos índios com uma dança mui graciosa de meninos todos empenados, com seus diademas na cabeça, e outros atavios das mesmas

Anchieta como tentativa de legitimar o uso da música em momentos adequados, sem, contudo, expandi-lo para os momentos em que seria danoso ou transgressor das normas e diretrizes da Igreja.

⁸⁵ O que denominamos “dramatizações alegóricas” são inserções de personagens alegóricas no interior de práticas religiosas e rituais. Tal prática era realizada desde o século XIII em terras cristãs e, segundo E. Gonçalves, “documenta a introdução de um certo nível de espetacularidade nos ofícios religiosos”. Ver:

pennas, que os fazia mui lustrosos, e faziam suas mudanças e invenções mui graciosas.”⁸⁶ Contudo, existem casos de relatos de danças à “maneira portuguesa” realizadas por meninos durante festas religiosas. Tais danças, no entanto, parecem ter sido ensinadas extraordinariamente, já que, em nenhum momento, se menciona um ensino regular de dança nos colégios. Ao mesmo tempo, vale notar que o ensino de canto tinha o objetivo, inclusive, de formar cantores aptos a participar de corais que acompanhariam missas no interior de templos. Como a dança não era utilizada na liturgia, seu ensino era dispensável e sua prática reservada aos momentos mais livres e descontraídos de celebrações. A dança seria, ainda, uma performance corporal da música através da qual os participantes comunicavam suas experiências da música aos outros participantes, ajudando a compor uma atmosfera visual de acordo com a música e o estado de ânimo da festa.

Muitas vezes, é difícil discernir o que é dança do que é jogo nas festas religiosas em aldeamentos indígenas. Por exemplo, Cardim afirma que uma das festas favoritas dos indígenas da aldeia de São João (Bahia) era a de seu orago, pois adoravam pular fogueira⁸⁷. Seria pular fogueira um jogo ou uma dança? Caberia aqui fazer uma distinção? Algumas práticas como esta não são classificáveis nem como dança nem como jogo, mas contêm elementos de ambos. Para esclarecermos a prática do jogo é preciso observar a mais comentada pelos missionários jesuítas, as simulações de batalhas navais. Uma dessas

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (eds.). **Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa**, Lisboa, Caminho, 1993. p. 620.

⁸⁶ CARDIM, Fernão. “Informação da missão do P. Christovão Gouvêa às partes do Brasil”. In: **Tratados da terra e gente do Brasil** ... p. 180.

⁸⁷ *id.* p. 191.

simulações, ocorrida na Capitania do Espírito Santo, é descrita por Cardim, revelando-nos algumas de suas principais características.

“Vespera da Conceição da Senhora, por ser orago da aldêa mais principal, foi o padre visitador fazer-lhe a festa. Os índios também lhes fizeram a sua porque duas leguas da aldêa em um rio mui largo e formoso (por ser o caminho por água) vieram alguns índios *morubixába*, sc. principaes, com muitos outros em vinte canoas mui bem equipadas, e algumas pintadas, enramadas e embandeiradas, com seus tambores, pifanos e frautas, providos de mui formosos arcos e flechas mui galantes; e faziam a modo de guerra naval muitas ciladas em o rio, arrebentando poucos e poucos com grande grita, e prepassando em uma canoa do padre lhe davam o *Ereiupe*, fingindo que o cercavam e o captivavam. Neste tempo, um menino, prepassando em uma canoa pelo padre visitador, lhe disse em sua língua: *Pay, marápe guaríme nandé popeçoari?* sc. em tempo de guerra e cerco como estás desarmado e metem-lhe um arco e flechas na mão. O padre assim armado, e elles dando seus alaridos e urros, tocando seus tambores, frautas e pifanos, levaram o padre até a aldêa, com algumas danças que tinham prestes.”⁸⁸

O trecho destacado demonstra uma característica importante dos jogos: a sua feição bélica. Isolado do contexto das festas religiosas e do significado assumido pela idéia de luta nas representações teatrais, os jogos não seriam mais do que imitações de situações de batalha ou talvez meros exercícios de guerra. No entanto, é preciso que se apreenda o sentido do jogo naval no conjunto artístico mais amplo no qual se insere. Os urros de guerreiros, os sons dos tambores, a decoração das canoas e as armas empunhadas são alguns dos outros elementos que acompanham o jogo e não devem ser desprezados. Da mesma forma, o momento da festa, qual seja, o do recebimento de um “visitante” (e aqui talvez valha dizer Visitador) para o dia do orago da aldeia, não pode ser ignorado e o cenário natural, o rio, o “caminho de águas”, é mais do que meramente ilustrativo. Quando o menino

⁸⁸ *id.* p. 204. Grifo meu.

índio se dirige ao Visitador e lhe informa que o momento é de guerra, isto não deve ser tomado como uma metáfora. Junto com o Visitador está chegando o tempo da Conceição de Nossa Senhora, orago da aldeia, que mais uma vez se oferece como aliado contra o pecado e os “maus hábitos”, empecilhos para a cristianização, como entendiam os jesuítas. O momento é mesmo de guerra e o padre Visitador é recebido pelos *morubixabas*⁸⁹ como mais um e poderoso aliado contra o “inimigo”.

É de suma importância notar que, ao incluir tais jogos nas festas religiosas, os missionários estavam redefinindo os valores atribuídos às guerras indígenas em outras situações que não a festiva. Nos seus aspectos formais, os jogos bélicos descritos nas cartas jesuíticas e as guerras indígenas descritas nas crônicas quinhentistas possuem várias semelhanças. Nas gravuras que “adornam” o relato de Hans Staden nota-se que o caráter naval das batalhas predominava sobre as batalhas em terra⁹⁰, assim como nas festas. Outra semelhança é relativa às armas, salvo nas vilas quando haviam disparos de canhões e arcabuzes na chegada de um visitante para a festa, as armas utilizadas nas aldeias era o arco e a flecha, tal como os entregues pelo menino índio ao P. Visitador no relato de Cardim. Nas crônicas, o arco e a flecha são armas que tendem a ser utilizadas nas descrições para retratar

⁸⁹ A palavra *morubixaba*, traduzida por Cardim como “principal” ou “chefe” também tem uma conotação de “chefe militar”, como se percebe em outros relatos quinhentistas. No capítulo XIV de suas *Viagens à terra do Brasil*, Léry diz que os *peorerupiché* ou *mborubichá* discursam sempre a favor da guerra e da vingança. Também Gabriel Soares de Sousa, em seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, lembra o papel do principal dos tupinambás, que “(...) antes da batalha prega ao redor das casas a respeito da obrigação que têm [os tupinambá] de ir tomar vingança de seus contrários”. Ver LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*, São Paulo, Biblioteca do Exército - Editora, 1961. p. 166. & SOARES DE SOUSA, Gabriel. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, SP, Brasiliense, 1971. p. 320.

⁹⁰ Não somente as gravuras revelam tal predominância, mas também os textos deste e de outros cronistas ou missionários. Staden frisa que, quando se preparam para as batalhas, os tupinambá “arranjam canôa, flechas e farinha grossa de raízes, à qual denominam uiatã e utilizam como alimento.” Vê-se que a canôa é, junto

o caráter guerreiro do indígena que é considerado perito no seu manuseio⁹¹. O rapto de prisioneiros, que resultou, por exemplo, no cativeiro de Staden⁹², é outro elemento que aparece em descrições de jogos. Cardim narra que uma vez indo com o Visitador e alguns meninos índios a um rio, “pelo caminho [os meninos índios] fizeram grande festa ao padre, umas vezes o cercavam, outra o captivaram (...)”⁹³. Ainda em outros muitos pontos poderíamos comparar os jogos às guerras, mas o que fizemos até aqui basta para concluir que as guerras indígenas que, segundo os cronistas, seriam explicáveis apenas pelo bestial espírito de vingança dos nativos da terra, mudam de estatuto durante a festa graças à troca do inimigo, que deixa de ser o indígena vizinho e seus “amigos” franceses ou portugueses, passando a ser *anhangá* (“demônio” na concepção dos jesuítas) e *angaipaba* (o pecado). O que ocorre é a troca da guerra relatada como real por uma “imitação” ou “ritualização” da batalha.

Já as dramatizações alegóricas, diferentemente dos jogos, constituíam uma total novidade para os participantes indígenas das festas. Um relato curioso sobre as dramatizações alegóricas nos é proporcionado por José de Anchieta em sua *Ânua* de 1581. Nesta, ao descrever uma procissão que levava as relíquias da catedral de Salvador à igreja

das armas e da comida, um importante elemento que não pode faltar na guerra. Ver: STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*, Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. p. 177.

⁹¹ Ao figurar um índio “típico”, Jean de Léry diz: “Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas e o vereis retratado bem garboso ao vosso lado.” [LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil ...* p. 167.] Cardim, ao descrever as flechas diz que “parece cousa de zombaria, porém é arma cruel (...), dando em qualquer pau o abrem pelo meio, e acontece passarem um homem de parte a parte, e ir pregar no chão: exercitam-se de muito pequenos nestas armas, e são grandes frecheiros (...) [são] tão intrépidos e ferozes que mete espanto. São como bichos do mato, porque entram pelo sertão a caçar despidos e descalços sem medo nem temor algum.” [CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil ...* p. 113.]. Assim, os índios são pintados com todos os atributos guerreiros e, na união de seu porte físico, habilidades e armas, sintetiza-se essa imagem, comumente representada, também na iconografia, sob o signo do arco e flecha.

do Colégio da Bahia, ele diz: “Estavam, a essa altura, as ruas ornamentadas de folhagens e de flores e, de pé, a um lado e outro do percurso, as seguintes figuras: a Devoção, a Paz, a Castidade e o Anjo Custódio desta cidade, que cada qual saudava com sua alocução, as relíquias, congratulando-se com a cidade pela sua sorte venturosa.”⁹⁴ Percebe-se aqui, em primeiro lugar, que Anchieta menciona a existência de personagens alegóricas em uma situação que não é a de uma representação. Tais figuras, a Devoção, a Paz, a Castidade e o Anjo Custódio são participantes da festa e se misturam com os demais. No entanto, elas têm um estatuto próprio diferente dos demais participantes. Elas tornam visíveis, através de uma “atuação dramática”, valores e preceitos cristãos. No interior da carta, a descrição de Anchieta assume um caráter realista. Em nenhum momento, ele menciona os atores que representavam as personagens nem se refere a uma atividade de representação. Na descrição de Anchieta, eram realmente as personagens mencionadas que estavam lá saudando as relíquias, ou seja, eram as figuras e não os atores que deveriam ser visualizados⁹⁵.

Tanto os jogos navais como as dramatizações alegóricas constituíam momentos para tornar visível uma mensagem pelo “atuar”, pelo “dramatizar”, pelo “imitar”. Práticas como estas eram recorrentes nas festas religiosas do período e, aliadas à música, ao canto e à dança compunham um aparato espetacular e visual imprescindível para a comunicação

⁹² Ver: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil ...** Livro Primeiro, Capítulo 18, p. 77. Neste capítulo ele conta como foi aprisionado pelos “selvagens”.

⁹³ CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil ...** p. 189.

⁹⁴ “Carta ânua da província do Brasil, de 1581, dirigida a Cláudio Acquaviva — Bahia, 1o. de Janeiro, de 1582”. In: ANCHIETA, José de. **Cartas — correspondência ativa e passiva ...** p. 351.

⁹⁵ Poderíamos, assim, chamar as “dramatizações alegóricas” também de “teatro metafísico”, tal como definido por Clifford Geertz, ou seja, “(...) teatro concebido para exprimir uma visão da natureza fundamental da realidade para, ao mesmo tempo, moldar as condições de vida existentes em consonância com essa realidade, isto é, teatro para apresentar uma ontologia e, ao formulá-la, fazê-la acontecer, torná-la real.” Ver: GEERTZ, Clifford. **Negara: o estado teatro no século XIX**, Lisboa, Difel, 1980. p. 134.

religiosa entre os participantes. Hoje, é impossível para o historiador reconstituir os gestos e o estilo de representar utilizados em tais situações. No entanto, o que resta nos relatos de alguns missionários é a exaltação de tais formas de celebrar como “devotas”, “agradáveis” e, sobretudo, eficazes no processo de cristianização dos indígenas. Contudo, a adequação das múltiplas possibilidades no interior das festas religiosas preocupava os missionários e não era qualquer tipo de dança, canto, música e jogos que poderia ser adaptado para uma festividade “devota”.

A convivência entre liturgia, sacramentos, adornos, símbolos, imagens, música, canto, dança, jogos, representações e dramatizações alegóricas compõe um ambiente espetacular no qual vários elementos são agrupados ao mesmo tempo. Nessa *bricolage* de elementos artísticos, temos a evidenciação do testemunho religioso, tal como projetado pelos missionários em suas cartas. As cartas jesuíticas compõem a festa espetacularmente, criando uma temporalidade de coexistência de experiências variadas, na qual tudo ocorre ao mesmo tempo para a revelação da “verdade” entranhada no ambiente de devoção.

. elementos indígenas, um perigo inevitável

Era muito importante que as festas “devotas” promovidas pelos missionários jesuítas não se confundissem com as chamadas “festas gentílicas”. Anchieta, recém chegado em terras portuguesas na América, em 1554, comenta que o indígena “(...) é gente tão indômita e bestial, que toda sua felicidade tem posta em matar e comer carne humana (...) tão arraigado têm o costume de beber e cantar seus cantares gentílicos, que não há remédio para

o desviar de todo de tais coisas.”⁹⁶ O canto, a dança e as festividades indígenas muitas vezes (con)fundiam-se, nos olhares do colonizador, com as imagens da antropofagia, da guerra, da “feitiçaria”⁹⁷ e do consumo excessivo do *cauim*. A incorporação de elementos indígenas envolvia, portanto, uma ressignificação ou uma purificação das práticas festivas dos indígenas, através de uma seleção daquilo que não fosse prejudicial ao cristianismo e aos “bons costumes”.

A proibição ou permissão de festas ou elementos indígenas no interior dos colégios da Companhia de Jesus, nas aldeias, nas vilas, enfim, no universo colonial português na América, era algo que gerava polêmica e preocupava as autoridades coloniais. Taunay, por exemplo, cita um trecho de 1583 das atas da Câmara de São Paulo, que revela a proibição e o estabelecimento de severas punições àqueles brancos que fossem encontrados participando das chamadas “tapuyadas”, “bebendo e bailando ao modo do (...) gentio”. Também é conhecida a querela entre Nóbrega e Sardinha, sendo o segundo muito mais proibitivo em relação à maneira de cantar indígena que o primeiro. Em carta à Simão Rodrigues, Nóbrega explica que a música cantada à maneira indígena no colégio “não eram ritos nem costumes dedicados a ídolos, nem que prejudicassem a fé católica.”⁹⁸ Contudo, obediente como manda a ordem, Nóbrega acaba por dizer ter proibido o canto à maneira indígena, seguindo a vontade do Bispo.

⁹⁶ “Carta do Irmão Anchieta a Santo Inácio de Loyola, Roma — Piratininga, agosto 1554.” In: ANCHIETA, José de. *Cartas — correspondência ativa e passiva ...* p. 62.

⁹⁷ Feiticeiro foi o nome muitas vezes utilizado pelos jesuítas para denominar os caraíbas (profetas indígenas que proclamavam-se guias para a “Terra sem Mal”), que também eram tachados de enganadores e mentirosos pelos missionários. Aqui, a palavra “feitiçaria” tem o intuito de reforçar o caráter negativo, ameaçador e demoníaco atribuído às práticas realizadas pelos caraíbas entre os indígenas presente nos relatos dos padres da Companhia de Jesus.

Apesar de todas as proibições e receios, já vimos, neste trabalho, que elementos indígenas, principalmente musicais, lúdicos e relativos à dança, eram incorporados às festas. É interessante notar que até mesmo “instrumentos musicais” como o *maracá* e as “flautas indígenas” eram utilizados em procissões, acompanhando musicalmente coro de participantes a cantar salmos e cantigas devotas. O que é curioso nessa utilização é a conotação que tais instrumentos assumem nos relatos de cronistas que viveram entre indígenas. Sobre as flautas, diz Léry que os indígenas “(...) tocam no meio das tropas [durante a situação de guerra] para lhes dar coragem e excitação. Outros carregam pífanos e flautas feitos de ossos dos braços e pernas dos inimigos devorados e não cessam tampouco de tocar durante todo o caminho, incitando o bando guerreiro a matar e devorar os adversários contra os adversários contra os quais atiram.”⁹⁹ Assim, percebe-se a íntima relação entre a música da flauta e as práticas de guerra e antropofagia. Já o *maracá*, no relato de Hans Staden, relaciona-se diretamente aos rituais proféticos dos caraíbas e a uma espécie de apologia à guerra e à antropofagia. Nesses rituais, os caraíbas seriam recebidos ao som de canto e música, com os indígenas dançando embriagados pelo cauím. Os caraíbas profetizariam vitórias em batalhas, incitariam os indígenas à prática da antropofagia e, através do soprar de uma fumaça de *petyn*¹⁰⁰ sobre o *maracá*, dotá-lo-ia de um espírito que falaria aos indígenas antes de situações de batalhas¹⁰¹.

⁹⁸ “Carta de Nóbrega ao P. Simão Rodrigues, da Baía, julho de 1552”. In: LEITE, Serafim. *Novas cartas jesuíticas (de Nóbrega a Vieira)* ... p. 32.

⁹⁹ LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil* ... p. 169.

¹⁰⁰ Espécie de erva fumada pelos indígenas.

¹⁰¹ Ver: STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil* ... pp. 126 - 127.

A existência de tais elementos nas festas religiosas evidencia a ressignificação dos símbolos identificadores do indígena como bestial ou bárbaro em benefício da cristandade. Instrumentos como o maracá e as flautas, assim como o arco e flecha e as canoas dos jogos navais, tinham conotações antropofágicas, guerreiras ou de feitiçaria e a sua utilização nas festas era algo que exigia um olhar diferenciado dos jesuítas sobre estes símbolos e suas conotações. Mais à frente, quando estivermos interpretando os textos para representações e dramatizações, veremos, até mesmo, que algumas idéias de caráter antropofágico os permeiam. Aqui, cabe, no entanto, apenas mostrar a existência de tais símbolos no interior das festas como indicadores não do reconhecimento da legitimidade de práticas tão combatidas e temidas pelos inicianos como a antropofagia, a guerra e as profecias; mas de uma incorporação criativa de uma prática e de certos valores subjacentes a ela no interior da vida religiosa cristã dos aldeamentos e colégios.

O aproveitamento de elementos indígenas era, contudo, perigoso para o próprio reconhecimento dos sentidos e das verdades religiosas na festa, dadas a polissemia dos elementos em cena e a diversidade de experiências dos participantes das festas. O perigo de tais apropriações parece ter tido implicações, inclusive, na formação de seitas heréticas como a Santidade de Jaguaripe. Segundo Ronaldo Vainfas, “parece ter sido no interior da missão (...) que se elaborou o exótico e surpreendente catolicismo tupinambá.”¹⁰² Não podemos, contudo, afirmar que a formação de seitas heréticas seja um desenrolar de possíveis “mau entendidos” provocados pela polissemia das festas. Devemos pensar a formação de seitas heréticas no interior de um processo mais amplo de formação de

lideranças étnicas e rebeliões ao modelo jesuítico, no qual, elementos do discurso cristão eram incorporados¹⁰³.

. A Beleza da Devoção:

“(…) como a dança se fazia ao som de cruéis açoutes, mostrando a verônica ensangüentada, não havia quem tivesse as lágrimas com tal espetáculo, pelo que foi notável a devoção que houve na gente.”¹⁰⁴

O sentido da festa não se esgota com o reconhecimento dos missionários da legitimidade e da verdade do testemunho cristão na *bricolage* de seus elementos evidentemente artísticos. Para que o seu sentido seja completo é necessário o reconhecimento de uma devoção compartilhada e a certeza de que os participantes estão congregados em uma comunidade cristã. Assim, a própria forma de participação do “outro” na festa se torna alvo de um olhar deleitoso por parte dos missionários em suas cartas. Cardim, no trecho citado, nos oferece um exemplar dos mais significativos do que pretendemos mostrar. Neste, percebe-se que a espetacularidade evidenciada se deve às disciplinas e às lágrimas dos participantes em geral, que não se continham perante a “Verônica ensangüentada”. Cardim estabelece, ainda, analogias entre o “espetáculo”

¹⁰² VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios — catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 117.

¹⁰³ A cerca das rebeliões, diz John Monteiro: “(…) a maior parte das rebeliões quinhentistas apresentava ‘uma típica estrutura profética’, ou seja, muitos levantes foram mobilizados por líderes carismáticos que, por meio de cantos, danças e um discurso deveras subversivo, incitavam os índios a rechaçar e abandonar o modo de vida imposto pelos *karai* cristãos. Porém é de se notar que, além do discurso e dos objetivos do profetismo tradicional, estes movimentos frequentemente incorporavam elementos novos, provenientes da religião dos europeus: o rito do batismo, a hierarquia da Igreja e outros traços do catolicismo também estão presentes na organização dos movimentos. Neste sentido, as rebeliões dos Guarani assemelhavam-se às chamadas ‘santidades’ que brotavam entre os Tupinambá ao longo do século XVI. (MONTEIRO, John. “Os Guarani e a história do Brasil meridional (séculos XVI - XVII)”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos índios no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 485.)

presenciado e a dança e a música (som com o qual a dança se dava); o que evidencia o que estamos chamando aqui de “olhar artístico”. O choro e as disciplinas também são símbolos evidenciadores da verdade, são testemunhos de algo fundamental para o cristianismo que se funda na atividade missionária do período, isto é, a evidência de que os “novos integrantes do mundo cristão” (os índios) compreendem o significado da entrega de Jesus Cristo para a salvação dos homens. O auto-flagelo, o desprezo com o próprio corpo, é o sinal do reconhecimento da culpa e do pecado humano, que levaram Jesus Cristo à cruz, é o reconhecimento dos *angaipaba*, “maus hábitos”. Passar por uma etapa de purificação era fundamental, na concepção dos missionários, para a incorporação do índio no *Tupãretama* (reino de Deus).

Portanto, se a os elementos artísticos da festa haviam de ser adequados à ocasião, de modo a constituir-se como devota, a devoção gerada, no momento da festa, por esses elementos (símbolos), também é vista, nas cartas, como análoga a um elemento de mesma natureza. A devoção é o elemento que propicia o reconhecimento, no próximo, da “verdade cristã” e do sucesso do empreendimento missionário. De todas as formas de devoção reconhecidas como tais, as disciplinas são as mais fortes e evidentes nas cartas. Nóbrega, em carta ao Padre Simão Rodrigues em 1553, comenta que, em São Vicente, nas procissões da Quaresma, “vão sempre cerca de cem disciplinantes dos índios, que é muito para louvar a Deus haver isto nesta terra, e mamelucos (que são filhos de portugueses e índias da terra) e, suas confissões, que tanto continuam agora na Quaresma em que estamos, parece que seus senhores não vêm tão preparados e contritos como eles, e, assim, faz-se neles muito

¹⁰⁴ CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil* ... p. 194.

fruto.”¹⁰⁵ É interessante que, em seguida à constatação do auto-flagelo apareça um comentário sobre a contrição e preparo para a confissão, como que estabelecendo uma relação entre disciplinas, exame de consciência, arrependimento e, finalmente, fruto positivo da ação missionária. O reconhecimento e o arrependimento do pecado são, então, o sentido profundo das disciplinas e da devoção despertada no momento da festa.

Outros sacramentos, além da confissão, encontravam-se integrados nas festas. Antônio Blázquez, em carta ao Pe. Geral da Companhia de Jesus, Diego Laynes, em 1559, escreve que: “(...) tornando ao propósito deixado, nesta vila de São Paulo <Bahia>, celebrou-se uma festa de muita edificação e alegria espiritual há quinze dias. Desejavam os índios de São Paulo (aqueles a quem dava o Senhor inspiração para mudar a vida) ser cristãos movidos, segundo creio, pelo exemplo de outros que por Páscoa de Ressurreição ressuscitaram em vida de graça com o sagrado batismo que então receberam. Assim, importunavam muito o Padre que quisesse também que eles fossem batizados, prometendo ser outros de ali em diante e que logo apartariam de si as mulheres, não ficando¹⁰⁶ mais do que com uma, com a qual queriam viver em legítimo matrimônio, conforme à lei dos cristãos.”¹⁰⁷ Percebe-se, aqui, que sacramentos como o batismo e o matrimônio, ocorrendo nas festas religiosas, funcionavam como exemplo para outros ainda não batizados e casados como cristãos. Os missionários atribuíam ao sacramento o poder de trazer aos índios “inspiração divina” para largarem sua “vida de pecados”, ingressando na vida cristã.

¹⁰⁵ “Carta do P. Manuel da Nóbrega ao P. Simão Rodrigues — São Vicente, 12 de fevereiro de 1553”. In: LEITE, Serafim (ed.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, Volume I ... pp. 432 - 433. Tradução minha do espanhol.

¹⁰⁶ A palavra de Blázquez é “quedando”.

Portanto, a festa tem a função de revelar aos participantes uma vontade divina e, mais do que isso, mostrar que a vontade divina era a de salvação do participante, que deveria desejá-la por via da Páscoa de Jesus Cristo, sacramentada pelo batismo, marcando a transformação da vida indígena em vida cristã.

Assim, o sucesso da festa dependia da participação devota de todos os membros da comunidade cristã. Sem tal participação não seria possível um reconhecimento, por parte dos missionários, dos “frutos” da sua ação. A festa só é vista com tal por contar com um envolvimento coletivo, abarcando cristãos, indígenas recém convertidos ao cristianismo, mamelucos e missionários. Para que ocorresse tamanho envolvimento era necessário afetar, mobilizar e agregar todo o universo colonial através de uma linguagem legítima e acessível a todos. Linguagem que seria constituída pela coexistência de elementos artísticos, como os já evidenciados; devocionais, como as disciplinas; lingüísticos, como a sistematização gramatical e semântica da Língua Geral ou Tupi Antigo, e também litúrgicos, sacramentais ou religiosos. Na festa todos estes elementos se agrupavam para configurar uma linguagem sagrada e cristã capaz de ser vivenciada por todos. Uma linguagem que possibilitava um reconhecimento de todos como cristãos.

. O “Teatro” nas Festas:

“Chegámos á aldêa á tarde; antes della um bom quarto de légua, começaram as festas que os índios tinham aparelhadas as quaes saíam uns cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. Os cunumis sc. meninos, com muitos molhos de flechas

¹⁰⁷ “Do P. António Blazquez por Comissão do P. Manuel da Nóbrega ao P. Diego Laynes, Roma — Bahia, 10 de setembro de 1559.” In: LEITE, Serafim (ed.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil* Volume III ... p. 134.

levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nusinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em portuguez, 'louvado seja Jesus Cristo'. Outros saíram com uma dança d'escudos á portugueza, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de taes bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem taes festas de gente tão barbara. Nem faltou um Anhangá sc. diabo, que saiu do mato; este era o indio Ambrosio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura, fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trepeitos que faz, em todas as suas festas metem algum diabo, para ser delles bem celebrada”¹⁰⁸.

No trecho citado, extraído da narrativa epistolar de Cardim, vemos como as representações inseriam-se nas festas. Elas davam-se juntamente com outros elementos da festa e, assim sendo, o próprio termo teatro fica comprometido para designá-las, uma vez que hoje o seu significado é muito mais restrito, constituindo um momento que fala por si só. O teatro hoje prescinde do contexto da festa, constituindo uma prática autônoma. Não havia uma separação clara entre o momento de representação e outras práticas como as procissões, as danças, os jogos e as dramatizações alegóricas. Era comum, por exemplo, que um mesmo espaço reservado para representações fosse utilizado para pregações, sermões, etc. Também era comum que elementos presentes nas peças, como relíquias e imagens, fizessem parte também de outros momentos como procissões, que muitas vezes eram o próprio motivo das festas. Personagens, como, o *Anhangá* representado por Ambrósio Pires, também poderiam fazer parte de outros momentos não teatrais da festa. “Teatro” e festa davam-se, portanto, *paripasso* e os elementos artísticos de um se juntavam aos do outro, formando um universo de símbolos que se complementariam para dar visibilidade ao sagrado.

¹⁰⁸ CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil ...* p. 177. Grifo meu.

Um caso em que fica clara a íntima relação entre o “teatro” e a festa é o daquela do dia das Onze Mil Virgens (21 de outubro), descrita por Anchieta na sua ânuia de 1584. Descrição que deve ser aqui reproduzida na sua íntegra.

“Dia 21 de outubro, consagrado às Santas Virgens, deram princípios com grande festa, com o canto das vésperas e missa cantada, ao som do órgão. O número dos que se confessaram e comungaram superou a expectativa. Em seguida, efetuou-se, com excelente ordem, uma procissão, na qual um de nossos padres recém-ordenado, acompanhado de acólitos, levava sob o pálio de seda o relicário com as cabeças das Virgens.

Houve, em honra das mesmas, algumas representações. Avançava desde logo uma nau, muito bem ornamentada e montada com a maior perfeição sobre rodas de madeira, tão escondidas, que delas nada sobressaía. Nessa nau era transportada Santa Úrsula e suas companheiras, sobre as quais sobrepairava um Anjo, com uma palma na mão, e exortar o batalhão à conquista da corôa do martírio. A tal pagão, acolhido com rosto não turbado, mas feliz, a comandante e todas mais, com voz sonora, respondiam em uníssono estarem prontas a dar, por Jesus, esposo de suas almas, o sangue a vida. Terminados tais diálogos, prosseguiu a nau o caminho iniciado. A uma alocução do Anjo, desfraldaram-se estandartes vermelhos e soaram os estampidos dos morteiros, como sinal de um glorioso triunfo.

(...) Após outros espetáculos semelhantes, à tarde houve nova representação, mais breve, em que os corpos degolados e cobertos de sangue das Santas Virgens, carregados pelos Anjos foram entregues ao sepulcro entre suaves canções. Isso tudo com tamanho realismo, que, não apenas os espectadores, mas os próprios atores, deixando-se dominar pela compaixão, desataram em prantos. Exibições, estas e outras que — como a experiência demonstra — concorrem para que se reünam, vindas por terra e por mar, verdadeiras multidões, aumentando assim o número das confissões, com o proveito das almas, que daí redunda, fácil de ser por todos comprovado.”¹⁰⁹

Três aspectos desta passagem devem ser destacados. O primeiro é relativo ao “palco”, o segundo, o realismo da representação e, o terceiro, é o do papel desempenhado pelas representações no interior da festa. O palco da primeira representação descrita é um palco móvel, uma nau de rodas. Neste espetáculo o palco não se confunde com a cena, ele entra e sai da festa como se ele fosse personagem de um espetáculo maior. No interior deste palco, representa-se o martírio das Virgens, ocasião geradora da festa e que chega em seu

¹⁰⁹ “Carta ânua de 1584, ou Breve narração das coisas atinentes aos colégios e residências, existentes nesta Província do Brasil. — Bahia, 27 de dezembro de 1584.” In: ANCHIETA, José de. *Cartas — correspondência ativa e passiva ...* p. 375 - 376.

tempo na festa. Assim, o palco e, conseqüentemente, a representação chegam e atravessam o espaço da festa, trazendo uma visualização da própria razão de ser da festa. É a essa visualização que importa dar um caráter realista.

Em uma descrição de Cardim da representação de outro martírio, o de São Sebastião, o autor chega a dizer que a cidade (São Sebastião do Rio de Janeiro), com choros e devoção, recebeu a representação “ao vivo” do martírio do santo¹¹⁰. Representar ao vivo significava trazer de novo a imagem e os sinais presentes no evento original, comovendo os participantes e causando devoção. Por isso, é importante que as rodas da nau mencionada por Anchieta não transparecessem, para causar a impressão de que aquilo não era uma imitação simples do evento original, mas uma imitação legítima, capaz de tornar experimentável, no presente, algo acontecido no tempo das origens. Concluindo, cabe dizer que é tal visibilidade do sagrado dada pela representação, em conjunto com os demais elementos da festa, que é capaz de gerar a devoção e a participação de multidões neste momento máximo de comunhão cristã que é a festa, tornando-se, assim, um importante veículo de comunicação religiosa entre missionários, cristãos brancos, mamelucos e índios cristianizados.

Cabe, no entanto, duas perguntas, seriam os textos atribuídos postumamente a Anchieta correspondentes a textos para representação? E não correspondendo, será possível separar, no códice seiscentista dos escritos de Anchieta, aqueles textos eminentemente teatrais dos textos líricos ou para “dramatizações alegóricas”? Pois foi isto que os dois

¹¹⁰ CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil* ... p. 209.

últimos editores do “teatro anchietano” fizeram, seja em menor grau, com Maria de Lourdes de Paula Martins¹¹¹, seja em maior, com Pe. Armando Cardoso¹¹². Consideramos que tal separação acaba por tornar invisível uma das características mais originais das representações, qual seja, a sua fusão com todo o aparato espetacular — artístico ou religioso — das festas. É bem verdade que o “caderno de Anchieta” traz textos que se diferenciam claramente quanto à forma; contudo, sejam canções, diálogos, epigramas ou alocuções, os versos do códice seiscentista das “poesias” atribuídas a Anchieta são gêneros possíveis de ocorrer numa festa, sendo dramatizados e atuados no interior ou ao lado de representações religiosas. Assim, o que o “caderno de Anchieta” traz é mais do que textos para a representação, para um suposto teatro ou escritos que compõem uma “lírica anchietana”. O que o “caderno de Anchieta” nos oferece é todo um universo semântico da festa, perpassado por uma atmosfera de dramaticidade e espetacularidade que visa tornar mensagens religiosas evidentes para um “público” constituído por participantes e que são, assim, também um pouco “atores” de um grande teatro. No próximo capítulo, buscaremos fazer uma leitura desses textos, para que possamos discutir algumas das características da religiosidade quinhentista que vai sendo moldada no interior das festas promovidas pelos missionários inicianos em território brasileiro.

¹¹¹ ANCHIETA, José de. *Poesias*, SP, Edições do IV Centenário de São Paulo, 1954. Transcrição, tradução e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins.

¹¹² ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*, SP, Loyola, 1977. Tradução versificada, introdução e notas de Armando Cardoso. Cardoso publica ainda outros dois volumes separados do volume do *teatro* no qual ele edita o que ele chama de uma “lírica anchietana”: ANCHIETA, José de. *Lírica portuguesa e tupi*, SP, Loyola, 1984. Introdução, notas e tradução versificada de Armando Cardoso. & ANCHIETA, José de. *Lírica espanhola*, SP, Loyola, 1984. Introdução, notas e tradução versificada de Armando Cardoso.

CAPÍTULO III

OS PAPÉIS DA FESTA: OS TEXTOS PARA REPRESENTAÇÕES E DRAMATIZAÇÕES ALEGÓRICAS

*“Et ne nos, Deus, te pedimos
inducas, por nenhum modo,
in tentationem caímos
porque fracos nos sentimos
formados de triste lodo”*

(VICENTE, Gil. *O velho da horta.*)

Após termos problematizado a configuração dos textos para representações e dramatizações como “teatro anchietano” e termos estabelecido algumas relações entre as práticas de representação e dramatização e as festas religiosas, tal como aparecem no interior de discursos de missionários jesuítas, resta-nos, agora, realizar uma interpretação dos textos presentes no chamado “caderno de Anchieta”, visando identificar algumas de suas características distintivas no que se refere ao universo religioso desenhado nas descrições dos momentos das festas e que se apresentam através dos textos.

Optamos, assim, por dividir este capítulo em duas partes. A primeira servirá para apresentar alguns elementos relativos ao estado “material” dos textos do “caderno”, às línguas e a alguns recursos de linguagem fundamentais neles utilizados. A importância dessa etapa é elucidar algumas das características centrais dos textos para dramatizações e representações: a valorização de aspectos orais, a criação de imagens alegóricas “realistas” e quase “plásticas”, o caráter moralista e redundante, a reinvenção da língua indígena para exprimir conceitos religiosos cristãos e a mobilidade dos textos, que poderiam ser agrupados de múltiplas maneiras, dependendo de cada ocasião em que seriam representados em sua dependência ao contexto da festa. Na segunda parte, partindo da visualização de um “maniqueísmo antropofágico” particular presente nos textos, avaliaremos as características centrais da religiosidade “salvacionista” configurada nas festas religiosas quinhentistas no Brasil, tal como aparecem nos textos para representação.

I. As Imagens da Fala e Também o que Elas Dizem: a linguagem dos textos

Tirando um Quadro da Moldura:

No primeiro capítulo desta dissertação, vimos como os dois editores do “teatro anchietano” trabalharam o “caderno de Anchieta”, no sentido de transformar os textos que nele se encontravam em obra monumental de um autor. Maria de Lourdes de Paula Martins e Armando Cardoso foram responsáveis por “emoldurar um quadro” e torná-lo visível e inteligível a um universo intelectual que buscava um fundador da literatura e do teatro nacional, um homem das “letras brasileiras” em pleno século XVI. Para compreendermos os sentidos dos textos que compunham o “caderno de Anchieta” é necessário tirar o quadro da moldura, perceber os recortes processados, as adaptações e as reordenações ocorridas.

Uma das mais importantes adaptações do caderno foi a que se fez em relação às muitas abreviaturas contidas nos textos. Assim, o que, no caderno, aparece como “p.^o”, “Sõr”, “f.º s” e “X”; nas edições modernas é transformado em “para”, “Senhor”, “filhos” e “Cristo”, só para citar alguns exemplos. Não estamos afirmando que a substituição das abreviaturas mencionadas seja falha das edições modernas do “teatro anchietano”. No entanto, tal substituição torna obscura uma característica central dos textos do “caderno”, a sua vocação para a oralidade. Os textos do “caderno de Anchieta” não eram escritos para serem lidos como literatura, mas para serem proferidos. As abreviações são sinais de que, somente no “falar”, os textos alcançariam os efeitos almejados. Note-se que, não considerando a palavra inteira, a própria métrica dos poemas fica comprometida, como em

“p.^a nos sois qua mādado”¹¹³, heptassílabo se lermos “para” e de seis sílabas poéticas se lermos “pa”. A necessidade de não se utilizar abreviaturas no campo da escrita é característica do “quadro emoldurado”, da literatura esteticista dos séculos XIX e XX, não das práticas de representação e dramatização do século XVI, que só fazem sentido como oralidade.

Outra característica que evidencia a oralidade dos textos é a relativa despreocupação do caderno com a divisão das estrofes. As edições modernas do “teatro anchietano”, e até mesmo a “transcrição diplomática do caderno de Anchieta” de Maria de Lourdes Martins, trazem divisões de estrofes que não coincidem, muitas vezes, com as do original. Mais uma vez, vemo-nos diante de um caso de despreocupação no século XVI em relação ao texto escrito e o seu contraste com o zelo formal na escrita no século XX. Também aqui não sugerimos que haja erros de divisões de estrofes nos casos das edições modernas, que seguem uma lógica e uma estrutura de composição bastante sustentável para os moldes de poesia mais contemporâneos e até clássicos ou do próprio século XVI em terras européias. O que nos interessa tornar visível é que tais moldes não faziam sentido para uma prática eminentemente oral.

Ainda retirando o quadro da moldura, notamos a artificialidade da constituição de “peças inteiras” formadas a partir de fragmentos isolados do caderno. Cardoso, mais do que Martins, esforçou-se nesse sentido. Muitas vezes, como já notamos no capítulo I, o critério

¹¹³ Verso extraído do “Recebimento, q fezeraõ os Indios de guarapari ao P^o Prouincial Marçal Belliarte”. In: ANCHIETA, José de. *Poesias*, Belo Horizonte - São Paulo, Itatiaia - Edusp, 1989. p. 79. Transcrição diplomática de Maria de Lourdes de Paula Martins da página 21 do “caderno de Anchieta”.

utilizado por Cardoso para “(re)compôr” as “peças de Anchieta” é a mera adequação estética e temática entre textos isolados no “caderno de Anchieta”. Contudo, o próprio editor nos informa que “quem examina de perto o manuscrito nota que ele é formado por vários fascículos, desiguais em número de páginas e encadernados num só volume; repara também as letras diferentes em que está escrito, a própria de Anchieta e outras duas principais mais evidentes”. Cardoso, tentando justificar a autoria de Anchieta explica que o missionário foi formando “pequenas coleções de poesias das que mais lhe serviriam para as festas da colônia e das aldeias, e que ele não duvidava de emprestar a seus discípulos, quando fosse preciso”¹¹⁴. Assim, caber-nos-ia questionar a montagem das peças aproveitando vários trechos de fascículos que funcionavam como “ferramentas de trabalho” e que poderiam ser aproveitados de maneiras diferentes por aqueles que Cardoso chama de “discípulos” de Anchieta. Dessa forma, acreditamos ter evidenciado a contradição básica da constituição de “peças anchietanas”, pois, pelo que indica a condição fragmentária do caderno, tais “peças” podem nunca ter existido na prática. O que existiu, e isso não se questiona, foi um conjunto de textos passíveis de serem combinados conveniente e harmoniosamente para representações e dramatizações em determinados contextos festivos. Estamos diante de mais uma característica dos textos do caderno, a sua maleabilidade.

Pluralidade de Línguas e a Homogeneização Universalista Cristã:

A multiplicidade de línguas presente no “caderno de Anchieta” é outra característica que deve ser problematizada para podermos compreender os textos para dramatização e

¹¹⁴ CARDOSO, Armando. “O manuscrito dos autos”. In: ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*, São

representação. É comum encontrar, no “caderno”, textos polilíngües, misturando o português com o espanhol e a língua geral. Aham-se também textos escritos em uma ou duas dessas línguas e outros textos, ainda, escritos em latim e português. Segundo a interpretação de Leandro Karnal, no entanto, a multivocidade presente nos textos deve ser entendida em total relação a um sentido unificador do Catolicismo. Sobre isso Karnal diz: “há multivocidade sutil, através da sintaxe tupi dos versos com a métrica ibérica; há multivocidade estratégica ao integrar demônios indígenas ao mundo ífero cristão, misturando-se cosmogonias. Porém, o sentido maior advém de que todas estas vozes permanecessem associadas a um sentido unificador, como uma espécie de ‘ponto de fuga’ da pintura renascentista. O ponto unificador e imposto pelo autor é, exatamente, o Catolicismo. Somente o Catolicismo poderia, na colônia, integrar tantos elementos num único discurso.”¹¹⁵ Surge, assim, um campo de investigação riquíssimo para aqueles que, como nós, buscam compreender as particularidades do cristianismo fundado no interior da ação missionária, o da apropriação da língua do alvo catequético para a revelação de sentidos cristãos.

A apropriação da língua indígena pelo(s) autor(es) do “teatro” jesuítico é, sem dúvida, um campo riquíssimo para perceber a “redução” de uma língua à religião católica. A incorporação de palavras ou radicais indígenas ao discurso cristão evidencia não uma mera adequação aleatória de significantes a significados, mas um olhar sobre o saber indígena. A possibilidade de expressar idéias cristãs através de um léxico tupi só existia porque os

Paulo, Loyola, 1977. pp. 26 - 27.

¹¹⁵ KARNAL, Leandro. *Teatro da fé. Representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*, SP, Hucitec, 1998. p. 102.

jesuítas acreditavam na universalidade da Revelação. Nesse sentido, é importante lembrar o trabalho de Ronald Raminelli, no qual o autor mostra, através de uma leitura profunda de obras como a de Simão de Vasconcellos, Yves d'Evreux, Jean de Léry, Manuel da Nóbrega, entre outros que, nos séculos XVI e XVII, acreditava-se na origem comum entre indígenas e europeus, tendo ambos vivenciado a “primavera dos tempos”, sendo que os indígenas teriam depois se degenerado graças a uma “segunda queda”. Seguindo ainda nas pistas de Raminelli, a “missão” do jesuíta ou huguenote (no caso de Léry) seria reverter o processo de degeneração da cultura indígena, extirpando-lhe os maus hábitos e ensinando a doutrina cristã aos índios, que estariam, naturalmente, aptos a recebê-la, como toda criatura “racional”¹¹⁶.

Tendo participado da Revelação, os índios não seriam totalmente desprovidos de algum conhecimento da “verdadeira religião”. Tal conhecimento, contudo, teria sido deturpado pela tradição oral e pelo estado de “degeneração” da cultura. Isso é o que diz ao menos Hélène Clastres. Segundo a autora, os “viajantes”¹¹⁷ do século XVI não viram os indígenas do tronco tupi-guarani como idólatras ou fetichistas, restando “neles ver cristãos balbuciantes, que só teriam retido de uma antiga revelação fragmentos mais ou menos corretamente retransmitidos de geração em geração”¹¹⁸. A partir desse imaginário sobre os indígenas, missionários e cronistas tentaram encontrar, nas histórias míticas dos tupi-guarani,

¹¹⁶ Ver: RAMINELLI, Ronald. “Gentios e religiosos”. In: **Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1996. pp. 23 - 52.

¹¹⁷ Colocamos o termo viajantes entre aspas por se tratar de um termo da autora a quem nos referimos. Para Hélène Clastres, o termo engloba cronistas e missionários de várias origens européias distintas e de religiões diferentes que escreveram sobre os tupinambá na costa brasileira ou sobre os guarani da região do prata entre os séculos XVI e XVII.

¹¹⁸ CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani**, SP, Brasiliense, 1978. p. 22.

correspondências e deturpações em relação à Escritura. Surgem assim associações entre, por exemplo, *Sumé* e São Tomé, *tupã* e o Deus cristão, *anhangá* e o demônio, entre outras¹¹⁹.

A partir de algumas palavras encontradas que pudessem corresponder, mesmo que de forma “deturpada”, à cosmogonia cristã, derivavam-se outras. O caso mais comum de formação de palavras derivadas de “radicais” identificados como cristãos é o do grupo formado a partir da palavra *tupã*. Alfredo Bosi, buscando a possível relação entre essa palavra e Deus, diz que “Tupã era o nome, talvez onomatopaico, de uma força cósmica identificada com o trovão, fenômeno celeste que teria ocorrido a primeira vez com o arrebatamento da cabeça de uma personagem mítica, Maíra-Monã.” Bosi critica a apropriação dessa palavra para significar Deus, chamando-a de aleatória, pois seria um salto muito grande de significados entre tal palavra e o conceito de um Deus uno e trino, onipotente e nascido de uma virgem¹²⁰. Contudo, parece-nos que seria digno de nosso estranhamento caso os jesuítas tivessem achado uma palavra indígena que se adequasse perfeitamente à noção de Deus cristão. É preciso que compreendamos o sentido da associação por um outro caminho, notando como a palavra *tupã* se revela como Deus aos olhos cristãos, servindo, ainda, como radical, para a formação de várias outras palavras.

¹¹⁹ No livro de Hélène Clastres temos exemplos de algumas destas associações e, ainda, alguma explicação sobre associações esperáveis de serem feitas e que não foram, no caso, a da “terra sem mal” com o paraíso cristão. Ver: *idem*. pp. 23 - 32. Também Sérgio Buarque de Holanda se detem, em um de seus capítulos de **Visão do Paraíso**, a uma das associações entre mitos indígenas e cristãos. É o caso de “Um mito luso-brasileiro”, no qual o autor discorre a respeito do mito de São Tomé. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso. Os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil**, São Paulo, Brasiliense, 1992. 5ª edição. pp. 108 - 129.

¹²⁰ BOSI, Alfredo. “Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado”. In: **Dialética da colonização**, São Paulo, Companhia das Letras, 1993. pp. 65 - 66.

Bosi indica-nos uma pista correta neste sentido. A morte de Maíra-Monan liga-se a uma faceta importante de tupã que, como diz Hélène Clastres, remete à imagem de um Deus destruidor, sendo a causa de todos os cataclismos, entre os quais o “dilúvio”, que, assim como outros eventos míticos indígenas, teria sido associado ao seu “correspondente” cristão¹²¹. O Deus, que aparece na figura de tupã é o Deus da providência, da “casualidade” destruidora, que marca eventos de passagens bíblicas significativas, suscitando a imagem de um Deus que causa temor pelo seu poder. É significativa, neste sentido, a seguinte passagem de Jean de Léry: “Verificando que quando ouvem o trovão são levados por uma força irresistível a temê-lo, podemos deduzir que não só se verifica assim a verdade do axioma de Cícero de que nenhum povo existe sem alguma noção de divindade mas ainda que não há desculpa para aqueles que não querem conhecer o Todo Poderoso. Quando o apóstolo¹²² disse que Deus permitiu aos gentios seguirem o caminho que bem entendessem, a todos beneficiando entretanto com a chuva do céu e a fertilidade das estações, observou que os homens só não conhecem o Criador em virtude de sua própria malícia. Aliás, o que é visível em Deus encontra-se visível na criação do mundo.”¹²³

Percebe-se, na fala de Léry, que o Deus conhecido pelos gentios haveria de ser um Deus irado pelo não reconhecimento da sua Criação. No entanto, para converter o indígena,

¹²¹ CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal*. ... pp. 27 - 28.

¹²² Léry se refere, muito provavelmente, a Paulo. “A ira de Deus se manifesta do céu sobre toda a impiedade e injustiça dos homens que na injustiça aprisionam a verdade. Com efeito, o que se pode conhecer de Deus está claro neles mesmos, pois Deus lhes revelou. De fato, desde a criação do mundo, o invisível de Deus — o eterno poder e a divindade — se torna visível à inteligência de suas obras. Assim eles se fazem indesculpáveis. É que conhecendo a Deus, não o glorificaram como Deus nem lhe deram graças, mas perverteram os pensamentos em vaidades, vindo-lhes a obscurecer-se o coração insensato. Ajardeando sabedoria, fizeram-se tolos, trocando a glória do Deus incorruptível pela semelhança de imagens do homem corruptível, e de aves, quadrúpedes e répteis.” (Rm 1: 18-23)

era necessário expandir esse conceito “precário” de Deus, era necessário ensinar o seu “verdadeiro” significado, apelando, inclusive, para a derivação de outros substantivos a partir de *Tupã*, que gerassem a ampliação do “conhecimento de Deus”. Assim surgem vocábulos significativos como *tupã-túba*, Deus pai, e *tupã-taira*, para Deus filho. Nesse caso, interessa-nos mais o vocábulo *tupã-taira*, pois, como diz Varnhagen, “o pai denominava ao filho *taira* ou ‘o procedente do seu sangue’; e a mãe chamava-lhe *membira*, ‘o seu parido’, o procedente de seu seio. Assim as escravas que os Tupis tomavam por mulheres não eram somenos das demais, e aos filhos delas só passava a condição do pai. — Filho de escravo ficaria escravo: e se o pai havia sido inimigo, ainda que a mãe fosse filha de um principal, havia de ser sacrificado. Assim, exceto os cativos em guerra e seus filhos, os estranhos que escravizavam por causas acidentais e também seus filhos, todos nasciam livres, ou gozavam de liberdade individual — com a sujeição dos mais fortes”¹²⁴.

Da maneira como foi traduzido para a língua geral, “Deus filho” (*tupã-taira*) assume, diretamente, a conotação de um filho que herda somente a condição do pai (*tupã-tuba*), o Deus da criação, o Deus irado que deve ser suavizado pela condição de pai do salvador. Da sua mãe, *tupã-taira* não herdaria condição alguma. A mãe de Deus, traduzido literalmente como *Tupansy* seria uma mediadora entre o pai e o filho, a quem caberia a tutela do Salvador. A posição de mediadora, no entanto, não significa que ela assumiria um papel secundário na história sagrada. Como sugerem os seguintes versos:

¹²³ LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*, São Paulo, Biblioteca do Exército Editora, 1961. Tradução de Sérgio Milliet. p. 189.

¹²⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. “Idéias religiosas e organização social dos Tupis: sua procedência”. In: *História geral do Brasil. Antes da sua separação e independência de Portugal*. Tomo I, São Paulo, Melhoramentos, 1975. 9ª edição. p. 48.

“Tupã ci porägete
 oropab oromanomo
 ore moingobe yepe
 nde membira monhiromo
 inögatuabo
 ore raromo
 ore anga piçiromo.”¹²⁵

Percebe-se, já na tradução de Cardoso, uma característica importante de *Tupansy*. Embora a natureza de *tupã-taira* seja herdada tão somente de seu pai, é a sua mãe quem teria a incumbência de torná-lo manso, compassivo, suavizado; enfim, misericordioso. A suavização do Deus irado para Deus misericordioso seria a condição da salvação da alma dos que entoariam a canção, o “nós outros” (*ore*), pedindo à mãe de Deus o seu auxílio. Seria, ainda, de grande valia reparar em um vocábulo que, por necessidade de adequação métrica, Cardoso não traduziu: *porangeté*. Sugerimos para esta palavra a seguinte tradução: “verdadeiramente bela”, de modo que todo o sintagma poderia ser traduzido como “Mãe de Deus verdadeiramente bela”¹²⁶. Mas o que significa uma “beleza verdadeira”? Só é possível descobrir isto caso o sentido da palavra *eté* (“verdadeiro”) seja avaliado.

Para avaliarmos o sentido de *eté*, sugerimos considerar quatro vocábulos: *tapyreté*, *cãoy eté*, *temiricô eté* e *abaeté*¹²⁷. Léry, em sua *Histoire*, traduz *tapyr* (anta) por asnovaca, sugerindo que o animal exótico da terra se assemelhava a uma mistura entre dois

¹²⁵ ANCHIETA, José de. *Poesias*. ... p. 25. Na tradução de Armando Cardoso: “Mãe de Tupã, o teu brilho / a nós todos nos conforto / na hora da nossa morte, / fazendo manso teu Filho / e compassivo; / que teu auxílio / salve nossa alma do exílio.” (ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. ... p. 246.)

¹²⁶ Maria de Lourdes de Paula Martins traduziu o sintagma, de forma semelhante à que propomos, por “Mãe de Deus muito formosa”. Ver: ANCHIETA, José de. *Poesias*. ... p. 569.

¹²⁷ Advertimos, aqui, ao leitor que as palavras em língua geral encontradas em textos diferentes variam de grafia e que não temos intenção de homogeneizá-la. As razões para a variedade de grafias é simples. Como as línguas dos indígenas brasileiros não eram escritas, os cronistas, missionários e colonos precisavam registrar um som, valendo-se, para isso, dos morfemas próprios de suas línguas natias ou do latim. Dessa

conhecidos, o asno e a vaca.¹²⁸ Cardim, em seus “*Tratados*”, define *tapyretê* da seguinte forma: “Estas são as antas, de cuja pele se fazem as adargas; parecem-se com vacas e muito mais com mullas, o rabo he de um dedo, não têm cornos, têm huma tromba de comprimento de hum palmo que encolhe e estende. Nadão e mergulhão muito, mas em mergulhando logo tomão fundo, e andando por elle saem em outra parte.”¹²⁹ Gandavo também compara antas a mulas e vacas, dizendo que “são da feição de mulas, mas não tam grandes”¹³⁰. Anchieta também compara antas a mulas, mas informa que os índios a chamam de *tapiiara*¹³¹. Em outro momento, contudo, diferencia *tapiiretê* de *tapyruçú*, sendo o primeiro relativo à anta e o segundo relativo à vaca (“anta grande”)¹³². Quanto ao vocábulo *cãoy etê*, é Anchieta que o diferencia de *cãoy áyà* da seguinte forma: “a seu vinho chamam *cãoy etê*, vinho legítimo verdadeiro, à diferença do nosso a que chamam *cãoy áyà*, vinho agro”¹³³. *Temiricô etê*, traduzido por Anchieta para o latim, transforma-se em *uxor uera*, esposa legítima, de maneira que o próprio Anchieta admite ser o resultado da evangelização, que possibilitara ao índio diferenciar a mãe de seus filhos de uma esposa preferida, mais querida e, por fim, única e legítima¹³⁴. Já *abaeté*, no dicionário de Silveira Bueno¹³⁵, significa “homem verdadeiro, de palavra, honrado”.

forma, por exemplo, um falante do francês escreveria uma palavra tupi de forma diferente a de um falante do português.

¹²⁸ LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. ... p. 125.

¹²⁹ CARDIM, Fernão. “Do Clima e Terra do Brasil”. In: *Tratados da terra e gente do Brasil*. ... p. 26.

¹³⁰ GANDAVO, Pero de Magalhães. “História da Província de Santa Cruz”. In: *Tratado da terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz*, Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p. 104.

¹³¹ ANCHIETA, José de. “Fazendo a descrição das innumeras coisas naturaes, que se encontram na provincia de S. Vicente hoje S. Paulo.” In: *Cartas inéditas*, Rio de Janeiro, Instituto de Documentação - Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1989. pp. 30-31.

¹³² ANCHIETA, José de. “Informação dos Casamentos dos Índios do Brasil”. In: *Textos Históricos*, São Paulo, Loyola, 1989. p. 79.

¹³³ *id. ibid.*

¹³⁴ *id.* pp. 78 - 79.

¹³⁵ BUENO, Silveira. *Vocabulário tupi-guarani - português*, 6a. edição, São Paulo, Éfeta Editora, 1998.

Nossas considerações bastam para mostrar a polissemia da palavra *eté* que, além de significar verdadeiro, implica também uma conotação de legítimo, local em relação ao estrangeiro, bom, honrado e, até mesmo, sagrado. A beleza, portanto de *Tupansy* não é uma beleza profana, comum; antes, a beleza da “mãe de Deus” é uma beleza fundamental e legítima, que irradia sobre todos aqueles que, no momento da canção, pedem intervenção da santa para a salvação da alma, invocando a sua beleza. A beleza verdadeira de Maria é a expressão de seu significado na relação entre “Deus pai” e “Deus filho”; e o culto a esta beleza é o culto à misericórdia e possibilidade de salvação¹³⁶. Imaculada, bela e cheia de virtudes, esta é a imagem de *Tupansy*, que, como ainda veremos, é aliada fundamental da cristandade para a conversão dos indígenas.

De maneira análoga a que surgiram os vocábulos relativos a Deus, surgiram também aqueles vocábulos relativos aos demônios e ao pecado. De maneira genérica, tanto o demônio quanto o pecado têm sua raiz na palavra *angá*, que os missionários jesuítas traduziram como “alma” ou “espírito”. No dicionário de Silveira Bueno, observamos que *angá* possui ainda outros significados no “tupi antigo”, podendo ser “sombra” ou, ainda, “assombração”. Dela seriam derivadas palavras como *angaíba* (“alma ruim”, “alma penada”, “espírito mau”), *angaiaba* (“ruindade”, “maldade”, “pecado”) e *anhangá* (“espírito mau”, “diabo”). Dessa forma, foram sendo encontrados vocábulos indígenas capazes de apresentar um léxico cristão com base na observação de um aparato lingüístico indígena.

¹³⁶ Em alguns momentos o adjetivo *porangeté* também é utilizado com referência ao menino Jesus, também ressaltando sua docilidade, misericórdia e amabilidade. Ver o poema que se inicia com *Pitangi Porangeté*, traduzido por Maria de Lourdes de Paula Martins. ANCHIETA, José de. *Poesias*. ... pp. 601 - 606.

Após estas breves considerações sobre o vocabulário religioso de raiz tupi presente nos textos do “caderno de Anchieta”, percebemos que a apropriação da língua indígena não é aleatória e que, muito menos, os novos vocábulos gerados na situação de “tradução” revelam um sentido cristão precário. As palavras religiosas derivadas de radicais indígenas geram imagens que descortinam o cristianismo específico que aflora no seio da experiência missionária jesuítica entre seus “alvos catequéticos”, o índio. Combinados a palavras com origem em outros idiomas, os vocábulos “tupi” passam a integrar um mundo lingüístico que se expandia no século XVI, o do cristianismo, já menos preso ao latim elitizado dos teólogos da Igreja Romana. Devemos, assim, incluir a multiplicidade de línguas presentes nos textos para representação no ambiente religioso no qual Michel de Certeau identifica a “fábula mística” como um *modus loquendi*, quando a unidade perdida pela fragmentação do latim em várias línguas vernáculas “gerou um trabalho de combinar e aproximar aqueles dialetos rompidos como fragmentos de uma simbologia.”¹³⁷ As novas formas de comunicar o mito tornam-se, segundo Certeau, práticas de tradução que respondem a situações específicas de interlocução¹³⁸.

Palavras em Movimento: Alegorias e Redundâncias

Textos maleáveis e recombináveis, repletos de marcas de oralidade, escritos em uma pluralidade de línguas, misturando em um único código diversos gêneros (diálogos, canções, práticas...); eis o que encontramos no “caderno de Anchieta”, formado por diferentes

¹³⁷ CERTEAU, Michel de. *La fable mystique (XVIe - XVIIe siècle)*, Paris, Gallimard, 1982. p. 160.

fascículos desiguais em caligrafias e tamanhos e tipos de papel. No mundo desses textos, as palavras se movimentam, combinam-se, gerando imagens, através de recursos variados como a escatologia cômica que marca a composição de personagens demoníacas, a docilidade lírica das figuras da Virgem e do menino Jesus, a maldade ignorante e patética dos pecadores e imperadores romanos, o tom imploratório dos que rogam pela salvação, o heroísmo estóico dos mártires e a onipresença da imagem de Cristo crucificado. Recursos imagéticos que compõem mais uma dramaticidade religiosa do que propriamente teatral, através de uma linguagem alegórica e redundante.

Para Alfredo Bosi, “a alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco. A força da imagem alegórica não se move na direção das pessoas, enquanto sujeitos de um processo de conhecimento; move-se de um foco de poder ao mesmo tempo distante e onipresente, que os espectadores anônimos recebem, em geral passivos, não como um signo a ser pensado e interpretado, mas como se a imagem fora a própria origem do seu sentido.”¹³⁹ Destacando a alegoria como característica fundamental do que ele considera como “literatura de Anchieta”, Bosi acaba por reforçar a concepção que desvincula a artística do “teatro jesuítico” dos fins religiosos, ao mesmo tempo em que subordina a primeira aos segundos. A alegoria, para Bosi, é o pilar de sustentação de um “instrumento catequético” e não de uma linguagem religiosa específica.

¹³⁸ Ver: *idem.* pp. 165 - 179.

Contudo, apesar de discordarmos da posição instrumentalista de Bosi, compartilhamos com ele a idéia de que a alegoria é a grande marca dos textos presentes no “caderno de Anchieta” e que esta realmente se apresenta como impessoal e imagética. Todavia, nada disso sugere, no nosso modo de ver, que tais imagens alegóricas geram uma atitude passiva do espectador, como se fossem vozes solitárias impostas a uma interpretação unívoca à “leitura coletiva”. As imagens alegóricas dos textos do “caderno de Anchieta” devem ser entendidas como imagens a serem representadas em forma de *performance* por um “público-ator”, por personagens também espectadores que se reconhecem na dramatização da alegoria, tal como referimos no capítulo anterior. Vimos, naquele momento, que a dramatização alegórica e a representação religiosa não se isolam permanentemente dos participantes da festa, atores de um grande teatro que, a sua maneira, atualizam o mito original, presentificando-o, transformando a alegoria em realidade. Não vemos nenhuma passividade nisso. A alegoria não precede à sua *performance*, são faces de um evento único que se repete sempre de forma diferente em cada re-atualização.

Propomos, assim, que a alegoria não seja encarada como instrumento de propaganda, mas como linguagem religiosa do contexto específico no qual nos movemos. A alegoria é o que permite a integração religiosa entre os diversos participantes da festa, é ela que, de maneira indireta e enigmática, narra inteligivelmente para todos a “verdade” do testemunho cristão. A alegoria é o pilar da universalização da palavra religiosa, é a tradução imagética fundamental do ideal salvacionista jesuítico. Nas alegorias do “caderno de

¹³⁹ BOSI, Alfredo, “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado”.... p. 81

Anchieta”, reconhece-se a inspiração bíblica mesclada com experiências missionárias, juízos teológicos e morais sobre o índio e valores cristãos privilegiados na atuação missionária.

Uma alegoria exemplar presente no “caderno de Anchieta” e que resume bem o nosso argumento é a do “pelote domingueiro”. No “poema”¹⁴⁰, temos a narração alegórica da “queda do primeiro homem” tal como aparece no livro Gênesis da Bíblia. A queda, contudo, é representada pelo furto, realizado por Lúcifer, do “pelote domingueiro” (vestes de gala) de Adão, que aparece no poema como um “moleiro” (produtor de farinha). É interessante que o trigo apareça em sentido figurado como “natureza humana”, que tendo sido mau trabalhado por Adão, teria resultado em mau alimento, tornando-o vulnerável em relação à Lúcifer. Diz o poema:

“Mui formoso trigo tinha,
que era a humana natureza,
mas moeu-o tão depressa,
que fêz muito má farinha.
E por isso, tão azinha
apanharam ao moleiro
seu pelote domingueiro.”¹⁴¹

O “domingueiro” de Adão, por outro lado, aparece figurativamente como a “Graça”. Diz o poema que: “Ele, deram-lho [o domingueiro] de graça, / porque “Graça” se chamava.”¹⁴² Assim, temos a seguinte leitura da queda (furto de Lúcifer): Adão (o moleiro), que recebera a graça (domingueiro), por não ter cultivado bem a sua natureza formosa de

¹⁴⁰ Optamos por utilizar o termo poema ente aspas pois, segundo Pe. Cardoso, tal texto faria parte de uma obra teatral, “Auto da pregação universal” (ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. ... pp. 59-67). Contudo, Maria de Lourdes de Paula Martins reproduz o texto isolado da peça, tal como aparece no “caderno de Anchieta”, chamando-o de “poema” (ANCHIETA, José de. *Poesias*. ... pp. 424-433). Em nossa concepção, o texto não deve ser incorporado a uma suposta “peça dramática”, no entanto, parece-nos impossível considerá-lo sem admitir a sua possibilidade de *performance*.

¹⁴¹ ANCHIETA, José de. *Poesias*. ... p. 425.

¹⁴² *id.* p. 424.

humano (o trigo), acabou se corrompendo (produzindo má farinha) e caindo da sua condição paradisíaca (perdendo suas vestes para o Demônio). Tal leitura do evento bíblico revela aspectos interessantes da formação da alegoria:

1) Ela se constitui dialogicamente na experiência missionária com as sociedades indígenas e com a situação colonial. O diálogo com o “índio” é visualizável na inversão realizada para queda significar, de certa forma, um despir e não uma necessidade do vestir. Vestir o “índio” era um dos desafios da missão “salvacional” e o índio nu, despido, era marca de um “homem caído”. O diálogo com a situação colonial é evidente na analogia entre a falta de zelo com a alma e a má produção da farinha, mantimento importante para a subsistência na colônia e para as expedições guerreiras. Também o calendário festivo colonial é mencionado na alegoria, já que o adjetivo “domingueiro” como “solene” refere-se ao dia reservado para a celebração de missas solenes com música, o domingo. Os diálogos fundantes das alegorias vão, assim, atualizando o evento bíblico, trazendo-o ao momento da *performance* de maneira nova, embora tal como acontecera no tempo das “origens”.

2) Ela revela um olhar atualizado sobre o evento original, uma “exegese” particular. Isto ocorre por ter sido constituída dialogicamente em relação a uma expectativa de “público”, de modo que teve de adequar o texto bíblico a formas específicas de proclamação do testemunho.

3) Destaca juízos morais e “lições” a serem apreendidas pelos participantes. O juízo presente, no caso, é a culpa de Adão por ter-se tornado presa fácil para Lúcifer. A alegoria

deixa evidente que o caminho para se evitar o pecado e a queda é o zelo para com a natureza humana e a graça divina.

Mas, sendo as alegorias constituídas dialogicamente, de acordo com uma exegese própria da tradição bíblica, hagiográfica ou teológica, a partir de uma expectativa de público, visando emitir juízos e lições morais implícitos no testemunho cristão, como elas seriam capazes de se dirigir a uma comunidade religiosa tão heterogênea como a do Brasil no século XVI? Seria cada alegoria forjada em relação a um único público universal? Uma outra característica dos textos, a redundância, sugere que não. Chamamos, aqui, de redundância a utilização de diversas alegorias, no interior de um único texto, que possuam um eixo moral comum. Tal redundância é particularmente observável nos textos “teatrais” maiores, presentes no “caderno de Anchieta”, como naquele que ficou conhecido como “Na Festa de São Lourenço”.

Nesse texto, Décio (imperador romano) diz primeiro em espanhol: “*Bien entiendo / q este fuego, en q meciendo / meresce mi tyrannia / pues cõ tal cruel porfia / los christianos persiguiendo / cõfuego los destruyã.*”¹⁴³ Depois, diz em tupi: “*Xe racubete co mã / Xe reçi lore cae. / Xe morubixaba biã, / eri, xerapi Tupã / oboia repicanhe.*”¹⁴⁴

As duas falas têm um sentido moral comum; ambas sugerem que o poder na terra não é garantia de salvação, a não ser que fundado sobre os valores cristãos. O fogo, aqui,

¹⁴³ *id.* pp. 182-183.

nos dois casos aparece como símbolo da condenação e da pena, destino, no primeiro caso, do tirano perseguidor dos cristãos e, no segundo caso, do morubixaba, carrasco de São Lourenço. A princípio, diríamos que as duas passagens só se diferenciam quanto à língua; no entanto, são, na verdade, alegorias distintas sobre um mesmo tema, os tormentos infernais, cada qual constituída numa relação dialógica distinta; a primeira com vistas a um “público” de colonos, a segunda com vistas a um “público” índio. Se, no primeiro caso, temos um Deus que faz justiça aos cristãos perseguidos pelo tirano; no segundo caso, temos um Tupã que vinga-se de um guerreiro canibal (morubixaba) por ter matado “um dos seus”, São Lourenço, de maneira similar à de um tupinambá guerreiro. Dessa maneira, a peça vai se dirigindo hora a um, hora a outro público, de maneiras diferenciadas, revelando redundantemente conteúdos próximos, embora gerando um multi-cromatismo de imagens heterogêneas.

Tendo traçado as principais características da linguagem dos textos presentes no “caderno de Anchieta” temos preparado o terreno sobre o qual poder-se-á evidenciar os sentidos das imagens mais fundamentais dos textos, no que se refere à religiosidade que revelam, todas elas articuladas a um maniqueísmo particular que visamos apresentar.

II. *Coincidentia Oppositorum*: uma luta entre colaboradores

¹⁴⁴ *id.* p. 185. Na Tradução de Maria de Lourdes de Paula Martins: “— Ó, eu abraso aqui! / Assa-me Lourenço queimado. / Embora eu seja um soberano, / ai! Deus abrasa-me, / vingando o seu servo.” (*id.* p. 734.)

Mircea Eliade, em **Mefistófeles e o andrógino**, a partir de inspiração nos mitos de Fausto e Seráfita, presentes respectivamente nas obras de Goethe e Balzac, define as *coincidentia oppositorum* como aqueles mitos referentes ao mistério da totalidade. Para Eliade, o prólogo de **Fausto** de Goethe ilustraria uma relação de companheirismo entre o bem e o mal, que, em outras cosmogonias, seria a própria condição da criação do mundo¹⁴⁵. É certo que Eliade não estava em momento algum se referindo aos textos que apresentamos aqui como para representações em festividades religiosas no século XVI na América Portuguesa. Contudo, se pensarmos na natureza da luta entre o bem e o mal nos textos presentes no “caderno de Anchieta”, perceberemos não se tratar de uma luta hostil entre inimigos que não se aliam, mas de uma luta com final esperado, a vitória do bem, e a consequente utilização do mal para atormentar os pecadores.

O maniqueísmo presente no “caderno de Anchieta” só pode ser assim chamado caso o consideremos como uma luta entre forças desiguais, sendo que a mais fraca (o mal) é sempre submetida à vontade da mais forte (o bem). Nos textos aos quais nos referimos, não existe lugar para uma tomada de posição favorável ao mal por parte do fiel. Este quer e deseja sempre a expulsão dos demônios e a salvação. Para isso, invoca seus aliados, os santos, os anjos, os “recebidos” e a Virgem, sendo a invocação um reconhecimento do poder deles contra o maligno. O papel dos demônios é, assim, muito claro: causar nos fiéis o desejo da salvação, fazê-los enxergar e renunciar ao pecado, clamando pela misericórdia

¹⁴⁵ Ver: ELIADE, Mircea. “Mefistófeles e o andrógino - o mistério da totalidade”. In: **Mefistófeles e o andrógino - comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**, São Paulo, Martins Fontes, 1991. pp. 77 - 130.

divina que sempre os assiste na sua benignidade absoluta. O mal, portanto, colabora com o bem, na medida em que evidencia a necessidade de reconhecimento do poder divino.

Para vermos como se processa o maniqueísmo particular presente no “caderno de Anchieta”, dividiremos as personagens encontradas em três grupos: os diabos; os santos, anjos e a Virgem; os participantes das festas. Na relação entre os três grupos podemos visualizar a estrutura que ordena a possibilidade de salvação almejada durante as situações festivas.

Os diabos: a sátira dos “maus hábitos”

*“(…) a sátira não está, de modo algum, contra a moral. Ocorre nela, é certo, alguma desproporção entre a racionalidade que prescreve e o desenvolvimento obscuro e escabroso dos temas. Algo semelhante se encontra nos *Exercícios Espirituais*, de Loyola, como método de educação da vontade, propondo a representação sensível dos objetos da meditação. É interessante lembrar, com Michel de Certeau, que Inácio de Loyola, Teresa de Ávila e muitos outros quiseram entrar para uma ordem ‘corrompida’ não porque simpatizassem com a corrupção, mas porque esses lugares quase desfeitos, de abjeção e prova, como em certo sentido poderiam ter sido os ‘desertos’ para onde partiam os monges a fim de combater os maus espíritos — lugares que não garantem a salvação nem a identidade —, representam a situação efetiva do cristianismo contemporâneo deles. Contraponto: ocupar-se do vil, do ínfimo e do sórdido como tática e estratégia de outra instauração é também o movimento moral encontrável na sátira barroca. Nela, a obscenidade produz monstros que ilustram a normatividade da Lei.”¹⁴⁶*

Ordem corrompida. Nos textos para representação, antes da chegada dos aliados do bem, o que se vê é uma ordem corrompida, na qual os demônios se deleitam com os pecados ou os “maus hábitos” dos indígenas. Referindo-se à América espanhola, Jean Delumeau afirma que, segundo Acosta, “desde a vinda de Cristo e a expansão da verdadeira religião no Antigo Mundo, Satã refugiou-se nas Índias, da qual fez um de seus baluartes”. Ainda

segundo Delumeau, a extirpação da idolatria e a destruição de templos seria uma luta contra essa ordem satânica instaurada no novo mundo¹⁴⁷. No século XVI, acreditava-se também na presença de Satã na América Portuguesa. Contudo, se esta presença não se manifestava na idolatria, mostrava-se, certamente, no estado de “barbárie” e “gentilidade” das sociedades indígenas.

O huguenote Jean de Léry oferece uma explicação para a presença do demônio entre os indígenas. Diz ele: “depois de responder ao velho [tupinambá] que era Deus que dirigíamos as nossas preces, o qual, embora não seja visto por ninguém a todos ouve perfeitamente e conhece o que têm no coração, falei-lhes da criação do mundo; e disse-lhes que se Deus havia feito o homem superior aos demais seres era para que pudesse glorificar o Criador; e acrescentei que como o servíamos ele nos preservava do perigo quando atravessávamos os mares em viagens de quatro a cinco meses sempôr pé em terra. Declarei-lhes ainda que por êsse motivo não temíamos os tormentos de Anhangá nem nesta vida nem na outra e que se êles, selvagens, quisessem libertar-se dos erros em que os mantinham os caraibas mentirosos e trapaceiros, gozariam das mesmas graças que nós. E para que bem compreendessem os motivos da perdição do homem, tanto quanto para prepará-los para receberem Jesus Cristo, falei-lhes numa linguagem chã durante mais de duas horas, com exemplos e expressões tirados de seu conhecimento cotidiano”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*, p. 35.

¹⁴⁷ DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente (1300 - 1800) — uma cidade sitiada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 260. Tradução de Maria Lucia Machado.

¹⁴⁸ LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*, São Paulo, Biblioteca do Exército Editora, 1961. p. 195 - 6. Tradução de Sérgio Milliet. Grifos meus.

Se, em Jean de Léry, os tormentos de *anhangá* são resultado de uma ignorância do Criador graças aos enganos dos caraíbas, nas representações jesuíticas, são os próprios demônios que se encarregam de plantar os “maus hábitos” entre os indígenas, desviando-os das leis de Deus. É bastante significativo o caso do texto intitulado “Na aldeia de Guaraparim”, no qual aparecem quatro diabos: *Anhanguçu*, *Tatapitera*, *Caumondá* (ou *Cauguçu*) e *Moroupiaroera* (ou *Boiçu* ou *Anhangobi*). O primeiro nome pode ser traduzido como “Diabão” e é o chefe dos diabos. O segundo, como “Sorvedor de fogo” ou “Fumante de *petym*”. O terceiro, como “Beberrão” ou “Ladrão de *cauim*”. O último, por sua vez, como “Velho guerreiro inimigo” ou, no caso de *Boiçu*, “Cobra grande”, ou, ainda, no caso de *Anhangobi*, “Diabo contrário” ou “Diabo inimigo”.

Nos nomes presentes dos Diabos, percebem-se resumidos muitos dos considerados “maus hábitos”, o consumo do *petym* (ocorrido durante o encantamento do *maracá* pelos caraíbas), o consumo do álcool (atividade chamada *cauinagem*) e as guerras indígenas, nas quais inimigos eram capturados para serem devorados em rituais antropofágicos. Na chefia deles, o “Diabão”, que os evoca durante a trama para não deixar que a chegada dos aliados do bem destrua o seu domínio entre os índios. Vejamos algumas falas significativas desses diabos.

Anhanguçu: “Ai! que já
a criadagem não há
a turma infernal que era!
Onde está Tatapitera?
Onde está Caumondá?
Onde está Moroupiaroera?”¹⁴⁹

¹⁴⁹ ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*, ... p. 209.

Assim, o chefe invoca seus aliados, que surgem.

Tatapitera: “Sim, Tatapitera, eu logo
com este meu grande fogo,
aos que se odeiam inflamo.”¹⁵⁰

Caumondá: “Porque eu aqui com o vinho,
estou sempre conquistando
os beberrões, com carinho,
homens, mulheres, um bando
que entra pelo meu caminho.”¹⁵¹

Moroupiaroera: “Suas almas pagãs meti
no fogo que não se acalma.
Agora há pouco preendi
temiminó que venci.
Quero matar a sua alma!”¹⁵²

A caracterização das personagens demoníacas do “caderno de Anchieta” vai, assim, dando-se em relação aos “maus hábitos”, caminhando para a figuração do diabo como antropófago. No texto conhecido como “Na Festa de São Lourenço”, encontramos outros diabos que resumem a caracterização antropofágica: Tataurana, Urubu, Jaguaruçu e Caboré. Os quatro animais escolhidos são significativos, pois todos, de alguma forma, associam-se à antropofagia, como se vê, inclusive, em suas falas:

“Tat: Eis a muçurana inteira!
Eu comerei o que é braço,
Jaguaruçu o cachaço,
Urubu sua caveira,
Caboré o seu pernaço.

Uru: Cá estou!
Seus bofes e tripas vou
levá-los à velha aquela,
minha sogra: eis a panela
para cozer, que lhe dou.
Eu terei a vista nela.

¹⁵⁰ *idem.* p. 210.

¹⁵¹ *idem.* pp. 211 - 212.

¹⁵² *idem.* p. 215.

Jag: Eis a ingapema [outro nome para *ibirapema*] listrada,
 que quebra o crânio real.
 Comerei sua miolada:
 sou guará, onça malhada,
 jagaretê canibal.

Cab: Andei por aqui outrora
 destroçando mil franceses,
 indo-me glorioso embora.
 Irei a teu lado agora
 devorar estes fregueses.”¹⁵³

Os nomes dos animais remetem também ao universo simbólico da antropofagia. Tataurana lembra o “fogo” (*tata*), no qual seria cozido o prisioneiro. Urubu traz a imagem de um animal que come carne podre, degenerada. Jaguaruçu, a onça pintada, carrega consigo a imagem de um animal destemido, guerreiro e feroz e que, além disso, seria malhado com manchas pretas, como se tingiam os guerreiros canibais. Caborê, por último, é uma espécie de coruja, animal noturno e de rapina, também um carnívoro. A adoção de nomes de animais por canibais não é uma novidade das representações, já acontecia entre os tupinambá como informa Staden. No seu livro, aparece, por exemplo, *Ipiruguaçu* (Grande-tubarão). Além deste, *Cunhanbebe*, um dos principais tupinambá, ao devorar um homem, diz a Staden: “Jaguára ichê”, ou seja “sou uma onça”¹⁵⁴. Desta maneira, animais da natureza brasileira vão assumindo características antropofágicas e demoníacas nas representações.

São esses demônios canibais que dominam e implantam uma ordem corrompida entre os indígenas, incitando-os às guerras, aos rituais proféticos dos caraíbas, à cauinagem, à poligamia e à própria antropofagia. E não é somente o mundo indígena que está corrompido,

¹⁵³ *idem*. pp. 168-9. Grifo meu: artefatos associados à antropofagia.

¹⁵⁴ Ipiruguaçu era o nome do indígena o qual recebeu Staden como um presente como aparece no capítulo 22 de seu livro primeiro de *Dois Viagens ao Brasil*. Já a fala de Cunhanbebe aparece no capítulo 43 do mesmo

mas também o dos colonos. No curto diálogo de recebimento do Pe. Marçal Beliarte, dois diabos aparecem. O primeiro seria soberano entre os brancos, enquanto o segundo o era entre os indígenas. No diálogo, os dois se unem para impedir o avanço da ação missionária.

O primeiro diabo diz em português:

“Que padres ora cá vêm
meter-se no meu lugar?
Logo se podem tornar,
que nenhuma medra têm,
pois tudo está a meu mandar.”¹⁵⁵

Já o segundo diabo diz em tupi:

“*Apyabaré opakatú!*
Ko Guaraparim iguára,
xe rekó rupi tekoára,
xe ño xe ñeéng endú,
*xe ño semierobiára.”*¹⁵⁶

ou seja, em português:

“Ó índios!
Os habitantes aqui de Guaraparim,
que vivem conforme os meus princípios¹⁵⁷,
ouvem apenas as minhas palavras,
confiam unicamente em mim.”¹⁵⁸

É interessante notar que o primeiro diabo responde ao anjo, defensor os brancos, que “com os meus conselhos, / vivem sempre em pecado, / abandonando o seu criador”¹⁵⁹. Vale mencionar que isto ele diz em tupi e não em português. As falas dos dois diabos sugerem,

livro, na página 132 da seguinte edição: STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil**, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco.

¹⁵⁵ ANCHIETA, José de. **Poesias**, ... p. 676.

¹⁵⁶ *idem*. p. 677.

¹⁵⁷ É interessante notar que a palavra *tekoára* não remete exatamente à idéia de princípios, como um conjunto moral abstrato. *Tecó* significa proceder, comportar-se, agir, modo de ser, condição social. *Ara*, por sua vez, pode significar “agarrar”, “segurar”. Deste modo, sugerimos que, na fala do segundo diabo, esteja explícita uma idéia de enraizamento de formas de comportamento, não valores, análogas às dos diabos entre os indígenas ainda não cristianizados.

¹⁵⁸ ANCHIETA, José de. **Poesias**, ... p. 677.

¹⁵⁹ *idem ibidem*.

por um lado, um abandono dos brancos da lei divina, passando a viver em pecado; por outro lado, sugerem que os indígenas, não conhecendo as leis de Deus, comportam-se de maneira análoga aos diabos. O último trecho citado mostra ainda a necessidade de evidenciar aos indígenas que a via correta de conduta a ser imitada não é a dos colonos brancos, que teriam abandonado a via da salvação e do bem. Os dois diabos, então, resolvem se unir para a corrupção total da colônia, mas são impedidos pelo anjo, que os expulsa e depois mata um deles, quebrando-lhe a cabeça, o que é um dado significativo para o que comentaremos mais à frente.

Os diabos, portanto, dominam, unidos, todo o universo colonial, só perdendo seus poderes após a derrota para os aliados do bem. As características dos diabos evidenciam os “maus costumes” e, diríamos, de uma forma cômica e “satirizada”. Tal efeito cômico é alcançado pelo contraste entre a soberba dos demônios e sua impotência contra as forças do bem. Por exemplo, no texto de “Na Festa de São Lourenço”, o demônio Guaixará se define da seguinte forma:

“— Sou Guaixará, o bêbado,
grande boicininga, jaguar,
antropófago, agressor,
andirá-guaçu que voa,
demônio assassino.”¹⁶⁰

A imagem apavorante criada de Guaixará, ancorada no “exageiro” de “maus hábitos” da personagem é, contudo, afastada e repudiada com muito bom humor nas toadas da cantiga que fecha o diálogo depois da derrota dos demônios, iniciando-se e terminando da seguinte maneira:

“Tasorý jandé rayra
 Tupã opysyronsápe!
 Guaixará tosó tatápe!..
 Guaixará tosó tatápe!..
 Guaixará, Aimbiré, Sarauái
 tosó tatápe...”¹⁶¹

Assim, a figura tenebrosa torna-se impotente frente a Deus, indo “queimar no fogo (do inferno)”. Percebemos, aqui, algo de análogo às impressões de Wilhelm Dilthey quanto ao caráter cômico do diabo no teatro de Calderón. Diz ele que “resulta deste joguete do caráter alegre do povo com a inanidade dos espíritos malignos, um contraste realmente humorístico.”¹⁶² Os diabos nada podem contra Deus e os “maus hábitos” que os caracterizam são atos em vão, fadados à derrota infligida eternamente por Deus. A eterna queda dos diabos é elemento que proporciona a alegria dos fiéis e provoca risos. Os “maus hábitos” tornam-se bizarros e sem sentido, sendo ampliados na caracterização dos demônios. Esta é a veia satírica das representações. Lembrando novamente Hansen, tomamos como nossas as palavras dele, dizendo que “a sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência”¹⁶³.

Derrotando o mal: os aliados da salvação

A derrota do mal é um acontecimento sempre esperado nos textos do “caderno de Anchieta”. As personagens responsáveis para infligir-lhe a derrota são os aliados dos

¹⁶⁰ *idem.* p. 701.

¹⁶¹ *idem.* pp. 719 - 720.

¹⁶² DILTHEY, Wilhelm. “Satanás en la poesía cristiana”. In: *Literatura y fantasía*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1963. p. 111. Tradução livre da edição espanhola. Tradução do Alemão de Emilio Uranga e Carlos Gerhard.

¹⁶³ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*, ... p. 34.

homens para a salvação. Tais personagens são os recebidos, santos e mártires, anjos e a Virgem. A seguir, faremos uma caracterização de cada tipo desses grupos de personagens.

1) *Os recebidos:*

No capítulo II, vimos que as festas de recebimento eram momentos de saudar a chegada de um visitante ilustre que auxiliaria na salvação dos habitantes da aldeia ou vila na qual se daria o espetáculo. No caderno de Anchieta, encontram-se textos possíveis de terem sido utilizados em três recebimentos. Um deles seria o do Pe. Provincial Marçal Beliarde, sucessor de Anchieta, na aldeia de Guaraparim (Capitania do Espírito Santo) em 1589. Outro recebimento seria o do Administrador Apostólico do Rio de Janeiro, Pe. Bartolomeu Simões Pereira, quando, entre 1591 e 1592, realizava uma série de visitas às aldeias da Capitania para crismar. O último dos recebimentos é o do Superior da Casa de Vitória, Pe. Marcos da Costa, quando visitava aldeias da Capitania do Espírito Santo em 1596.

Cinco imagens principais convergem na configuração das personagens recebidas: o “evangelizador”, o “remediador”, o “pastor”, o “pai” e o “capitão”. Está na junção destas cinco imagens o poder do recebido para a expulsão do mal, objetivo das visitas. No diálogo de recebimento do P. Costa, por exemplo, uma personagem pergunta a outra: “E que nos há de fazer [o Pe. Costa] / com sua visitação?”. A outra responde: “Desterrar a Lucifer / de nossa povoação”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ ANCHIETA, José de. *Poesias*, ... p. 411.

A imagem de “evangelizador” aparece nas personagens de recebimento como aquele que traz a “boa nova”, a salvação. A maior arma do “capitão” é sua característica de “evangelizador”. Seu poder contra Lúcifer está explícito em outro trecho do recebimento do Pe. Costa, quando se diz: “De que armas vem armado / contra tão forte inimigo? / O bom Jesus traz consigo, / no coração encerrado”¹⁶⁵. Além de trazer Jesus no Coração, o recebido teria como função de “capitão” e “evangelizador” armar os seus “soldados”, os moradores da povoação, ensinando-lhes, através da palavra, o seu amor por Cristo, a própria salvação. No diálogo de Pe. Costa temos: “E a nós, de que feição, / na guerra nos há d’armar? / Por palavra há d’ensinar / o que traz no coração”¹⁶⁶. Do caráter de comando presente na imagem de Capitão, derivam-se as imagens de “pastor” e “pai”. Ao mesmo tempo que, da imagem de “soldados”, derivam-se as de “rebanho” e “filhos”. Assim, o texto sugere obediência e respeito daqueles que desejam a salvação para com o evangelizador.

No recebimento do Pe. Simões Pereira, a imagem do “pastor” como comandante e administrador dos fiéis sobressai-se junto à imagem do “evangelizador” que traz a “cura” para os males, no caso a “culpa”. O remédio que leva consigo é o sacramento, mais especificamente a “confirmação”, a “crisma”. O sacramento é entendido, neste diálogo, como a “arma” contra satanás, como sugerem os seguintes versos: “— E que traz para nos dar? / — Um óleo sagrado e bento, / que se chama sacramento, / com que nos há de crismar, / para poder pelejar / contra Satanás traidor, / com ajuda do pastor”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *idem.* p. 412.

¹⁶⁶ *idem ibidem.*

¹⁶⁷ *idem.* p. 440.

As cinco imagens encontram-se presentes no recebimento do Pe. Beliarte. Sua imagem de “remediador” é, contudo, a que mais nos interessa no momento, pois é a que traz novidades em relação ao Pe. Costa e ao Pe. Simões Pereira. Aqui, o remédio não é especificamente o sacramento, mas qualquer remédio que traga a salvação. Diz-se no diálogo: “Esta aldeia conservai, / para que com paz moremos / e, pois já na fé vivemos, / todo remédio nos dai, / com que todos nos salvemos”¹⁶⁸. Pe. Beliarte era o Provincial da Companhia de Jesus. No recebimento, espera-se dele que seja o aliado máximo entre qualquer outro recebido na luta pela salvação e expulsão dos diabos. Pe. Beliarte é representante maior dos jesuítas, sua caracterização resume a ação missionária de toda a ordem, de modo que o que se espera dele é o que se projeta como objetivos da ação cristianizadora como um todo. Na aldeia de Guaraparim, não se recebia uma pessoa, mas um projeto de ação evangelizadora. Da mesma forma, quando Pe. Simões Pereira era recebido, o que realmente se recebia não era um padre, mas o sacramento que trazia consigo ou, quando o Pe. Costa visitava uma aldeia, os moradores recebiam a “palavra” da salvação, não um homem. Em suma, era a missão evangelizadora dos *soldados* de Cristo que era celebrada em forma de recebimento.

2) *Os santos e mártires:*

Para compreendermos as funções desempenhadas pelos santos e mártires no interior dos textos para representação, devemos atentar para os sentidos do martírio para as formas de sentimento religioso cristão presentes já no final da Idade Média, estendendo-se ao século

¹⁶⁸ *idem.* p. 675.

XVI, como as que aparecem no “caderno de Anchieta”. Parece-nos que a imagem do martírio associa-se à compaixão e ao culto do Cristo doloroso. Segundo Francis Rapp, em fins da Idade Média, *“le sacrifice du Christ n’était pas seulement la réparation de la faute commise par Adam. Il devait également donner aux hommes une leçon de générosité. A l’abnégation dont son Fils avait donné la preuve, le Seigneur attendait que sa créature répondît par la reconnaissance. (...) L’émotion leur apparaissait comme la manifestation privilégiée de l’amour. (...) La compassion était vraiment le critère de la piété”*¹⁶⁹.

A cena do martírio de São Lourenço presente no “caderno de Anchieta” remete claramente à compaixão. Nesta, o santo diz: *“Buen Jesús, cuando te veo / en la cruz, por mí llagado, / yo, por ti vivo quemado, / mil veces morir deseo”*. Em seguida, diz ainda: *“Pues tu amor, por mi amor / hizo tantas maravillas, / muera yo en estas parrillas, / por el tuyo, mi Señor”*¹⁷⁰. O martírio do santo é, assim, retratado como um exemplo extremo de compaixão. É tanto o reconhecimento do santo do ato de abnegação e misericórdia divina, que ele chega a desejar imitar Cristo em suas dores. Para São Lourenço, o martírio é um deleite, pois o fogo que o consome é o do amor divino. Parece-nos justo crer que o martírio, assim retratado, tinha o intuito de mover os fiéis ao reconhecimento do ato de misericórdia, levando-os à penitência e às disciplinas. No interior das festas religiosas, dessa maneira, a dor ganha um estatuto regenerador dos pecados, do mal, sendo a evidência do reconhecimento da abnegação e misericórdia divina.

¹⁶⁹ O sacrifício de Cristo não era somente a reparação do erro cometido por Adão. Ele devia igualmente dar aos homens uma lição de generosidade. A abnegação, cuja prova fora dada por seu filho, o Senhor esperava que sua criação respondesse pelo reconhecimento. (...) A emoção lhe apareceria como a manifestação privilegiada do amor. (...) A compaixão era verdadeiramente o critério da piedade”. (RAPP, Francis.

O martírio é um triunfo sobre o mesmo mal que o inflige ao mártir. A morte santa não é uma derrota para o mal; pelo contrário, é uma vitória, um ato de heroísmo, imitação do Calvário, das dores de Cristo. O mártir não escolhe a morte, nem se submete ao martírio quando quer, mas quando sua luta contra o mal chega ao momento de limite. É significativo que no diálogo entre um anjo e um diabo, no texto conhecido como “Quando no Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das onze mil virgens”, Santa Úrsula seja referida como tendo vencido o diabo em batalha no mar.

Diabo: “Se lá na batalha do mar
me pisastes,
quando as onze mil juntastes,
que fizestes em Deus crer,
não há agora assim de ser.
Se, então, de mim triunfastes,
hoje vos hei de vencer.”¹⁷¹

Fica claro, nesse trecho, que a vitória das onze mil virgens — que, segundo o mito, teriam sido massacradas pelos hunos em heróico zelo contra o pecado — sobre o diabo se deu pelo “fazer crer” em Deus. É o poder de demonstração da presença de Deus a garantia da vitória dos mártires sobre o mal. A manutenção da vida terrena não entra em jogo no martírio, mas a manutenção da virtude, que, ao garantir a vida espiritual após a morte da carne, oferece a prova da salvação. O mártir é aquele que entrega a sua vida terrena para evidenciar a misericórdia e a abnegação divina, de modo que o mal possa lhe tirar a vida e o atormentar, mas seja vencido no plano mais alto da salvação da humanidade.

L’eglise et la vie religieuse en occident. (À la fin du Moyen Age), Paris, Presses Universitaires de France, 1971. p. 147.)

¹⁷⁰ ANCHIETA, José de. Poesias, ... p. 688.

Em terras quinhentistas portuguesas na América, o martírio assumiria características antropofágicas. No auto “Na Festa de São Lourenço” temos o seguinte diálogo entre Guaixará e Aimbirê:

“Aimbirê: — É-me difícil tentá-los.
 Seu valente guardião
 amedronta-me.
 Guaixará: — Quem?
 Aimbirê: — O virtuoso São Lourenço,
 que vive junto de Deus.

Guaixará: — Qual? AquêLe Lourenço queimado,
 assado como nós?
 Aimbirê: — Ésse mesmo.
 Guaixará: — Descansa.
 Não sou um Mair covarde!
 Agora mesmo o afugentaremos...

Fui eu quem o queimou
 e assou em vida.
 Aimbirê: — É por isso, de certo, que agora
 todos os que te amavam
 êle libertou de ti...

Seu companheiro de luta também
 — Bastião —, que foi crivado de flechas.
 Guaixará: — O que eu flechei?
 Olá! Alegro-me com isso.
 Recrudesça a minha insolência antiga!

Ambos fugirão logo
 que me virem.
 Aimbirê: — Não creio. Vencer-te-ão.
 Guaixará: — Confia em mim!
 Causarei mêdo eu também!”¹⁷²

Observa-se, neste trecho, uma série de adaptações das histórias originais dos martírios de São Sebastião e São Lourenço. A primeira é a ênfase em São Sebastião flechado, que, apesar de ser um tema iconográfico comum na Idade Média e no Renascimento, não corresponde ao martírio do santo, morto em uma cloaca romana. A

¹⁷¹ *idem.* p. 414.

¹⁷² *idem.* pp. 693 - 694.

segunda é a afirmação de que foi o demônio (ou Guaixará) quem queimou São Lourenço na grelha e quem flechou São Sebastião. Devemos atentar para a simbologia antropofágica e guerreira das flechas e da grelha para percebermos o sentido das adaptações. A grelha (*moquém*) era, nos rituais antropofágicos descritos pelos cronistas e na iconografia, o local onde as partes do prisioneiro morto eram assadas para serem consumidas no banquete antropofágico. As flechas, por sua vez, aparecem como um símbolo do caráter guerreiro do indígena, causando medo a missionários e cronistas, que ressaltam a habilidade dos guerreiros no manuseio do arco e flecha. Guerras e ritual antropofágico são temas correlatos nas descrições das sociedades indígenas quinhentistas no Brasil. As flechas e a grelha são símbolos que as resumem e, unidas, formam uma unidade harmônica definidora do caráter antropofágico do indígena¹⁷³. É com tais instrumentos que Guaixará, demônio indígena guerreiro e antropófago, diz ter “derrotado” os mártires. Aimbirê, contudo, o adverte que, na verdade, não os derrotara. Pelo contrário, foram os santos, que, ao serem martirizados, saíram vitoriosos, fazendo com que o poder de Guaixará diminuísse em relação aos que o seguiam. Assim, há uma ressignificação não só do martírio pela sua “antropofagização”, mas também da antropofagia, considerando-a derrota, não vitória, contra o inimigo.

3) *Os anjos: afugentadores de demônios:*

“Vivo vos despedindo,
vos expulsando...
Olhai! Esta minha tangapema
não está em minha mão a toa,
ela vos destroçará um dia.”¹⁷⁴

¹⁷³ Muitos foram os que descreveram os rituais antropofágicos indígenas. Destacam-se, entre eles, pelos detalhes das descrições, Jean de Léry, André de Thèvet e Hans Staden.

¹⁷⁴ ANCHIETA, José de. *Poesias*, ... p. 679.

Nesta fala do anjo guardião da aldeia de Guaraparim aos dois diabos do recebimento de Marçal Beliarte percebem-se duas características marcantes dos anjos guardiões. Em primeiro lugar, são eles que afugentam os demônios. Em segundo, a forma de afugentá-los também relaciona-se ao ímpeto guerreiro, remetendo a símbolos guerreiro-antropofágicos; no caso, o tangapema, também conhecido como *ingapema* ou *ibirapema*. Esta arma indígena, além de ser utilizada em batalhas, era o instrumento com o qual o prisioneiro era morto no ritual antropofágico. Principais tupinambás eram, também, geralmente representados na iconografia portando o tangapema, evidenciando o seu poder guerreiro e canibal. O tangapema era arma temida e muitos cronistas o comparavam a espadas pelo seu poder de matar instantaneamente, quando em porte de um guerreiro destro.

É também interessante notar que este mesmo anjo, no final do diálogo, derrota um dos diabos, matando-lhe com um único golpe de tangapema, quebrando-lhe a cabeça. Segue, ainda, dizendo:

*“Te! ajuká Makaxéra,
omanongatú moxý.
‘Añangupiára’ xe réra!”¹⁷⁵*

Percebe-se, aqui, que a morte de Macachera é uma morte semelhante à de um inimigo em ritual antropofágico. Vale notar que *makaxéra* é a palavra que significa aipim ou mandioca, ou seja, um alimento. Também a autodenominação do anjo como *añangupiára* sugere antropofagia, pela referência ao diabo como o “inimigo”, o “contrário”. Contudo, se

¹⁷⁵ “Pronto, matei Macachera
extinguiu-se o mal.
Eu sou ‘Anhangupiara’.”

no caso do martírio, a morte antropofágica significa vitória para o morto, no caso da morte de demônio, o morto (o mal, *moxý*) é derrotado. Para que compreendamos o motivo disto é necessário retornar à “Festa de São Lourenço”.

Já vimos que, na “Festa de São Lourenço”, a derrota dos diabos os leva a serem queimados no fogo. Da mesma forma, São Lourenço também teve seu martírio no fogo, na brasa, na grelha (ou moquém). Vimos, ainda, no trecho citado do diálogo entre Guaixará e Aimbirê, que o primeiro se refere a São Lourenço como o “queimado como nós”. A simbologia, aqui, do fogo, do ser consumido por ele, do ser assado, ganha relevância e nos ajuda a compreender os sentidos da vitória e da derrota na estrutura “maniqueísta” das tramas. No conhecido como quarto ato desta representação, temos os seguintes versos:

São Lourenço “Dois fogos trazia 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 honrar a seu Senhor,
fugiu da culpa mortal.

Outro foi o Amor fervente
de Jesus, que tanto amava,
que muito mais se abrasava
com êsse fervor ardente
que co’o fogo, em que se assava.”¹⁷⁶

Existem, portanto, dois fogos nos quais alguém pode ser consumido: o fogo do inferno, terrível para os pecadores (derrotados, caídos) e o fogo da misericórdia, reservado

idem. p. 681.

¹⁷⁶ *idem.* p. 736.

aos virtuosos, os que guardam as leis de Deus no coração. O primeiro fogo é o da derrota, é o que consome os diabos e os pecadores, é o fogo do tormento eterno. O segundo é o fogo da morte virtuosa do mártires, é o fogo do *espírito santo*, que queima no coração dos cristãos. Desta forma, São Lourenço pode ser “queimado” como os demônios, pode até morrer da mesma maneira que eles, mas o fogo que o consome tem significado diametralmente oposto, é um fogo que dignifica. No entanto, o fogo do inferno também tem importância e pode levar ao fogo do amor, através do temor, caso haja arrependimento e transformação, caso haja uma conversão verdadeira do pecador. Neste sentido, são importantes outros versos que seguem: “Êstes [fogos] vos manda o Senhor / a ganhar vossa frieza, / para que vossa alma acesa / de seu fogo gastador, / fique cheia de pureza”¹⁷⁷.

A partir da leitura de Cardim, Eduardo Viveiros de Castro afirma que “nos Tupinambá, só um matador-canibal era imortal, e só uma vítima canibal não apodreceria”¹⁷⁸. Nas representações religiosas, o esquema se alteraria. Nelas, o “matador-canibal” legítimo, o anjo, que mata o mal, é imortal, enquanto o ilegítimo, o “matador” de cristãos, morre e vai queimar no inferno. Já as vítimas, todas são mortais. No entanto, a natureza de suas mortes varia de acordo com o fogo que as queima, podendo ser a salvação ou a danação eterna. O anjo, assim, é um guerreiro canibal responsável pela expulsão do mal, enquanto os diabos são guerreiros canibais responsáveis pelo tormento dos pecadores, como percebe-se nos exemplos já mencionados de Tataurana, Urubu, Jaguaruçu e Caborê, responsáveis pelos tormentos dos Imperadores Décio e Valeriano. Os demônios canibais, contudo, não

¹⁷⁷ *idem*. p. 737.

¹⁷⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Escatologia pessoal e poder entre os *Araweté*”. In: **Religião e sociedade**, 13/3, Rio de Janeiro, novembro de 1986. p. 16.

conseguem nunca derrotar verdadeiramente aqueles que trazem consigo o fogo do amor misericordioso de Deus.

4) *A Virgem:*

“Ela esmaga a cabeça do maldito,
é muito forte.
Alegra nossa alma
a virtude do Senhor,
que afasta o amor do diabo.”¹⁷⁹

“— Vinde, meus companheiros,
vamos visitar Maria.
Ouvindo suas palavras
elas afastarão nossos males.”¹⁸⁰

“— O nome de seu filho é Jesus,
êle nos salvou.
Sua lei tornou virtuosos
os nossos hábitos antigos.”¹⁸¹

O último dos aliados contra o mal é a Virgem Maria (*tupansy*), a mãe de Deus. Já vimos, neste capítulo, que a mãe de Deus tem o papel de amansar *tupã*, trazendo a misericórdia e a salvação do homem. Outra imagem comum de Maria é a de reparadora do erro de Eva, tendo dado a luz a Jesus sem o pecado original. A docilidade da Virgem é uma característica forte nos textos para representação. É tal docilidade que lhe confere poder para afugentar os demônios. Percebe-se, nos trechos citados acima, que a Virgem, por ser a mãe de Jesus, é muito forte contra o diabo. Ela esmaga-lhe a cabeça alegrando os fiéis com as virtudes de seu filho, de modo que mantendo afastado o mal. Suas palavras de misericórdia confortam as almas dos cristãos, o que, em si, já mantém longe o pecado.

¹⁷⁹ ANCHIETA, José de. *Poesias*, ... p. 664.

¹⁸⁰ *idem*. p. 665.

Diferentemente do que ocorre com o anjo, que necessita lutar como um guerreiro para derrotar o mal, a Virgem parece não precisar fazer esforço para derrotar o inimigo. Se os demônios muitas vezes zombam dos santos e dos mártires, subestimam o poder do anjo e da ação evangelizadora, de Maria eles fogem sem qualquer coragem para enfrentá-la. No diálogo entre os diabos e o anjo da guarda da alma de *Pirataraka* em “Na Aldeia de Guaraparim”, o anjo diz aos diabos:

“Ide-vos depressa daqui!
Vós outros também sumi!
Tupansy, Santa Maria,
com o seu filho Jesus,
podem vir vos espantar.”¹⁸²

Covardemente, então, os diabos vão embora, dizendo: “— Ai, eu não quero ver / o seu rosto arrogante! / Ui! Vou voando! / — Eu também, não me amarrará as mãos. / Ela me faz espancar. // — Está aqui a mulher que nossa cabeça esmaga. / Quer nos arrancar a cabeça, / humilhando-nos, / prendendo-nos, oprimindo-nos.”¹⁸³

A imagem mais forte de Maria é a sua infinita misericórdia como mãe de Jesus. Maria nunca deixa de atender ao apelo dos pecadores. Foi assim com a alma de *Pirataraka*, que a invoca no momento em que se vira convencido pelos demônios de que havia esquecido de confessar um de seus pecados e que, por isso, haveria de sofrer seus tormentos. É neste instante que ele invoca Maria e seu anjo da guarda, sendo, assim, perdoado do pecado. A confiança no poder e misericórdia de Maria funde-se à fé em Jesus Cristo. Amor à mãe de Deus é amor à própria promessa de salvação trazida por seu filho.

¹⁸¹ *idem.* p. 666.

¹⁸² *idem.* p. 643.

Em uma “poesia” conhecida como “*Pitangin*”, têm-se os seguintes versos, que ilustram nossa afirmação: “— Em tua misericórdia, / procuras nosso espírito. / Coloca Jesus, / teu filho, em meu coração. // — Mãe de Deus e minha mãe, / eu detesto a vida impura. / Amo o teu filhinho. / Não me abandones tu.”¹⁸⁴ Amar a mãe de Deus significa amar o seu filho e, por isso, tão forte é a Virgem contra o mal. Reconhecer nela a salvação é a maior prova de amor a Deus e repulsa ao pecado.

Receber entregando-se: o “público-ator”

Vimos, ao abordar as personagens recebidas, que a celebração não era em função da pessoa que visitava o local da festa, mas da chegada da ação evangelizadora. O recebimento, contudo, não deve ser encarado como característica exclusiva da recepção de pessoas ilustres que simbolizam a chegada da salvação. Nas festas religiosas, como vimos no capítulo anterior, recebiam-se também imagens de santos, da Nossa Senhora, crucifixos e relíquias. Podemos dizer que o recebimento era a forma através da qual os habitantes do povoamento saudavam a chegada de qualquer aliado contra o mal. Aliado este que se faria presente aos olhos dos anfitriões nas imagens, símbolos e relíquias recebidas.

O receber é o mais marcante elemento das representações no que se refere às falas dos moradores das vilas, dos índios e das próprias alegorias que os representam. Receber é o papel da personagem que se confunde com o público por ser o alvo ao qual se direcionam as mensagens, os enunciados, os ensinamentos. O significado do receber só pode ser

¹⁸³ *idem*. p. 644.

evidenciado, contudo, caso prestemos atenção ao seu caráter “contratual”. Isto é, o recebimento só é celebrado quando, de forma aparentemente paradoxal, significa uma entrega. Tal “contrato” é evidente no recebimento de pessoas ilustres. Ao mesmo tempo que, por exemplo, o “público-ator” recebe um padre chamando-o de “pastor”, ele se autodenomina “rebanho”. Se o recebido é chamado de “capitão”, o “público-ator” se diz “soldado”.

Em um texto para representação, conhecido como “Quando, no Espírito Santo, se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens”, temos uma fala significativa da Vila, que resume a interrelação entre receber e entregar-se. Diz a Vila à Santa Úrsula:

“Tudo temos,
pois que tendo a vós, teremos
a Deus, que convosco mora,
e logo, des desta hora,
todos vos reconhecemos,
virgem mártir, por Senhora.”¹⁸⁵

Vê-se, aqui, que a vila, ao receber Santa Úrsula, trata-a como um bem, uma posse valiosa, que garante a posse de Deus e, portanto, de tudo o que importa. Ao mesmo tempo, a vila a tem, pois reconhece nela sua *Senhora*, de modo que é ela que está no comando. Em seguida, um companheiro de São Maurício dirige-se à Santa Úrsula dizendo:

“Tôda esta Capitanhia,
virgem mártir gloriosa,
está cheia d’alegria,
pois recebe, neste dia,
u’a mãe tão piedosa.”¹⁸⁶

¹⁸⁴ *idem.* p. 587.

¹⁸⁵ *idem.* p. 418.

¹⁸⁶ *idem ibidem.*

Temos, portanto, um recebimento da “mãe” pelos “filhos”, de forma análoga aos recebimentos de pessoas ilustres, comparadas ao “pai”. No entanto, não é uma pessoa que se recebia na ocasião, mas uma relíquia. O que temos, em qualquer caso, é o recebimento de um símbolo, de um sinal sagrado da salvação, da expulsão dos diabos, da “boa nova”. Receber e entregar-se ou receber entregando-se eram as fórmulas da salvação. O papel do “público-ator” era receber a salvação deixando-se comandar por ela. Assim, celebrando a chegada da salvação, o “público-ator” daria força aos seus aliados para a sua salvação, tornando-os aptos a destruir os demônios, a extirpar os “maus hábitos”, implantando uma ordem consonante às leis divinas, em troca daquela corrompida pelo domínio do pecado e do diabo. Daí, pode-se dizer que, nas representações, receber entregando-se é o caminho para a salvação do alvo missionário e o conseqüente sucesso da empresa evangelizadora jesuítica na América portuguesa quinhentista. Recebendo, o público colaboraria com os seus aliados para o seu próprio bem e redenção.

AS FESTAS E SEUS PAPÉIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais que um compêndio de jóias literárias ou ferramentas eficazes de catequização, o “caderno de Anchieta” é um formidável exemplar do discurso religioso quinhentista na América portuguesa. Seu valor não é tanto sua estética, nem sua utilidade prática. O valor dos escritos presentes no caderno é, sim, histórico e datado, proporcionando a abertura de um universo religioso espetacular, marcado pela necessidade de comunicação da “boa nova” em um mundo cristão moderno que se expandia a terras ultramarinas. As representações não eram alternativas à catequese e ao ensino religioso, mas eram, antes, práticas articuladas a projetos evangelizadores, que englobavam outras. Inseridas nas festas, as representações eram momentos de proclamação do testemunho cristão, junto aos componentes artísticos, sacramentais e litúrgicos que compunham o ambiente almejadamente devoto. Diversão, deleite, descontração, penitência, compaixão, eram formas de sentimento religioso, entre outras, tidas como necessárias para a evangelização em terras portuguesas na América.

Os textos presentes no “caderno de Anchieta” deveriam suprir necessidades da festa, através de uma linguagem legítima só capaz de ser implantada pelo poder da providência, cujo veículo haveria de ser um “santo”, com grande capacidade de comunicação com Deus e, portanto, com o mundo e a humanidade. Anchieta, como autor dos textos, sintetiza a sacralidade conferida ao momento de proclamação que haveria de ser a *performance* dos diálogos, das cantigas, dos entremezes e das alegorias. O valor atribuído às representações no final do século XVI e início do XVII era sacramental.

Nos momentos de festa, as personagens das representações entravam nas aldeias e nas vilas trazendo a promessa da salvação, cujos sinais são os sacramentos instituídos pelo Salvador. Não é por acaso que eram momentos tidos, nas cartas, como privilegiados para batismos, confissões e matrimônios. A sacramentalidade da festa estava inclusive nos papéis desempenhados, nas representações, pelos participantes da festa, entre os quais as figuras alegóricas, os visitantes ilustres e as personagens míticas. Nas festas, os santos, os anjos, os sacramentos, a Virgem, os padres, as relíquias, as imagens, as mensagens; tudo era entregue à comunidade cristã como graça divina, aliados da salvação contra uma “ordem corrompida” pelo domínio do pecado. Daí o sentido de receber a graça, entregando-se a ela. O sentido máximo da salvação era o da aceitação das leis divinas e do aparato ritualístico católico trazidos pelos inacianos ao “novo mundo”, devendo ser visualizável espetacularmente a todos e a Deus através da devoção. A ênfase no ambiente devoto das festas, tal como aparece nas cartas, tem, assim, uma função valorativa e legitimadora das festas e da ação dos missionários no universo religioso colonial português na América.

As festas — e as representações — tinham papéis de relevo para a empresa missionária inaciana. Nos textos para representação, percebe-se a tentativa de instauração de um ambiente devoto, assegurando a eficácia do esforço missionário. Precisava-se afetar todos os participantes, lembrando e ensinando o sentido da compaixão. Nas cartas, o ambiente devoto é descrito com valor de legitimação e celebração de conquistas da evangelização. Na atribuição autoral seiscentista dos textos a Anchieta, torna-se evidente que a celebração das conquistas e da devoção projetadas é o reconhecimento do caráter sagrado e providencial da proclamação da “boa nova”. Assim, as festas eram momentos de

dar visibilidade à salvação e ao sucesso contra todos os empecilhos encontrados numa “ordem corrompida”. Antes de representarem um estado momentâneo da ação evangelizadora, as descrições das festas, seus textos para representação e a autoria anchietana, na sua versão seiscentista, revelam projeções de ideais “salvacionistas”, fundados numa religiosidade moderna, católica e ultramarina.

BIBLIOGRAFIA

Livros e Teses:

ABREU, Capistrano de. **Ensaio e estudos**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1976.

ARAÚJO, Renata de. **Lisboa - a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos**, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Anchieta: a idade média e o barroco**, RJ, Gernasa, 1966.

BAUMANN, Thereza de B. **A gesta de Anchieta: a construção do "outro" nas idéias e práticas jesuíticas dos quinhentos**, Niterói, dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, SP, Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**, SP, Cia. das Letras, 1992.

BOXER, C.R. **The Church militant and Iberian expansion (1440 - 1770)**, London, The Jonh Hopkins University Press, 1978.

CABRAL, Luiz Gonzaga. **Influência dos jesuítas na colonização do Brasil (século XVI)**, São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925.

CARDOSO, Armando. **O bem-aventurado Anchieta**, SP, Loyola, 1980.

CARVALHO, A.M. (org.). **A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro colonial**, RJ, PUC RJ.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. **O renascimento português**, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**, RJ, Forense-Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **La fable mystique (XVIe - XVIIe siècle)**, Paris, Gallimard, 1982.

CHAMBOULEYRON, Rafael. **Os lavradores de almas**, São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**, Lisboa, Difel.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**, SP, Brasiliense, 1978.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**, SP, Companhia das Letras, 1992.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**, SP, Cia. das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean. **A confissão e o perdão**, SP, Cia. das Letras, 1991.

DELUMEAU, Jean. **Uma história do paraíso - o jardim das delícias**, Lisboa, Terramar, 1994.

DILTHEY, Wilhelm. **Literatura y fantasía**, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**, SP, Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**, Lisboa, Livros do Brasil, 1982.

ELIADE, Mircea. **Origens: história e sentido na religião**, Lisboa, Edições 70, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mefistófoles e o andrógino**, SP, Martins Fontes, 1991.

FEBVRE, Lucien. **Le problème de l'Incroyance au XVI^e siècle — la religion de Rabelais**, Paris, Albin Michel, 1988.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**, Rio de Janeiro, LJE, 1973. 16a. edição brasileira.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**, Rio de Janeiro, LJE, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo — a arte como jogo símbolo e festa**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. **The relevance of the beautiful and other essays**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Translated by Nicholas Walker and edited by Robert Bernasconi.

GALANTE DE SOUSA, J. **O teatro no Brasil - Tomo I**, RJ, Instituto Nacional do Livro, 1960.

GAMBINI, Roberto. **O espelho do índio - os jesuítas e a destruição da alma indígena**, RJ, Espaço e Tempo, 1988.

GEERTZ, Clifford. **Negara - o estado teatro no século XIX**, Lisboa, Difel, 1991. pp. 13-21.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**, .

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**, Lisboa, Edições 70, 1977. Tradução de Maria da Conceição Costa.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. **O teatro jesuítico**, Porto Alegre, UFRS, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**, RJ, José Olympio, 1936.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Caminhos e fronteiras**, RJ, José Olympio, 1975. 2a. edição.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **A visão do paraíso**, SP, Brasiliense, 1992.

KARNAL, Leandro. **Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI**, SP, Hucitec, 1998.

LEITE, Serafim. **Introdução do teatro no Brasil**, Lisboa, Brotéria, 1937.

LEITE, Serafim. **Páginas de história do Brasil**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.

LEITE, Serafim. **Novas páginas de história do Brasil**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaiúde - uma interpretação de Macunaíma**, São Paulo, Duas Cidades, 1979.

MELLO E SOUSA, Laura de. **O diabo e a terra de Santa Cruz**, SP, Cia. das Letras, 1987.

MELLO E SOUSA, Laura de. **Inferno atlântico**, SP, Cia. das Letras, 1994.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás**, SP, Editora Nacional, 1950.

MICELI, Paulo. **O ponto onde estamos**, SP, Scritta, 1994.

MONTEIRO, John. **Negros da terra - índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. **O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios**, RJ, Forense Universitária, 1978.

PAIVA, J.M.. **Colonização e catequese: 1549 - 1600**, SP, Ed. Autores Associados, 1982.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**, São Paulo - Campinas, EdUSP - Editora da UNICAMP, 1994.

PONTES, Joel. **Teatro de Anchieta**, RJ, MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1978.

QUEIROZ FILHO, Antônio. **A vida heróica de José de Anchieta**, SP, Loyola, 1988.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização. A representação do Índio de Caminha a Vieira**, RJ, Jorge Zahar Editor, 1996. Prefácio de Laura de Mello e Souza.

RAPP, Francis. **L'Eglise et la vie religieuse en occident — à la fin du Moyen Age**, Paris, Presses Universitaires de France, 1994. 5ª edição.

RUBIN, Miri. **Corpus Christi: the eucharist in late medieval culture**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

SAINTE-FOY, Carlos. **Vida do venerável Pe. José de Anchieta**, Nictheroy, Salesiana, 1922.

SCHECHNER, R. & APPEL, W. (eds.). **By means of performance - intercultural studies of theatre and ritual**, Cambridge, Cambridge University Press, sd.

SOUTHEY, Robert. **História do Brasil**, Salvador, Progresso, 1948. 2a. edição. Tradução de Luiz Joaquim de Oliveira e Castro. Vols. I e II.

SPENCE, Jonathan D.. **O palácio da memória de Matteo Ricci**, SP, Companhia das Letras, 1986.

TAUNAY, Affonso d'Escragnoille. **São Paulo nos primeiros anos (1554 - 1601)**, Tours, Imprensa de E. Arrault et Cia., 1920.

THOMAZ, Joaquim. **Anchieta**, RJ, Biblioteca do Exército Editora, 1981.

WREGE, R. A. **Educação escolar jesuítica no Brasil Colônia: uma leitura da obra de Serafim Leite**, Campinas, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios**, SP, Companhia das Letras, 1995.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil (antes da sua separação e independência de Portugal)**, SP, Melhoramentos, 1962. Tomos I e II.

VIOTTI, Pe. Hélio Abranches. **Anchieta, apóstolo do Brasil**, SP, Loyola, 1984.

YATES, Frances A. **Theatre of the world**, London/New York, Routledge & Kegan Paul, 1987.

Artigos, Capítulos e Ensaio:

BAUMANN, Thereza. "Festa na missão: recebimentos e entradas no teatro catequético de José de Anchieta". In: **Cadernos de história social**, Campinas, no. 4, outubro de 1996. pp. 25-40.

BRELICH, Antonio. "Prolegómenos a una historia de las religiones". In: PUECH, Henri-Charles (ed.). **Historia de las religiones - Vol. 1**, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1986. 6a. edição. pp. 30-97.

CARVALHO, Felipe Nunes. "Antroponímia, aculturação e estatuto dos escravos nos primórdios do Brasil". In: NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz (org.). **Cultura portuguesa na terra de Santa Cruz**, Lisboa, Editorial Estampa, 1995. pp. 25 - 34.

CHAMBOULEYRON, Rafael. "A evangelização do Novo Mundo: O plano do Pe. Manuel da Nóbrega". In: **Revista de História**, SP, FFLCH-USP, no.134, primeiro semestre de 1996. pp. 37-47.

FOUCAULT, Michel. "What's an author". In: HARARI, Josué V.. **Textual strategies - perspectives in post-structuralist criticism**, London, Methuen & Co. Ltd, 1980. pp. 141-160.

GEERTZ, Clifford. "Blurred genres: the refiguration of social thought". In: **Local knowledge: further essays in interpretative anthropology**, New York, Basic Book, Inc., Publishers. pp. 19-35.

GOMES, Plínio Freire. "O ciclo dos meninos cantores (1550-1552) - música e aculturação nos primórdios da colônia". In: **Revista brasileira de história**, SP, v.11 no. 21, set.90/fev.91. pp. 187-198.

HANSEN, João Adolfo. "Leitura de Chartier". In: **Revista de história**, SP, FFLCH-USP, no.133, segundo semestre de 1995. pp. 123-129.

HEMMING, John. "The indians of Brazil in 1500". In: BETHELL, Leslie (ed.). **The Cambridge history of Latin America. vol. I: colonial Latin America**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. pp. 119 - 143.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Literatura jesuítica". In: **O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920 - 1947)**, São Paulo, Companhia das Letras, 1996. pp. 397 - 340.

HOORNAERT, Eduardo. "A questão do corpo nos documentos da primeira evangelização." In: MARCÍLIO, Maria Luiza (org.). **Família, mulher, sexualidade e Igreja na História do Brasil**, SP, Loyola, 1993. pp. 11 - 28.

JAY, Martin. "Should Intellectual History take a linguistic turn? Reflections on the Habermas-Gadamer debate". In: LA CAPRA, Dominick & KAPLAN, Steven L. **Modern European Intellectual History**, Ithaca and London, Cornell University Press, . pp. 86 - 110.

LA CAPRA, Dominick. "Rethinking Intellectual History and reading texts". In: LA CAPRA, Dominick & KAPLAN, Steven L. **Modern European Intellectual History**, Ithaca and London, Cornell University Press, . pp. 47 - 85.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Viajantes do imaginário: a América vista da Europa, séc. XV-XVII". In: **Revista USP**, SP, no.30, junho/julho/agosto, 1996. pp. 32-45.

MARTINS, Wilson. "José de Anchieta". In: **História da inteligência brasileira. v.I (1550 - 1794)**, São Paulo, Cultrix, 1977-78. pp. 29 - 38.

MATOS, Odilon Nogueira de. "Roteiro bibliográfico de precioso códice jesuítico". In: **Notícia bibliográfica e histórica**, Campinas, ano 21 no. 134, abril/junho/1989. pp. 95-98.

METCALF, Alida. "Os limites da troca cultural: o culto da Santidade no Brasil colonial". In: NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz (org.). **Cultura portuguesa na terra de Santa Cruz**, Lisboa, Editorial Estampa, 1995. pp. 35 - 52.

MICELI, Paulo. "A terceira margem. Notas breves sobre a representação do espaço no trabalho do historiador". In: **História, histórias: o jogo dos jogos**, Campinas, IFCH-UNICAMP, 1996. pp. 419 - 428.

NASCIMENTO, Celso G. do. "A catequese de Anchieta". In: **Boletim do CMU**, Campinas, UNICAMP, no.11, jan/jun., 1994. pp. 65-74.

PÉCORA, Alcir. "Vieira, o índio e o corpo místico". In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**, São Paulo, Companhia das Letras, . pp. 423 - 461.

PRADO, Décio de Almeida. "O teatro jesuítico". In: **Teatro de Anchieta a Alencar**, SP, Perspectiva, 1993. pp. 15 - 53.

PRIORE, Mary del. "O papel branco, a infância e os jesuítas na colônia." In: **História da criança no Brasil**, SP, Contexto, 1991. pp. 10 - 27.

RICARD, Robert. "*Adan et Anchieta*". In: **Revista portuguesa de história - tomo V**, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1951. 357-360.

SANT'ANA, Nuto. "Festas religiosas e profanas". In: **Ensaios paulistas**, São Paulo, Anhambi, 1958. pp. 441 - 457.

SOARES, Luis Eduardo. "Uma topologia cruel: religiosidade, hermenêutica e finitude". In: **Religião e sociedade**, Rio de Janeiro, 13/3, novembro 1986. pp. 28 - 41.

WACHTEL, Nathan. "A aculturação." In: LE GOFF Jacques (org.). **História: novos problemas**, RJ, Francisco Alves, 1976. pp. 113 - 129.

VILLALTA, Luis. "O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura". In: MELLO E SOUZA, Laura de (org.). **História da vida privada no Brasil — volume I**, São Paulo, Cia. das Letras, 1997. pp. 331 - 386.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Escatologia pessoal e poder entre os *Araweté*". In: **Religião e sociedade**, 13/3, Rio de Janeiro, novembro de 1986. p. 16.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem". In: **Revista de antropologia**, São Paulo, USP, 1992. v. 35. pp. 21 - 74.

Fontes Impressas:

ANCHIETA, José de. **Na vila de Vitória e na visitação de Santa Isabel**, SP, Museu Paulista, Boletim III, 1950. Trans. e coment. de Maria de Lurdes de Paula Martins.

ANCHIETA, José de. **Na festa de São Lourenço**, SP, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. Tradução de Guilherme de Almeida.

ANCHIETA, José de. **Poesia**, Rio de Janeiro, Coleção Nossos Clássicos, 1959. Apresentação de Eduardo Portella.

ANCHIETA, José de. **O auto de São Lourenço**, Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1970. Intr., Trad., Adapt.: Walmir Ayala, Prefácio de Leodegário A. de Azevedo Filho.

ANCHIETA, José de. **Teatro de Anchieta**, SP, Loyola, 1977. Tradução versificada, introdução e notas de Armando Cardoso.

ANCHIETA, José de. **Arte de gramática da língua mais falada na costa brasileira**, SP, Loyola, 1984. Apresentação de Carlos Drummond e aditamentos de Armando Cardoso.

ANCHIETA, José de. **Textos históricos**, SP, Loyola, 1984. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti.

ANCHIETA, José de. **Lírica portuguesa e tupi**, SP, Loyola, 1984. Introdução, notas e tradução versificada de Armando Cardoso.

ANCHIETA, José de. **Cartas de Anchieta, correspondência ativa e passiva**, SP, Loyola, 1984. Introdução, tradução e notas de Hélio Abranches Viotti.

ANCHIETA, José de. **Sermões**, SP, Loyola, 1987. Pesquisa, introdução e notas de Hélio Abranches Viotti.

ANCHIETA, José de. **Poesias**, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. Transcrição, tradução e notas de Maria de Lurdes de Paula Martins.

ANCHIETA, José de. **Cartas inéditas**, Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1989.

ANCHIETA, José de. **Diálogo da fé**, SP, Loyola, 1992. Introdução, Tradução e notas de Armando Cardoso.

ANCHIETA, José de. **Doutrina cristã. Tomos I e II**, SP, Loyola, 1992. Introdução, tradução e notas de Armando Cardoso.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**, SP, Cia Editora Nacional, 1936. 3ª edição.

CAXA, Quirício. "Breve relação da vida e morte do Pe. José de Anchieta [1598]" & RODRIGUES, Pero. "Vida do Pe. José de Anchieta da Cia. de Jesus". In: **Primeiras biografias de José de Anchieta**, SP, Loyola, 1988. Introdução e notas de Hélio Abranches Viotti.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil; História da província de Santa Cruz**, Belo Horizonte, Itatiaia; SP, Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

HADDAD, Jamil Almansur. **As obras-primas da poesia religiosa brasileira**, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1954.

LEITE, Serafim. **Novas cartas jesuíticas (De Nóbrega à Vieira)**, SP, Cia. Editora Nacional, 1940.

LEITE, Serafim. **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**, 3 vols., SP, Ed. Nacional, 1954 - 1968.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**, São Paulo, Biblioteca do Exército Editora, 1961. Tradução de Sérgio Milliet.

LOYOLA, Santo Ignácio de. **Constituições da Companhia de Jesus**, Lisboa, Ed. Barbosa & Xavier LTDA. 1975.

LOYOLA, Santo Ignácio de. **Ejercicios espirituales de San Ignácio de Loyola**, Madrid, Editorial Razon Y Fe, 1954.

LOYOLA, Ignacio de. **Obras**, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil (1500 - 1627)**, SP, Melhoramentos, 1975.

SOARES DE SOUSA, Gabriel. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**, SP, Brasiliense, 1971. Notas de Francisco Adolfo de Varnhagen.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1974. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco.

VASCONCELLOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesus do estado do Brasil**, Rio de Janeiro, Typographia de João Ignacio da Silva, 1864. 2ª edição.

VASCONCELLOS, Simão de. **Vida do venerável Padre José de Anchieta**, Porto, Lello & Irmão Editores, 1953. Prefácio de Júlio Dantas.

VIOTTI, Hélio Abranches (org.). **Nóbrega e Anchieta - Antologia**, SP, Melhoramentos, 1978.

Dicionários e Obras de Referência:

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (eds.). **Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa**, Lisboa, Caminho, 1993.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, Rio-Lisboa, 1938-1950. 10 volumes.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. **Vocabulário tupi-guarani português - 6a. edição**, São Paulo, Éfeta Editora, 1998.

TIBIRIÇÁ, Luis Caldas. **Dicionário tupi-português. Com esboço de gramática de Tupi Antigo**, São Paulo, Traço Editora, 1984.