UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARINA GIALLUCA DOMENE

O Diabo em Anchieta: A representação do diabólico no Brasil dos Quinhentos

Versão corrigida

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARINA GIALLUCA DOMENE

O Diabo em Anchieta: A representação do diabólico no Brasil dos Quinhentos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

DD668d

Domene, Marina Gialluca
O Diabo em Anchieta: A representação do diabólico no Brasil dos Quinhentos / Marina Gialluca Domene ; orientador João Roberto Faria. - São Paulo, 2020.
159 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. CH794.14. 2. CH794.12. 3. CH794.10. I. Faria, João Roberto, orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marina Gialluca Domene

Data da defesa: 11/09/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): João Roberto Gomes de Faria

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

A Deus, por amor e graça infinitas. Por me dizer quem eu sou.

A meus pais, Christina e Mauricio, pelo amor, carinho, paciência e dedicação.Por não me deixarem desistir.

A Nicholas, meu eterno melhor amigo, não importa quanto tempo passe.

Ao prof. dr. João Roberto Faria, meu orientador, pela segunda chance que fez toda a diferença.

Às profas. dras. Elizabeth Azevedo e Flavia Corradin, por toda a paciência que tiveram no tocante à minha qualificação, tanto quanto às observações valiosas que fizeram quanto ao meu nervosismo no dia fatídico, e a elas e ao prof. dr. Gilberto Figueiredo Martins, por suas valiosas observações e comentários no dia da defesa.

Aos meus amigos-revisores, Fernando, Narayan, Robin e Vanessa. A Carlos, que revisou e apadrinhou esta pesquisa e esta pesquisadora.
Aos amigos – novos e antigos – que estiveram ao meu lado nos trinta últimos meses e que fizeram o ofício de pesquisadora mais leve e menos solitário. Vocês tornaram meus dias mais bonitos.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pelo apoio institucional. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida, permitindo que eu realizasse minha pesquisa em tempo integral.

A você, que se interessou por este tema tão pouco explorado, o suficiente para chegar à minha dissertação.

Como começar um trabalho? Como começar o que quer que seja? Mas talvez começar em si não seja a parte mais difícil. Explicar o início é que parece impossível. Talvez seja melhor começar com os primeiros passos?

Ingressei no curso de Letras com uma única certeza: a de querer estudar literatura. Aliás, o que me atraiu para este curso específico foi a descoberta de que havia "uma faculdade para quem gosta de ler". Foi assim que eu o defini à época, e talvez seja assim que eu ainda defina uma parte dele até hoje.

Meu problema é que eu não tinha ideia do que eu queria estudar especificamente. O mundo parecia grande demais e a vida curta demais – e ainda parecem – para que essa escolha fosse possível. Como poderia ser diferente? Eu estava cercada a todo momento por Edgar Allan Poe, pelas tragédias gregas, por Machado de Assis, por Álvares de Azevedo, Jane Austen, Cecília Meireles… E havia muito pouco – quase nada – que me apontasse para um caminho mais do que para outros.

Então, em 2014, eu comecei a estudar tupi como uma disciplina optativa. O professor Eduardo Navarro não falava apenas da língua, mas do Brasil colonial também. Foi meu primeiro contato mais aprofundado com este período da nossa história e com o choque de culturas de que se fez. Foi também a primeira vez que ouvi falar da obra literária do padre José de Anchieta. Aquilo tudo me encantava. No ano seguinte, além das disciplinas de tupi, cursei também Literatura Brasileira V, com o professor Hélio de Seixas Guimarães, que incluiu o *Auto de São Lourenço* na lista de leituras obrigatórias para a disciplina.

Ainda em 2015, em comemoração aos 80 anos da cadeira de Tupi na Universidade de São Paulo, o professor Navarro organizou um pequeno colóquio para seus alunos e orientandos e convidou-me a apresentar algo de meu interesse. Meu primeiro contato acadêmico com a literatura de Anchieta se deu naquele momento. Escolhi comparar os diabos Aimbiré, Sarauaia e Guaixará, do *Auto de São Lourenço*, com o Diabo no *Auto da Barca do Inferno*, do mestre Gil Vicente.

O artigo não ficou bom. Ali, entretanto, a semente começou a germinar. Ali, decidi o que eu queria fazer no mestrado.

Em 2016, prestei a prova de seleção pela primeira vez, e fui reprovada. Ainda não tinha a profundidade necessária para esta empreitada. Tampouco, tinha a

maturidade. No ano seguinte, agora um pouco mais madura e com uma lista de leituras um pouco mais extensa, obtive êxito. Fui aprovada. Assim, finalmente teve início a jornada que aqui relato.

A Christina, Mauricio e Nicolas, os maiores presentes que Deus me deu.

O Senhor é compassivo e misericordioso, mui paciente e cheio de amor.
(Salmo 103:8, NVI)

Resumo

DOMENE, Marina Gialluca. **O Diabo em Anchieta: A representação do diabólico no Brasil dos Quinhentos**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

O presente trabalho pretende analisar a representação do Diabo no teatro do padre José de Anchieta. As peças *Na festa de São Lourenço* (1587), *Na vila de Vitória* (1586) e *Na aldeia de Guaraparim* (c. 1592), escolhidas para esta pesquisa, abarcam uma variedade de diferentes tipos diabólicos, que correspondem tanto ao imaginário europeu medieval – pautado pela religiosidade católica – quanto ao embate entre as culturas ibérica e ameríndia ocorrido nas colônias na América. Embora a catequese promovida pelos missionários jesuítas tenha sido parte do processo de aculturamento imposto sobre os nativos, procuraremos aqui compreender de que maneira os povos tupi, para quem as peças de Anchieta eram representadas, influenciaram ou contribuíram para a formação do Diabo em cena. Para tanto, será preciso compreender as realidades ibérica e colonial do século XVI, a formação do teatro quinhentista e a importância do Diabo no pensamento cristão do período. Desta forma, pretende-se discutir as características de cada um dos diabos presentes nas peças acima mencionadas.

Palavras-chave: José de Anchieta; teatro religioso; teatro colonial; teatro medieval; Diabo.

Abstract

DOMENE, Marina Gialluca. **The Devil in Anchieta: The representation of the diabolical in the 16th century Brazil**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

The present work intends to analyze the representation of the Devil in the drama written by the jesuit priest José de Anchieta. In the plays Na festa de São Lourenço (1587), Na vila de Vitória (1586) e Na aldeia de Guaraparim (c. 1592), chosen for this research, incorporate a variety of different diabolical types, which correspond to the medieval European imagery – determined by catholic religiosity – as well as the clash between Iberian and Amerindian cultures which took place in the American colonies. Although catechism, promoted by the jesuit missionaries, has been a part of the acculturation process enforced over the natives, we will try to comprehend in what ways the Tupi peoples, to whom Anchieta's plays were performed, have influenced or contributed to form the Devil on scene. Our starting points will be, therefore, comprehending the colonial and Iberian realities in the 16th century, the formation of 16th century drama and the importance of the Devil in the Christian thought of the period. Thus, we intend to discuss each devil's characteristics who is present in the aforementioned plays.

Palavras-chave: José de Anchieta; religious drama; colonial drama; medieval drama; Devil.

Sumário

Introdução 15

1 O que fiz, por que fiz 15

2 Os pressupostos e critérios adotados 21

Parte I Contextos e conceitos 25

1 O contexto social e histórico do teatro de José de Anchieta 27

1.1. Circunstâncias políticas e religiosas de Portugal no século XVI 27

1.2. O primeiro século da colonização portuguesa no Brasil 32

1.3. O ameríndio e a colonização 37

2 O teatro medieval: O contexto artístico e os antecedentes do teatro no século XVI 51

2.1 O início do teatro na Europa e em Portugal 52

2.2 Gêneros do teatro medieval 56

2.3 Os Quinhentos e o teatro em território português 60

3 A teologia católica quinhentista 65

3.1 A Companhia de Jesus pelo século XVI 65

3.2 O catolicismo do século XVI e o Diabo 67

3.3 Representações diabólicas na arte: O grotesco e o Diabo 73

Parte II Análise do corpus 79

1 Na festa de São Lourenço 81

1.1 A peça 82

1.2 Guaixará, Aimbirê e Sarauaia 91

2 Na vila de Vitória 103

2.1 A peça 103

2.2 Entre diabos e alegorias 111

3 Na aldeia de Guaraparim 125

3.1 A peça 125

3.2 Uma luta de quatro contra três 129

O Diabo deixa a cena – Considerações finais 143

Referências bibliográficas 149

Introdução

1 O que fiz, por que fiz

O teatro do padre José de Anchieta se caracteriza pelo encontro de mundos: a religião e a arte; a Idade Média e o Renascentismo; o branco europeu e o ameríndio.

Boa parte da literatura disponível a respeito do teatro de Anchieta parece corroborar uma de duas posições: a de que os povos nativos eram selvagens a quem a luz da civilização precisava ser trazida, ou a de que esses mesmos povos foram vítimas de um processo de aculturamento e genocídio – o que, de fato, foram. No entanto, ambos os posicionamentos parece reduzir os brasis[1] a um papel meramente passivo na formação da nossa cultura, perspectiva esta que será evitada neste trabalho. Antes, parece-me que sua cultura afetou aquela que viria, sim, a dominar e enfim extinguir os costumes nativos da terra, mas que não escaparia ilesa do embate.

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, tinham um sistema de crenças específico, que incluía uma definição bem delineada do Diabo e do Mal e que foi transformado pelo choque com a cultura ameríndia. E é aqui que entra o teatro do padre-dramaturgo, José de Anchieta.

De acordo com Décio de Almeida Prado, um dos grandes críticos do teatro brasileiro, a Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, tem por objetivo "substituir uma religião (ou mitologia) por outra e um código moral por outro" (in FARIA, 2012, p. 28). Os jesuítas tinha certeza da sua responsabilidade direta na salvação[2] dos povos com quem se depararam no século XVI, pois esta "não pode

---

[1] O termo "índios" tem sido considerado problemático por antropólogos e por representantes de povos tradicionais. Escolho, portanto, evitá-lo. Adotarei os termos "brasis", "ameríndios" ou "indígenas", todos encontrados na fortuna crítica, salvo em citações diretas.

[2] A salvação aqui deve ser pensada como a entendem os cristãos católicos até hoje: ao converter-se ao cristianismo e praticar boas obras em vida, o indivíduo garante sua entrada no Paraíso após a morte. Para que pessoas de fora do contexto católico do século XVI pudessem alcançar a conversão, os jesuítas tinham o objetivo de pregar o Evangelho e a doutrina da Santa Igreja em regiões remotas do mundo.

ser entendida como exclusivamente decorrente da Graça de Deus", mas "da devoção especial" dos povos (1994, pp. 75-76), diz Alcir Pécora.

A estas populações, era função dos missionários apresentar as bases da doutrina cristã. Serafim Leite, padre jesuíta, descreve a prioridade dada à "instrução de meninos rudes", que poderiam tornar-se padres e assumir a função de evangelizadores para o próprio povo, "como lhes parecer mais acomodado às circunstâncias de pessoas, lugares e tempos" (LEITE, 1938. v. 1, p. 8). Isso significa que a Companhia estava disposta a abrir concessões, de forma a tornar a doutrina mais atraente aos olhos dos gentios, contanto que fossem respeitados e mantidos certos preceitos básicos da fé.

O primeiro contato do gentio com a fé cristã comumente acontecia através do medo: do Diabo, do inferno, da ira divina. Só depois de bem consolidado este sentimento é que se apresentavam as noções de Graça e do amor de Deus, como se fossem necessárias duas conversões, ao invés de uma. O crítico César Braga-Pinto não vê estas duas conversões como contraditórias, mas complementares dentro do projeto missionário, já que visualizar primeiro o padrão de Satã possibilitaria o vislumbre da bandeira de Deus, entendendo-se sua necessidade e o contraste entre ambos. Para o autor, a dificuldade de compreender a segunda tornaria a apresentação do primeiro necessária. Diz ele que é "essa narrativa temporal de ruptura e restauração que Anchieta procura traduzir para a ordem simbólica tupi" (BRAGA-PINTO, 2003, pp. 93-94).

Sábato Magaldi escreve que Anchieta não teria "sentido a vocação irresistível do palco" (1997, p. 16), mas feito-se dramaturgo por necessidade, enquanto era poeta por vocação. Era, pois, o teatro uma das ferramentas de sua preferência em sua empresa evangelizadora, sendo o gênero já bem conhecido na Europa naquele tempo. De acordo com o padre Armando Cardoso, não há dúvidas quanto ao contato de Anchieta com o teatro vicentino (in ANCHIETA, 1977, p. 53). Comparando os dois autores, José Freitas Nobre declara que aos seus versos, o padre "atribui musicalidade maior" do que a que se encontra em Gil Vicente (1974, p. 80).

É preciso, entretanto, ressaltar que as peças escritas por Anchieta são consideradas por muitos críticos deficitárias em diversos aspectos caros à arte

dramática. Sábato Magaldi atribuirá essas limitações a um “primarismo quase genético da literatura medieval” (1997, p. 16), à qual vincula esta obra, pela sua autoria e por seus objetivos (Op. cit., p. 17).

O teatro na Idade Média, como em Atenas, diz Décio de Almeida Prado, é um gênero (re)inventado a partir de rituais religiosos, visão com a qual concordam Lother Francisco Hessel e Georges Raeders (1972, p. 11). Prado afirma que o que houve no Brasil foi um mero reaproveitamento do auto, uma forma pré-existente (in FARIA, 2012, p. 37). Parte da premissa para esta pesquisa, entretanto, é que, apesar de beber de fontes europeias, o teatro de José de Anchieta tem singularidades que o diferenciam da tradição literária ibérica na qual está, sem dúvidas, inserido.

Décio de Almeida Prado também vê essas peças “como parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos” (Op. cit., p. 24). Estas festas maiores, dirá Cardoso, já eram um costume dos brasis, que as celebravam quando da chegada de visitantes queridos e passaram, sob influência dos jesuítas, a fazê-las também a padres, seculares ilustres e principalmente relíquias religiosas[3] trazidas da Europa (in ANCHIETA, 1977, p. 51), de forma que as comemorações tornam-se o principal motor dos autos (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 26).

Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, historiador da literatura, vê a nossa literatura como “um garfo do tronco português, um ângulo que se afasta do seu vértice, à proporção que se distancia a época do descobrimento e colonização, e pela força das causas que modificam a índole e os costumes dos dois povos co-irmãos” (PINHEIRO, 2007, p. 252).

De acordo com Carlos Nejar, outro historiador da literatura, José de Anchieta

> foi, como adverte com justeza o historiador Oscar Gama Filho, em *Razão ao Brasil*, “a figura máxima do pré-barroco brasileiro, onde o verso está presente e a visão do conjunto de sua obra nos deixa a impressão de que seus trabalhos melhoram de qualidade à medida que se aproximam do paradigma barroco”. Se é verdadeiro esse traço anchietano, discordamos da assertiva de algumas vozes críticas que acham seus poemas épicos superiores, como poesia, às peças teatrais, pelo simples fato de José de Anchieta ser tão poeta

[3] No catolicismo, as relíquias são materiais ligados às histórias dos santos, como restos mortais, pedaços de tecido, entre outros objetos.

> nas peças, que elas saltam fora da compleição teatral, dos artifícios de retórica de sua época, para serem límpida poesia, com o referencial de representação que o teatro oferece e amplia. Tinha em vista sempre os ouvintes, a cena no projeto de evangelização. Mesmo falho no todo, destaca-se pela beleza de fragmentos antológicos. (NEJAR, 2007, pp. 28-29)

Escrevendo tanto para colonos quanto para nativos, o padre-dramaturgo aproveita-se de elementos da cultura arcaico-popular, cobrindo-os de significados religiosos. No caso das representações para os tupis, seu fim era evidentemente converter seu auditório, tornando-se, nas palavras do professor Alfredo Bosi, "um difusor do salvacionismo ibérico para quem a vida do selvagem estava imersa na barbárie e as práticas se inspiravam diretamente nos demônios" (NEJAR, 2007, p. 92).

No caso das peças destinadas ao colono, o tipo de pregação apresentada é bem diferente. Acerca do *Auto da Ingratidão*, escrito em português, Edith Pimentel Pinto ressalta que o "mau comportamento [dos brancos] se traduzia em lutas entre si, em abusos em relação aos índios e em rebeldia em relação às autoridades civis e religiosas" (in ANCHIETA, 1978, pp. 198-199).

Esses "abusos" incluíam a escravização de nativos, a princípio protegidos pela Igreja, mas não pela Coroa, motivo de sangrentos conflitos entre padres e colonos. A solução encontrada pelos jesuítas é comentada por Hessel e Raeders:

> Sendo os índios naturalmente nômades, esforçaram-se os padres por fixá-los ao solo, sem o que a catequese estaria à beira de um total fracasso. Daí a necessidade de organizar aldeias, o que seria tentado com maior ou menor êxito, seguindo as pegadas da exploração do território. Assim seria mais fácil defender seus novos discípulos contra o abuso de colonos inescrupulosos, e ainda reuni-los para os exercícios religiosos e as representações teatrais. (1972, p. 17)

Esta saída permitiria que índios vivessem agrupados, sobrevivendo da caça e da pesca como lhes era habitual e sem precisar de investimentos do Estado ou da própria Coroa. O único obstáculo, de acordo com Rosemeire Pereira, foi a resistência indígena ao novo modo de vida – pois nestes aldeamentos estariam sujeitos ao aculturamento do jesuíta ou aos colonos que frequentemente tentavam "resgatar" os brasis (PEREIRA, 2006, pp. 47-48).

Anchieta não se faz alheio aos conflitos que o cercam na colônia, e nem poderia. De fato, o pano de fundo histórico acaba, por vezes, até ajudando no estabelecimento da data e local aproximados de uma determinada peça, como é o caso do *Auto de São Lourenço*, escrita pouco tempo após a Batalha da Baía da Guanabara. Apesar disso, a situação política na colônia não lhe é crucial. Edith Pimentel Pinto explana que

> dado o caráter religioso dos autos de Anchieta, e sendo o móvel de todo o drama a luta entre o Bem e o Mal, da qual sai sempre vitorioso aquele, é explicável que o foco de interesse esteja quase sempre voltado para a figura do diabo e suas maquinações; dele só se desloca para incidir nas consequências e decorrências dessas maquinações. (in ANCHIETA, 1978, p. 222)

Tem-se notícia de doze autos que teriam sido escritos por Anchieta. Destes, o Diabo figura em sete, e é "a origem do drama" (PINTO in ANCHIETA, 1978, p. 224) em seis, chamados por Flávio Aguiar "autos de enfrentamento", em que se veem "a aparição de diabos e a explicitação cênica do conflito entre o Bem e o Mal" (1998, p. 33). O Diabo encarnará "muitos vícios de que os padres acusavam os indígenas" (PINTO in ANCHIETA, 1978, p. 225).

Este período, diz Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*, "é o tempo da perseguição implacável à magia, tempo de caça às bruxas e aos feiticeiros, de resto não só na Espanha e em Portugal" (1992, pp. 69-70), o que em parte justifica o caráter cômico do Diabo, que, por sua vez, não se limita ao Novo Mundo.

O historiador Carlos Roberto Nogueira, desenhando a evolução desta figura na cultura ocidental, escreve que, a partir da Idade Média, o Diabo passa a ganhar mais importância nas dinâmicas católicas através de uma polarização do mundo entre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo. A Igreja "exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos, processo em cuja elaboração Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias" (NOGUEIRA, 2002, p. 26). Este processo ajudou a preencher lacunas até então vazias deixadas por Agostinho e outros teólogos no panteon de demônios da Igreja (Op. cit., pp. 50-51).

O Diabo torna-se central na doutrina católica com a Contra-Reforma e passa a integrar de maneira mais marcante a cultura popular, indo "do horrendo e propriamente diabólico a meras travessuras e perversidades" (Op. cit., pp. 50-51).

Sua representação será discutida de maneira mais aprofundada no segundo capítulo deste trabalho, em que a figura do Diabo será abordada mais diretamente, bem como no terceiro capítulo, em que serão tratadas as formas teatrais da Idade Média.

Apesar de ser uma entidade digna de medo, o Maligno[4] nunca deixa de ser inferior a Deus e a outras figuras revestidas de santidade, de forma que acaba assumindo um caráter burlesco, ridículo (NOGUEIRA, 2002, p. 45). Nos autos de Gil Vicente, o demônio "não é só malévolo, é frequentemente galhofeiro, fanfarrão, malicioso" (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, p. 55), e esta lógica encontra-se também em Anchieta, onde "essa pitoresca e irrequieta galeria de demônios apresenta-se organizada segundo os tradicionais padrões medievais" (PINTO in ANCHIETA, 1978, pp. 225-226).

A diferença é que, em Gil Vicente, apesar de ser inferior a Deus e seus representantes, o Diabo lutará até o fim para levar almas mortais ao Inferno. Em Anchieta, tanto nas peças em tupi quanto nas em português, não são as almas que são punidas, mas o próprio Diabo, que "se reconhece antecipadamente vencido (...), mas também reconhece, declaradamente, o poder de Deus" (Op. cit., p. 227).

Os brasis compreendiam de maneira bastante diversa os espíritos, que tinham uma importância crucial na cultura do tupi (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, p. 53): entidades diversas habitavam as matas e faziam parte de sua vida cotidiana. Os ameríndios ofereciam-lhes oferendas para apaziguar sua ira ou pedir sua proteção. Sua existência assumida tornou possível a aceitação da ideia de Diabo por parte dos nativos.

Sabemos que a Companhia de Jesus buscava tornar a Santa Doutrina mais atraente para outros povos. A este respeito, o filósofo Adone Agnolin levanta que o efeito produzido não foi uma cultura europeia, nem tampouco uma cultura brasília, mas uma terceira, "um 'encontro' (necessariamente) tecido de equívocos, implicitamente reconhecidos" (2007, p. 255), onde o mal-entendido torna-se, em verdade, "uma experiência fundante da comunicação intercultural" (Op. cit., p. 255). Espera-se, portanto, que o diabo que encontramos no Brasil é diferente do encontrado na Europa, e diferente nas peças escritas em português das escritas em

[4] Outro nome para o Diabo.

tupi. O que acontecerá com essa figura nas peças bi ou trilíngues, como o *Na festa de São Lourenço*, só será possível verificar com a análise mais detalhada da peça, na segunda parte deste trabalho.

Quando José de Anchieta escreve seu teatro em tupi, castelhano e português, tem alguns objetivos bastante específicos de evangelização. Sua relação com seu público é a de um pastor com seu rebanho e seu teatro é sua pregação. O fato de sete das doze peças atribuídas a Anchieta trazerem o Diabo como figura central aponta para a importância teológica e pedagógica dessa figura.

As características atribuídas ao demônio são diferenciais para entender que lugar ele ocupa no universo de Anchieta, bem como as relações que estabelece. Compreender o embate entre as forças do Bem e do Mal, tema central e comum a todas as peças analisadas, é essencial para compreender a própria obra do padre-dramaturgo.

2 Os pressupostos e critérios adotados

Várias questões de natureza metodológica devem ser discutidas nesta pesquisa. A primeira é a própria escolha dos textos. É atribuída a Anchieta a autoria de sete autos de enfrentamento, isto é, sete peças em que o Diabo aparece, desempenhando um papel de destaque. A impossibilidade de analisar todas exige uma limitação do número de peças. Há, como se verá mais adiante neste trabalho, certa repetição de tramas. Quando um mesmo enredo aparecer em mais de uma peça, optaremos por aquela de maior complexidade, razão pela qual analisaremos *Na festa de São Lourenço*, cuja trama se repete em outros textos, sendo, entretanto, mais complexa que outras peças de enredo semelhante.

Tanto *Na aldeia de Guaraparim* quanto *Na vila de Vitória* também veem seus enredos serem adaptados de alguma forma a outras encenações. Além disso, apresentam características que as separam de outras peças, de maneira que a análise dos dois textos será significativa para a discussão do tema desta pesquisa.

Quanto à escolha da edição, adotarei o testemunho proposto por Maria de Lourdes de Paula Martins, que editou com grande propriedade toda a obra de

Anchieta. Ela, entretanto, não traduziu os trechos em língua estrangeira, o que exigirá de mim traduções livres, quando o texto estiver em espanhol. No caso dos trechos em tupi e em latim, adotarei a tradução de Eduardo de Almeida Navarro, que realizou, a partir do testemunho estabelecido por Martins, uma tradução literal (mais adequada para um estudo como este do que a tradução literária proposta por Guilherme de Almeida).

As edições do padre Armando Cardoso e de Edith Pimentel Pinto serão de grande importância devido aos seus comentários críticos. No caso de comentários complementares acerca de outras peças, recorrerei também à edição de Cardoso, que inclui uma tradução de todas as peças, mas sempre comparando-a à edição de Martins.

A segunda questão diz respeito à dúvida quanto à autoria das peças, cuja atribuição a Anchieta está longe de ser um consenso, já que os jesuítas não mantiveram este registro com afinco. Dado o objetivo evangelizador dos autos e dado o propósito deste trabalho, evitaremos esta problemática, já que é possível que alguns autos tenham tido mais mãos além das de Anchieta, e que outros sequer tenham sido escritos por ele.

Entre manuscritos autógrafos e heterógrafos, encontramos algumas caligrafias recorrentes. Cardoso registra que uma nota de rodapé dentre os registros das últimas peças, em letra que “se parece com a do principal dos dois copistas do manuscrito primitivo”, “nos atesta ser o Auto da Visitação a última composição da vida de Anchieta, quando ele já estava muito doente” (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, pp. 31-32).

Décio de Almeida Prado afirma que não há:

> Com exceção de Bento Teixeira, autor fora de cogitação, (...) no Brasil da segunda metade do século XVI ninguém com cabedal literário bastante para responsabilizar-se por uma produção teatral e poética tão abundante. (PRADO in FARIA, 2012, p. 36)

Wilson Martins escreve:

> O problema da autenticidade destes poemas é discutido pelo Pe. Hélio Abranches Viotti, S.J., que a qualifica de indiscutível. Isso deixará de ser exato com referência pelo menos a alguns deles, conforme, com prudência mais científica, faz notar Maria de Lourdes de Paula Martins. Entretanto, acho menos surpreendente que, em

> obra tão volumosa, não se encontre uma única assinatura do autor. Anchieta, por sua educação, pelos fins a que visava, pela Ordem a que pertencia, repetia, simplesmente, nesse voluntário anonimato, um fenômeno comum aos períodos em que o sentimento religioso predominava sobre o estético. (1992. vol. 1, p. 35)

Com isso, conclui-se que a paternidade de Anchieta sobre as peças a ele atribuídas, "não sendo um fato ou uma certeza absoluta, é de longe, se não a única, a hipótese mais aceitável" (Op. cit., p. 35).

Por fim, mas não menos importante, devo abordar a seguinte problemática: até que ponto os autos podem ser considerados teatro brasileiro, ou mesmo literatura brasileira?

Já comentamos a conexão da gênese do teatro ocidental com a religião e a opinião de Décio de Almeida Prado de que o mesmo processo não se deu no Brasil. Segundo Hessel e Raeders, não surgiu aqui um teatro autóctone, mas muito tempo predominou um teatro de importação, de forma que poderia ser chamado de uma espécie de pré-história do teatro brasileiro (1972, p. 11).

Magaldi descarta a ideia de que os autos jesuíticos tenham tido descendência, mas reconhece seu "valor histórico indiscutível" (1997, p. 24), e compara-os ao início do teatro no resto do mundo. Nobre reconhece o padre-dramaturgo como "o fundador do teatro nacional" (1974, p. 100). Entretanto, Leite considera o fato de que "os Padres escreveram no Brasil as primeiras peças conhecidas e deram à arte dramática, na colônia nascente, o primeiro desenvolvimento e arranco" tão certo quanto o fato de que "os Portugueses já representavam autos no Brasil, quando os jesuítas começaram os seus" (1938. v. 2, p. 599).

Antonio Candido adota ainda outro posicionamento:

> Historicamente considerando, o problema da ocorrência de uma literatura no Brasil se apresenta ligado de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos – a portuguesa – às novas condições de vida no trópico. Os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. (1976, pp. 90-91)

A ideia de “manifestações teatrais” (partindo do conceito de manifestações literárias proposto por Candido) parece estabelecer um meio-termo no debate. Entretanto, esta perspectiva ignora a existência da própria cena: peças eram escritas, peças eram ensaiadas, peças eram encenadas. E, se houve peça, se houve cena, não se pode negar a existência de um teatro, ainda que este teatro tenha produzido pouca tradição.

Talvez não tenha havido o que se poderia chamar de um sistema teatral ou literário, mas a realidade é que a cena e o verso existiram com toda a concretude que lhes foi possível, e isso parece, sim, caracterizar, senão *o* teatro brasileiro, ao menos *um* teatro brasileiro.

Parte I

Contextos e conceitos

1 O contexto social e histórico do teatro de José de Anchieta

1.1 Circunstâncias políticas e religiosas de Portugal no século XVI

O século XVI é um período extremamente turbulento na história de Portugal. Em seu *D. Sebastião, o desejado*, Costa Brochado escreve que a "Renascença, e sobretudo as lutas religiosas, originadas pelo *protestantismo*" iniciaram uma série de transformações sociais que quebrariam "a disciplina moral dos povos" da Europa, lançando-os em uma profunda crise (1941, p. 37. Grifo do autor). Além disso, as grandes navegações trouxeram a Portugal questões muito particulares, que agravaram a crise (Op. cit., p. 37): O autor menciona o choque entre a pobreza portuguesa e os artigos de luxo trazidos da Ásia; bem como o fato de muitos varões desejarem abandonar seus povoados e desbravar o Novo Mundo. Por isso, escreve Brochado, "para não perder a agricultura, foi necessário trazer escravos negros das terras conquistadas, à razão de dez a doze mil em cada ano" (BROCHADO, p. 38).

Por conta disso, a conquista da América, escreve Ana Paula Megiani, "chegou a ser vista como grande anúncio da chegada da nova era" (2003, p. 45), esperança esta que acabou voltada para a Coroa.

Megiani descreve em seu livro o "compromisso rigoroso" da Coroa no final do século XV com a Igreja e com Deus (Op. cit., p. 66). Três autores, H. Tüchle, C. A. Bouman e Jacques Le Brun, escrevem: "A união entre a Igreja e o Estado, a interpenetração de uma na outra e vice-versa, a unidade religiosa em si mesma que estava postulada, foram as constantes máximas da política espanhola"[5] (1968, p. 8). O mesmo pode ser dito a respeito de Portugal. Como consequência, a política de colonização portuguesa estava intimamente ligada à empresa catequista. O historiador Charles Boxer escreve em seu *O império marítimo português*:

> A posição da Igreja católica romana em Portugal e em seu império ultramarino já era poderosa em 1550, e foi reforçada pela Contra-Reforma, a que Portugal aderiu imediata e incondicionalmente. Os padres, em grande parte, estavam imunes à jurisdição civil; as ordens religiosas e a Igreja possuíam cerca de um terço das terras disponíveis em Portugal, e muitas das terras mais

[5] Tradução livre do original em francês: "L'union entre l'Église et l'État, l'interpénétration complète de l'un par l'autre et inversement, l'unité religieuse elle-même qui en était le postulat, furent les maximes constantes de la politique espagnole."

> produtivas da Índia portuguesa; havia padres e prelados que passavam a vida inteira na Ásia, tendo, portanto, influência constante que contrastava com os períodos trienais de permanência dos vice-reis e governadores, o que é retratado pela rima popular goense: "Vice-rei vá, vice-rei vem, padre jesuíta sempre tem". Mas, sobretudo, os portugueses tinham uma veneração profundamente arraigada pelo sacerdócio, o que se refletia neste outro dito popular: "O pior religioso é melhor do que o melhor leigo". (2002, p. 89)

Este trecho fala da dimensão da influência da Igreja junto à Coroa, e da liberdade e poder conferidos aos padres nas colônias. De fato, até no Japão, colônia em que o domínio português foi mais fraco e menos duradouro, a Igreja teve voz decisiva. Em seu artigo "Some aspects of Portuguese influence in Japan"[6], Boxer argumenta que a influência religiosa teria sido vital no chamado "Século Cristão" da história japonesa, período que compreende os anos entre 1544 e 1640. Seus efeitos abrangeram não só questões políticas, mas também a introdução da arte europeia (2010, p. 13).

Ora, uma relação tão estreita entre Coroa e Igreja não nasceu da noite para o dia. De fato, os reis e infantes portugueses havia muito dedicavam seu tempo, suas energias e seus recursos em prol da Santa Sé, como Victorino Nemésio confirmará em *O campo de São Paulo: A Companhia de Jesus e o plano português do Brasil*, ao falar, por exemplo, do cuidado que reis e infantes tiveram para com as universidades, então sob os cuidados e a administração da Igreja. No século XV, o Infante D. Henrique comprou "casas mais amplas" para a Universidade de Coimbra, em "*bõo ouro e justo peso*" (NEMÉSIO, 1971, p. 141). Depois dele, o Infante D. Pedro, após ter visitado universidades em Paris[7] e Oxford[8], aconselhou seu irmão, D. Duarte, a criar "dois colégios maiores, para pobres e ricos pagantes e vivendo em comum" (Op. cit., p. 142).

> Assim se proveriam bem os cabidos das Sés, que elegeriam bons bispos, e se criaria um viveiro de letrados de que se abastecesse o Rei – pois "*a Sabedoria, que deve ser muito prezada*", "*a muitos tirou, e tira de malfazer*". E mestres que não cobrassem dos

---

[6] Este artigo foi publicado no volume *Portuguese merchants and missionaries in feudal Japan 1543-1640*, que reúne diversos trabalhos do autor. A paginação do livro é inconstante, respeitando a numeração original de cada publicação, a despeito da ordem em que se encontram no livro.

[7] A Universidade de Paris foi fundada em cerca de 1170.

[8] A Universidade de Oxford, à época, era chamada Oxónia. Apesar de não haver data certa para sua fundação, documentos comprovam o ensino desde, pelo menos, 1096.

> ouvintes, também como em Paris e Oxónia. (Op. cit., p. 142. Grifos do autor)

É nesse contexto que surge a Companhia de Jesus, de cuja história trataremos com maior aprofundamento. Por ora, basta que percebamos o quanto sua presença e poder na Península Ibérica influenciaram o curso da História.

Fundada como parte da Contra-Reforma e propondo que o clero fosse, nas palavras de Renato Cymbalista, em sua tese *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro – séculos XVI e XVII*, "um exemplo de moral e bons costumes para o resto da sociedade" (2006, p. 88), a Companhia chamou a atenção de D. João III, que rapidamente a agregou à sua empresa conquistadora pelos novos mundos.

> Desde antes mesmo da constituição oficial da Companhia, o rei D. João interessou-se pelo trabalho apostólico, pela correção moral e pelo baixo custo dos jesuítas, trabalhando para que a Companhia se instalasse nas colônias portuguesas. Em 1549, a ordem chegou ao Brasil, ansiosa por converter o gentio da terra. (Op. cit., p. 89)

O rei fazia questão de honrar e dar graças pelos jesuítas mortos em terras distantes. Cymbalista menciona "uma representação do martírio do jesuíta Antonio Criminal, na Índia", colocada em 1550 na Capela Real em Lisboa (Op. cit., p. 91). Em *Jesuítas no Brasil (século XVI)*, de Luiz Gonzaga Cabral, lemos que foi o monarca um protetor tão fiel da Companhia que Inácio de Loyola chamou-o, acima de si mesmo, "pai da Companhia" (1925, p. 79).

É preciso abrir aqui um parêntese para falar deste "carinho" português pelos filhos de Inácio, que não estava restrito somente à família real:

> Sabemos o enthusiasmo e ao mesmo tempo a ternura do povo de Portugal no segundo quartel do século XVI para com os filhos de Santo Ignacio. Aquella autonomásia honrosa, com que os Jesuítas foram conhecidos pelo nome de *Apóstolos*, sem mais epitheto, nasceu em terras de Portugal desse anonymato popular que caracteriza as formulas espontaneas dos sentimentos collectivos. (Op. cit., pp. 78-79)

E assim, podemos entender porque Loyola chamaria D. João III daquela forma:

> Com os proveitos e coisas magníficas do Oriente, a fama de Portugal crescia. Inácio de Loyola ia tocando de perto, como colegial

> de Santa Bárbara e homem de ouvidos abertos às novas do orbe imperial e religioso, o crescente hemisfério português. D. João III, em vésperas de ser o padroeiro hispânico dos *apóstolos*, era muito falado. Não só Gouveia funcionava de seu "adiantado" teológico naquela douta Paris, como, de vários quadrantes, sábios e fautores de ambição o procuravam como a um sol. (NEMÉSIO, 1971, p. 47)

Os filhos de Inácio de Loyola não foram prestigiados pelo reino português sem motivo. É preciso que se lembrem as estreitas relações com a Igreja e a fama por sua devoção religiosa no fim da Idade Média. Considere-se evidência disso o favor dedicado às universidades – instituições então ligadas à Igreja. A Santa Sé, por sua vez, conferiu certos privilégios à Coroa portuguesa. Além disso, os jesuítas, sendo uma ordem essencialmente missionária, teriam chamado a atenção de um rei católico e interessado na expansão dos seus territórios. Prova disso temos ao final da primeira década de reinado de D. João III:

> Por volta de 1530, D. João III ganhou de seu cunhado, o Imperador do Sacro Império Romano Carlos V, uma preciosa relíquia: o antebraço direito do santo [D. Sebastião], levado de uma igreja por ocasião do saque de Roma de 1527. Em 1531, o Papa Clemente VII emitiu uma bula autenticando a relíquia e legitimando D. João III como o seu proprietário, e absolvendo-o de qualquer pecado por portar a relíquia fruto de profanação da igreja romana durante o saque de Roma, alguns anos antes. (CYMBALISTA, 2006, p. 227)

Por ocasião da morte de D. João III, a Companhia de Jesus já estava bem estabelecida no Império português e já haviam sido enviadas ao Brasil algumas figuras que viriam a ser muito importantes no processo de colonização. José de Anchieta desembarcara em terras tupiniquins havia nove anos. Ele, um irmão[9] à época, e o padre Manuel da Nóbrega haviam fundado a Vila de São Paulo de Piratininga[10] três anos antes da morte do rei. De acordo com Queiroz Velloso, o irmão do finado, cardeal D. Henrique, que havia se mostrado, a princípio, contrário a este estabelecimento, "era agora um dos seus mais fervorosos adeptos" (1935, p. 38).

> Arcebispo dessa diocese [de Évora], após a sua elevação a metrópole, D. Henrique ali instalara, a pedido do infante D. Luiz, um colégio de jesuítas, da invocação do Espírito Santo, com quatro

---

[9] O irmão, na estrutura da Companhia de Jesus, é o estudante que ainda não recebeu ordens, isto é, que ainda não se tornou padre.

[10] Nome da cidade de São Paulo na data de sua fundação, 25 de janeiro de 1554.

> mestres de Latim e um de Teologia moral ou Casos de consciência. (...) Quis então o cardeal ampliar o seu instituto, elevando-o à categoria de Universidade, e neste sentido se empenhou junto ao rei; mas o irmão recusou a licença pedida, em face dos protestos da Universidade de Coimbra. Consentiu, apenas, que em Évora se criasse uma cadeira de Filosofia ou Artes, que principiou a ser regida, no ano de 1556, pelo Pe. Inácio Martins, o celebrado *Mestre Inácio da Cartilha*, que estava ensinando o quarto curso da mesma disciplina no Colégio das Artes em Coimbra (...). (Op. cit., p. 38)

Foi apenas em 1558 que o cardeal teve consentimento da rainha, a viúva D. Catarina, que atuava como regente, para enviar um pedido ao papa Paulo IV, e em 1 de novembro de 1559 os jesuítas tomaram posse de sua universidade (Op. cit., p. 38). Ela, também "desvelada protectora da Companhia de Jesus" (Op. cit., p. 39), entregou-lhe o monopólio sobre o ensino preparatório para o ingresso nas Faculdades Maiores e depois incorporou o Colégio de Jesus e o Colégio das Artes à Universidade de Coimbra (Op. cit., pp. 39-40).

Além dessa questão, outra exigiu atenção especial da rainha e do cardeal. El-rei D. Sebastião tinha três anos quando seu avô morreu e sua educação precisava ser confiada a um homem de confiança. Este trabalho poderia conferir aos jesuítas uma posição de ainda maiores destaque e poder. De acordo com Velloso, D. Catarina e D. Henrique tinham em mente que o mentor do futuro rei deveria ser um religioso:

> não concordavam, porém, quanto ao Instituto a que devia pertencer o mestre. A regente aconselhava dois: Fr. Luiz de Granada, da Ordem de S. Domingos, ou Fr. Luiz de Montoya, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho; na opinião de D. Henrique, o mestre devia ser um jesuíta português. (VELLOSO, 1935, p. 44)

Dois conselhos influenciaram a decisão final de D. Catarina, avó e responsável: o de seu então confessor, o Pe. Miguel de Torres, Provincial da Companhia de Jesus, e sobretudo o de sua camareira, D. Joana de Eça, "por quem tinha especial afeição, e que era tia afim do Pe. Luiz Gonçalves da Câmara, exactamente a pessoa proposta por D. Henrique para aquele importante cargo" (Op. cit., pp. 44-45).

No início do capítulo discutimos a crise econômica e moral que se abateu sobre o reino e a esperança depositada sobre a Coroa. De acordo com Ana Paula

Megiani, “a educação jesuítica vinha, seguramente, ao encontro do desejo de se criar um futuro monarca voltado para as questões da religião e do resgate das glórias passadas, entre elas possivelmente a da Guerra Santa” (2003, p. 125). Esta mesma educação dada ao rei, Jacqueline Hermann caracterizaria como “a extremada orientação religiosa” (1998, pp. 85-86) provida pela Companhia de Jesus, dando noção do quão rígido e presente seria o Pe. Luiz da Câmara, mentor escolhido para el-rei.

Em paralelo à crescente ascensão dos jesuítas, as conquistas marítimas de Portugal, graças ao projeto de cristianização da América e do Oriente, reforçaram o mito do povo escolhido por Deus (Op. cit., p. 106). De acordo com Sônia Siqueira, essa imagem tornou-se ainda mais poderosa com a integração da Igreja na expansão (1978, p. 28), de forma que as determinações do Concílio de Trento, que chegariam apenas em 1564, serviriam apenas para oficializar a posição de Portugal como “defensor da fé” (MEGIANI, 2003, p. 126).

Este posto não duraria. A ruína do Desejado seria também a ruína de Portugal.

O desastre da batalha de Alcácer Quibir, em agosto de 1578, declarou o fim da dinastia de Avis. Sem que D. Sebastião jamais tivesse tido filhos, o trono só poderia ser ocupado por D. Henrique, que, sendo cardeal e de idade já bastante avançada, tampouco poderia deixar um herdeiro. D. Henrique reinou por cerca de um ano e meio, até sua morte em 31 de janeiro de 1580. Sua posição na Igreja Católica definiu a prioridade dos assuntos da fé em Portugal, e por isso a posição dos jesuítas em nada foi alterada.

1.2 O primeiro século da colonização portuguesa no Brasil

Mencionamos anteriormente as relações dos jesuítas nas colônias portuguesas em Goa (Índia) e no Japão. No começo do século XVI, a situação nas colônias asiáticas exigia especial atenção da Coroa portuguesa. Se a condição do Brasil parecia então ser mais estável e menos vantajosa, “não é, pois, de se admirar

que, – descoberto o Brasil, – seu imenso território ficasse, nos primeiros annos, quasi de todo abandonado", como escreve Augusto Tavares de Lira (1941, p. 15). O tal "abandono" durou cerca de três décadas, quando as ameaças holandesa e francesa ao território impeliram D. João III a agir, como registra Nemésio:

> Se a viagem de Martim Afonso em 1530 à costa do Brasil demonstrava da parte da Coroa o já decidido propósito de ocupar o território definitivamente, as repetidas mensagens de Gouveia a D. João III, com pretexto nas tomadas e nos crescentes indícios das ambições francesas, constituíram de certo um incitamento precioso. Foi ele que, avisado por um frade, preveniu o Rei de que um príncipe de sangue e outros franceses se propunham instalar no Brasil uma verdadeira colônia, convidando franciscanos e armando já galeões. Como havia milhares de aventureiros **à espera de uma aberta**, o perigo avolumava-se. (1971, p. 32. Grifo do autor)

Na primeira metade do século passado, o padre jesuíta José Maria de Madureira escreveu que "os primeiros colonos eram, não raro, criminosos condenados à deportação" (1929, p. 376), isto é, ao degredo. O rei sabia que essa população – pequena, mal equipada e com histórico de desobediência e desprezo pelas leis – não bastaria para constituir a colônia e nem para proteger o território. Decidiu-se então pelo sistema de capitanias hereditárias, que mesclava elementos feudais e capitalistas e já havia sido implantado nas "ilhas da Madeira e dos Açores, e foi aplicado com menor êxito no arquipélago de Cabo Verde e, durante curto espaço de tempo (1575), em Angola" (BOXER, 2002, p. 101).

Boxer afirma que os donatários teriam uma série de privilégios jurídicos e fiscais, tais quais

> o direito de fundar cidades e de lhes atribuir direitos municipais; o direito da pena capital para escravos, pagãos e cristãos livres das classes mais baixas; o direito de cobrar impostos locais, exceto no que se referia a mercadorias (como o pau-brasil) que se constituíram em monopólio da Coroa; o direito de autorizar construções, como de engenhos de açúcar, e de receber dízimas sobre determinados produtos, entre os quais o açúcar e o peixe. (Op. cit., p. 101)

Lira registra como o sistema funcionava: "as capitanias eram inalienáveis e transmissíveis ao filho varão mais velho do primeiro donatário, e não partilhadas com os demais herdeiros" (LIRA, 1941, p. 19).

A respeito do fracasso desse sistema no Brasil, referido por Lira, Boxer escreve que

> as quatro capitanias setentrionais, situadas entre a Paraíba do Norte e o Amazonas, não foram ocupadas durante o século XVI, ainda que os donatários, a quem haviam sido distribuídas, tivessem tentado, em vão, fazê-lo. Das oito restantes, apenas Pernambuco, no Nordeste, e São Vicente, na extremidade setentrional, conseguiram vencer os "problemas de dentição" dos primeiros tempos, e tornaram-se centros de crescimento populacional e econômico relativamente importantes. As demais, ou foram abandonadas em consequência de ataques indígenas ou vegetaram numa obscuridade total, com pequeno número de colonos que mantinham uma posição precária em locais isolados da faixa litorânea. (2002, pp. 100-101)

Boxer explica ainda que os donatários a quem foram feitas as primeiras concessões em 1534 não pertenciam à alta nobreza e nem eram grandes comerciantes. Eram membros de famílias educadas e da pequena nobreza, a maioria sem recursos com que fazer progredir as terras, mesmo com os privilégios jurídicos e fiscais concedidos pela Coroa (Op. cit., p. 101).

Em 1549, a Coroa tomou mais uma medida: o envio de Tomé de Souza, que assumiria o cargo de governador-geral. De acordo com Boxer, ele veio para fundar uma capitania nova, na região da Bahia, que ficaria sob administração do rei. Além disso, viriam com ele "alguns missionários jesuítas, encarregados de converter os ameríndios e educar e reformar os costumes dos colonos" (Op. cit., p. 101).

O seu domínio, entretanto, limitava-se à terra. Os nativos não estariam sob a égide dos donatários, mas sob a "do rei e do papa" (SPOSITO, 2013, p. 96), como esclarece Fernanda Sposito em sua tese. Madureira registra, entretanto, que os interesses da Coroa se limitavam às riquezas materiais,

> deixando por completo ao clero secular e regular a tarefa de instruir os povos deste novo paiz, quer na conversão dos indigenas, quer no trabalho mais ingrato e mais cheio de difficuldades e de fortes opposições, o de conservar na fé, dentro dos limites da moral, da justiça e da humanidade, os colonos e seus descendentes. (1929, p. 356)

Isso levou a um fenômeno muito comum na América Latina, mas talvez único no mundo: a criação de uma escola anterior à fundação de um aldeamento. De acordo com Madureira, "assim aconteceu em S. Paulo, assim occorreu na Bahia, de

modo a não haver, no decorrer dos tempos, povoação alguma de certa importancia que não tivesse o seu collegio ou eschola" (Op. cit., pp. 389-390).

Os aldeamentos foram vilas administradas por jesuítas onde eram reunidos ameríndios de diversas tribos diferentes, para que fossem catequizados e convertidos. Era uma tentativa de impedir que os nativos – de cultura nômade – abandonassem o local onde estivessem assentados os missionários e perdessem assim a fé que neles tivesse sido plantada. Teria sido o sistema perfeito, pois ali os brasis continuariam vivendo da pesca, da caça e de alguma agricultura, como já era comum para muitas tribos. A Coroa não teria, portanto, que sustentá-los. Teria funcionado, "se não ocorressem as tentativas de resgates de aldeados por parte dos colonos e, se os índios não reagissem contra o novo modo de vida prestes a se estabelecer", como escreve Rosemeire Pereira (2006, pp. 47-48) em sua dissertação. Uma de suas consequências foi "um imenso abismo entre índios e brancos, que só se aprofundou cada vez mais no decorrer das atividades da Companhia no Brasil" (Op. cit., pp. 152-153).

O abismo se deu porque os jesuítas eram incapazes de compreender a cultura dos nativos. O padre Manuel da Nóbrega, por exemplo, era extremamente pragmático e muito imediatista no que concernia aos indígenas. Seu objetivo era a total destruição daquela cultura. Um homem, entretanto, soube ser mais brando: Anchieta, de acordo com Segismundo Spina em *Da Idade Média e de outras idades*,

> percebia a necessidade de contemporizar com os costumes do gentio ("Por isso, parece grandemente necessário que o direito positivo se afrouxe nestas paragens" – dizia na sua carta de Piratininga em 1554); cria na bondade dos índios, cuja rebeldia e ferocidade advinham do abandono espiritual em que estavam, e a conversão teria resultados profícuos mediante a astúcia e a obstinação. (1964, p. 155)

Discutiremos mais sobre as relações entre colonos, jesuítas e brasis logo adiante. Por ora, resta-nos comentar o que escreveu o jesuíta Fernão Cardim[11] sobre a qualidade das terras tupiniquins. Ele as compara com as terras portuguesas.

> Este Brasil he já outro Portugal, e não fallando no clima que he muito mais temperado, e sadio, sem calmas grandes, nem frios, e donde

[11] Este texto foi escrito em meados da década de 1580, mas só veio à luz no século XX.

> os homens vivem muito com poucas doenças, como de colica, figado, cabeça, peitos, sarna, nem outras enfermidades de Portugal; nem fallando do mar que tem muito pescado, e sadio; nem das cousas da terra que Deus cá deu a esta nação; nem das outras commodidades muitas que os homens têm para viverem, e passarem a vida, ainda que as commodidades das casas não são muitas por serem as mais dellas de taipa, e palha, ainda que já se vão fazendo edificios de pedra e cal, e telha; nem as commodidades para os vestido não são muitas, por a terra não dar outro panno mais que de algodão. E nesta parte padecem muito os da terra, principalmente do Rio de Janeiro até São Vicente, por falta de navios que tragão mercadorias e pannos; porem as mais capitanias são servidas de todo genero de pannos e sedas. e andão os homens bem vestidos, e rasgão muitas sedas e veludos. Porem está já Portugal, como dizia, pelas muitas commodidades que de lá já lhe vêm. (...) Sobretudo tem este Brasil huma grande commodidade para os homens viverem que não se dão nella persobejos, nem piolhos, e pulgas ha poucas, porem, entre os Indios, e negros da Guiné achão piolhos; poreém, não faltão baratas, traças, vesperas, moscas, e mosquitos de tantas castas, e tão crueis, e peçonhentos, que mordendo em huma pessoa fica a mão inchada por tres ou quatro dias maximé aos Reinóes, que trazem o sangue fresco, e mimoso do pão e vinho, e mantimentos de Portugal. (CARDIM, 1980, p. 59)

Percebe-se que o que mais incomodava o padre era a escassez de produtos próprios da cultura portuguesa e que, portanto, não seriam facilmente achados aqui, sobretudo em capitanias mais afastadas da Bahia. No primeiro século da colonização, a fauna e a flora do Brasil foram motivo a um só tempo de estranhamento e de medo para os portugueses, bem como .seus habitantes.

1.3 O ameríndio e a colonização[12]

A situação da colônia portuguesa na América no século XVI começa a tomar forma. Agora é preciso discutir mais detalhadamente que posição ocupavam os nativos desta terra no Quinhentos. Na Idade Média, apesar de certo discurso universalista[13], a Igreja buscava aumentar seus rebanhos. Em *Imagens da colonização: A representação do índio de Caminha a Vieira*, o historiador Ronald Raminelli escreve que

> qualquer pessoa poderia ser admitida entre os cristãos, caso aceitasse abandonar os antigos costumes e abraçasse uma nova ortodoxia. Deste modo, o mais repugnante dos homens, seja bárbaro, pagão ou herético, seria alvo do proselitismo cristão. (...) Os seres monstruosos e os homens selvagens, defendeu Santo Agostinho, teriam capacidade de entender os evangelhos e se converter ao cristianismo. Para o teólogo, a diferença entre os monstros, os pagãos e os cristãos seria em grau, não em espécie. (1996, p. 34)

Raminelli também afirma, entretanto, que houve quem pensasse o selvagem como alguém menos que humano, tentando estabelecer a diferença entre a alma humana e a alma animal. Já se sabia da existência de povos "não-civilizados" antes da chegada do homem branco à América. E houve pensadores que os entendessem como a "antítese do artificialismo próprio da convivência em sociedade" (Op. cit., p. 37), em uma natureza que seria a perfeita criação de Deus. Na segunda metade do século XVI, Michel Eyquem de Montaigne ajudou a dar novos contornos a esta questão, escrevendo que "o selvagem viveria em um estado

---

[12] Dentro desta seção, o leitor encontrará uma descrição do ritual antropofágico e uma discussão acerca de suas implicações na cultura ameríndia. Não pretendo aqui escrever um tratado de antropologia, mas tentar perceber as relações que se deram no Brasil-Colônia, para que entendamos melhor o mundo no qual o padre Anchieta escreveu sua obra. É preciso garantir que tenhamos a antropofagia em mente ao falar das relações entre colonizadores e nativos. Além disso, esse costume será mencionado mais de uma vez pelos diabos que o jesuíta coloca em cena, o que o torna especialmente importante para o estudo que aqui proponho.

[13] O universalismo é a doutrina que prega que toda alma será salva pela bondade e graça de Deus, considerada herética por boa parte dos cristãos ainda hoje.

de pureza edênica, sem as manchas do pecado original, sendo uma antítese do mundo da corte e da cidade" (Op. cit., p. 37).

Também houve, ainda na Idade Média, quem pensasse que esses povos viviam sem controle sexual, sem Estado e sem Igreja, associando-os inclusive ao demônio. Sob esta perspectiva, o selvagem "seria a contrapartida das normas sociais e um alerta para os perigos advindos com o fim da vida em sociedade" (Op. cit., p. 35).

> E assim, ao contrário de santo Agostinho, enquadraram os selvagens entre os seres com alma de animal: homens degenerados, incapazes de receber a salvação divina e tomar decisões. Portanto, os humanos poderiam aprisioná-los, domesticá-los, recorrer a sua força de trabalho e, até mesmo, matá-los, caso fosse preciso. (Op. cit., p. 35)

Os pensadores medievais distinguiam um selvagem, que seria uma regressão ao estado animal, de um demônio, um servo do Diabo. "O selvagem diferenciava-se dos anjos decaídos, dos diabos, por ignorar o pecado, ou melhor, por não saber o que é pecar. Ele não possuía faculdades racionais, não possuía consciência e estava livre dos sentimentos de culpa" (Op. cit., p. 36), escreve Raminelli.

De acordo com o padre Simão de Vasconcelos, "os nativos eram feras selvagens e desumanas, vivendo "ao som da natureza, 'nem seguem fé, nem lei, nem rei'[14], sendo estes os freios e os parâmetros de todo ser racional" (Op. cit., p. 27). A suposição de que os ameríndios vivessem sem religião apoiava-se na ausência de imagens ou de templos. Serafim Leite descreve que os jesuítas "lembravam-se que os Portugueses acharam na Índia e no Japão ídolos, bonzos e pagodes, não encontrando o mesmo, inferiram que os Índios do Brasil não possuíam religião alguma. Os ritos, que achavam, atribuíam-nos à feitiçaria e bruxedo" (LEITE, 1938, v. 2, p. 15).

Esta suposição, entretanto, desmoronou quando Manuel da Nóbrega, em 1549, descreveu pela primeira vez uma cerimônia ameríndia de comunicação com os antepassados da tribo, experiência que

> o fez meio assustado e confuso, pois a cerimônia que presenciou contrariava sua opinião de que os índios não tinham fé nenhuma e

[14] O autor cita o *Tratado da Terra do Brasil* (1576), de Pedro de Magalhães Gandavo.

> eram como *tabula rasa*, papel branco onde se poderia escrever à vontade. De todo modo, Nóbrega forneceu boa descrição de alguns aspectos desta festa. (VAINFAS, 2001. v. 1, p. 216)

Simão de Vasconcelos elaborou argumentos para comprovar a origem europeia dos brasis e que, portanto, poderiam converter-se e não deveriam ser escravizados, a fim de que pudessem ouvir a Palavra. Ele e os padres Yves d'Evreux e Manuel da Nóbrega concordavam quanto à ascendência comum dos europeus e dos americanos e que os povos carregariam consigo a semente da fé cristã.

D'Evreux acreditava que os ameríndios sempre tiveram conhecimento de Deus e dos vestígios deixados por Ele na natureza, mas não da sabedoria divina e nem da doutrina cristã. O jesuíta Fernão Cardim concorda: "Este gentio parece que não tem conhecimento do principio do Mundo, do diluvio parece que tem alguma noticia, mas como não tem escripturas, nem caracteres, a tal noticia é escura e confusa" (1980, p. 87). Serafim Leite escreve que os jesuítas estavam de acordo em negar que os ameríndios tivessem conhecimento da Criação do mundo por Deus (1938, v.. 2, p. 15). Cardim acreditava que os nativos não tinham religião, mas reconhecia que havia entre eles a noção de imortalidade da alma e da existência de um Paraíso após a morte (1980, p. 87).

A argumentação de Simão de Vasconcelos, citado por Raminelli, entretanto, ia em direção oposta: "Em seu coração, existia a semente da 'verdadeira religião' plantada por Deus. Aos padres, caberia cultivar o grão e esperar o florescimento da fé" (1996, p. 41). Antes mesmo da chegada dos inacianos, testemunhos de viajantes já registravam a possibilidade de catequizar os nativos. Os jesuítas julgavam que sua missão implicaria, portanto, em "não atuar sobre a natureza dos nativos, mas sobre a degeneração promovida pelos séculos de isolamento, pelos desmandos de Satã e pela longa permanência na América" (Op. cit., pp. 41-42), assumindo a postura que, veremos em capítulo posterior, caracteriza a relação dos cristãos com outros povos neste período.

Para alcançar este objetivo, os filhos de Loyola precisavam convencer os brasis a "abandonar os 'vis costumes', converter-se e morrer como cristãos. Deste

modo, a vida dos ‘selvagens americanos’ seria absorvida pela temporalidade cristã, dividida entre o passado, o presente e o futuro” (Op. cit., p. 31).

Os nativos brasileiros eram – e ainda hoje são – considerados primitivos ou “atrasados” pelos brancos. Este atraso foi atribuído, no século XVI, aos diabos e feiticeiros, que os levavam à danação. Cronistas relataram a tragédia causada por essas figuras. Escreve Raminelli:

> A fome e a penúria dizimaram-nos aos milhares, enquanto os filhos de Deus se alimentavam da melhor maneira, possuíam belas vestes, eram temidos e admirados. O desconhecimento do cristianismo também foi apontado como responsável pela situação, pois os cristãos não eram acometidos pelas intempéries relatadas pelos ameríndios. (1996, p. 33)

Os registros sobre as religiões tradicionais do Brasil não são muito comuns, motivo pelo qual Segismundo Spina escreve que

> os jesuítas estão incriminados de haverem deturpado as concepções religiosas e mitológicas dos índios do Brasil. Descontadas as devidas reservas, não podemos omitir que Anchieta nos deixou preciosos informes acêrca da feitiçaria, da demonologia (o *Corupira*, o *Igpupiara*, o *Baetatá*), do dilúvio e da mitologia em geral. Aos *pajés*, *medicine-man*, que Nóbrega tanto perseguia, refere-se Anchieta com freqüência. (1964, p. 151)

Através dos tratados disponíveis, descobrimos que os missionários e colonos chamaram demônios aos espíritos da floresta. Não eram necessariamente malévolos, mas eram sem dúvida perigosos. Os índios acreditavam no poder da comunicação com o mundo espiritual. Capistrano de Abreu comenta que o chefe (ou cacique) tinha autoridade nominal, mas “maior força cabia ao poder espiritual” (1969, p. 48). Aqui, retomo o que escreveu Ronaldo Vainfas, já citado neste texto:

> o fez meio assustado e confuso, pois a cerimônia que presenciou contrariava sua opinião de que os índios não tinham fé nenhuma e eram como *tabula rasa*, papel branco onde se poderia escrever à vontade. De todo modo, Nóbrega forneceu boa descrição de alguns aspectos desta festa. (2001. v. 1, p. 216)

Neste sentido, Renato Cymbalista registra:

> Segundo relatos, a comunicação com os espíritos dava-se por meio dos *maracás*, as cabaças mágicas mantidas pelos índios, às quais o pajé tinha o poder de dar voz. As cabaças previam o futuro e

> orientavam as decisões dos índios de guerrearem com seus inimigos. (2006, p. 325)

Serafim Leite completa, afirmando que as cabaças – ou cabaços – "devem-se considerar mais como objeto mágico do que ídolo filológico a quem se adore. (...) No *Auto de S. Lourenço* exorta o Anjo aos Índios a acabarem com feitiços, a desprezarem augúrios nas aves e feras da floresta e, também, a que não adorem a palmeira" (1938. v. 2, p. 20).

Vainfas descreve como a comunicação se dava:

> Pregava então o dito feiticeiro ou, por meio dele, o ancestral morto, para que os índios não mais trabalhassem, que os alimentos nasceriam da terra por si mesmos e as flechas caçariam sozinhas no mato. Que as velhas se tornariam moças, que haveriam de matar e comer seus inimigos, que os grandes guerreiros se tornariam imortais – e tudo isso dizia em verdadeiro frenesi que contagiava a aldeia inteira, sobretudo as mulheres, contou Nóbrega, que as viu endemoniadas, contorcendo-se no chão e espumando pela boca. (2001, v. 1, p. 216)

Esses espíritos foram descritos pelos europeus que chegaram ao Brasil. De acordo com Metraux, separavam-se em duas categorias: os *anhanga* (ou *Agnan*, em textos mais antigos), comparáveis aos gênios e demônios das mitologias europeias (comparação com a qual "todos os antigos missionários concordam" – METRAUX, 1979, p. 45), e os îurupari (também chamados *Yurupari* por alguns autores)[15], que compreendiam os espíritos dos mortos (1979, p. 46). "É verdade que os missionários e viajantes confundiam-nos constantemente, fazendo de Yurupari e de Agnan ora uns diabos, ora um nome coletivo, que designava o mundo dos avantesmas" (Op. cit., p. 45), diz ele. O autor diferencia os dois termos, e finda dizendo: "O Yurupari amazônico é um espírito dos bosques, espécie de ogre ou de divindade, de acordo com cada uma das tribos, em nenhum caso representa algum papel que tenha relação com a alma dos mortos" (Op. cit., p. 47).

Eis o que diz Fernão Cardim a respeito da relação entre os indígenas e esses tais espíritos:

---

[15] Recorrerei preferencialmente às grafias *anhanga* e *îurupari*, a não ser em citações diretas, respeitando a grafia empregada pelo autor. Justifico minha escolha diante do registro fonético adotado por Eduardo de Almeida Navarro em seus estudos da língua tupi.

> e têm grande medo do demonio, ao qual chamam *Curupira*, *Taguaigba*, *Macachera*, *Anhanga*, e é tanto o medo que lhe têm, que só de imaginarem nelle morrem, como aconteceu já muitas vezes; não no adoram, nem a alguma outra creatura, nem têm idolos de nenhuma sorte, somente dizem alguns antigos que em alguns caminhos têm certos postos, aonde lhe offerecem algumas cousas pelo medo que têm delles, e por não morrerem. Alguma vezes lhe apparecem os diabos, ainda que raramente, e entre elles ha poucos endemoniados. (1980, p. 87)

A verdade é que os *anhanga*[16], como registra Metraux, são de fato a raça de espíritos acusada de "assaltar as pessoas vivas; os tupinambás viviam em perpétuo terror de uma agressão por parte dele" (1979, p. 47). Mas mesmo os îurupari[17] eram vistos com receio e desconfiança (Op. cit., p. 48) pelos brasis.

Metraux destaca, entre as várias espécies de anhanga existentes, o *Kurupira*, que

> conheceu uma extraordinária fortuna, sendo ainda hoje célebre em todos os países onde é falada a *língua geral*. (...) As opiniões a seu respeito freqüentemente diferem muito, embora todos acordem em fazê-lo um gnomo da floresta, protetor da caça e, em geral, bastante mal disposto a respeito dos homens. Dá-se-lhe, de acordo com o local, aspecto diverso: a sua mais conhecida figura, porém, é a de um homenzinho que anda com os pés para trás. (Op. cit., p. 50)

Quando um índio era pego por um desses espíritos na mata, acreditava-se que seria morto ou surrado. Estes ferimentos, causados por um acidente, fera ou batalha ou por alguma moléstia que o acometesse, seria tratado com zelo. Se, todavia, estivesse à beira da morte, já ninguém lhe prestaria cuidados,

> "pois, desde o momento em que a morte era inevitável, já não havia mais a necessidade de alimentá-lo ou cuidar dele". Quando, porém, o doente entrava em agonia, seus parentes precipitavam-se sobre ele com tal ardor que, muitas vezes, acabavam por sufocá-lo. Os que não podiam aproximar-se do moribundo atiravam-se ao chão com toda a força. Ao mesmo tempo, prorrompiam de todas as partes "'urros, gritos e lamentos mesclados com uma música tão variada em sons agudos, baixos e infantis que era impossível o coração não enternecer-se". (Op. cit., p. 105)

---

[16] Esta grafia foi consagrada por Anchieta em sua arte gramática e em seus textos, registrados em diversos testemunhos, tais quais o de Armando Cardoso, Eduardo Navarro e Maria de Lourdes de Paula Martins. Optarei, portanto, por esta variante, em oposição à encontrada em alguns textos teóricos, *anhangá*.

[17] Recorro aqui mais uma vez à grafia escolhida por Anchieta em seus escritos.

Por ocasião de alguma morte, as mulheres choravam aos brados, especialmente as mais velhas. Entre os homens, nenhuma lágrima era vertida, senão entre os velhos, se acaso fosse um companheiro a partir (Op. cit., p. 105). Tinham os brasis grande pressa de enterrar o corpo e acontecia-lhes de preparar o velório de alguém que ainda nem tivesse dado o último suspiro. Após o sepultamento, ofertavam comida e bebida na tumba do morto por um longo tempo – até que estivesse completamente decomposto.

Uma vez que a vida terrena de alguém se encerrasse, sua alma teria um destino definido. Renato Cymbalista escreve:

> Até aqui, trata-se de uma construção relativamente simples do além: as almas dos valentes iam para as terras dos antepassados ou da imortalidade, situada em região distante; as almas dos covardes vagavam pela terra atormentada de Jeropari ou Anhangá, que se tratava de uma dimensão invisível da mesma terra que os vivos habitavam, pois Anhangá atormentava também os vivos. (CYMBALISTA, 2006, p. 302)

Esta terra de imortalidade à qual se refere Cymbalista é a *Ybymarãe'yma* (NAVARRO, 2005, p. 315), a "terra-sem-mal" dos tupis, onde não haveria sofrimento, fome ou sede. Não sem certa dificuldade, os missionários jesuítas a associaram ao conceito católico do Paraíso, com a dificuldade de ir além do aparente paradoxo da Ybymarãe'yma:

> Só há uma contradição nessa construção – que estabelece a terra sem mal ao mesmo tempo como um lugar físico e como uma dimensão temporal e escatológica – para culturas como a nossa, que cindiram tempo e espaço em duas categorias irreversivelmente separadas. (CYMBALISTA, 2006, p. 305)

A própria inconsistência de muitos missionários em afirmar que os ameríndios não tinham credo e nem rituais é sinal dessa incompreensão. Mais do que isso, muitas vezes viam o pouco que compreendiam como hábitos bárbaros e demoníacos. A própria existência e cultura dos pajés, às vezes também chamada pajelança[18], foi tomada como "uma das inúmeras manifestações do Diabo" (Op. cit., p. 325). Os pajés, por sua vez, entenderam o risco real que os europeus

[18] Pajelança foi o nome empregado pelos cronista, bem como historiadores e críticos. Não pretendo empregá-lo aqui de forma pejorativa, e sim como uma referência a este sistema de mitos e crenças que seria fortemente reprimido pelos europeus.

representavam à sua cultura e religião. Iniciou-se, pois, uma grande disputa entre padres católicos e pajés pelo "papel de mediadores entre o mundo dos vivos e o dos espíritos, daí vinha a impossibilidade de convivência entre os dois grupos" (Op. cit., p. 326). De fato, essa convivência se deu com pouca frequência, pois os pajés eram comumente nômades e solitários: viajavam de aldeia em aldeia, onde atuavam como guias espirituais e recebiam acolhimento. Cymbalista comenta:

> Possivelmente a forma mais organizada de resistência à cristianização das almas e dos territórios foram as *santidades*, protagonizadas por pajés que arrebanhavam índios dos territórios colonizados, evocando a vontade dos antepassados e guiando os índios em trânsitos permanentes. (Op. cit., p. 327)

Para pregar a doutrina cristã para os tupis, os missionários precisaram encontrar maneiras de traduzir conceitos da teologia europeia para a língua brasílica. Vimos como isso se deu com a ideia de Paraíso. Também vimos a palavra "diabo" ganhar o som de îurupari e, principalmente, de anhanga. Para traduzir o nome de Deus, os missionários buscaram na língua tupi palavras capazes de descrever a Sua força.

O trovão é uma força da natureza de poder irrefutável para as culturas antigas do mundo. Os ameríndios sem sombra de dúvida o temiam e respeitavam. Diziam que "provocava as tempestades e enviava o raio, não sendo como o vulgar dos homens" (METRAUX, 1979, p. 41), mas resta-nos a dúvida se de fato teria sido um deus para eles tal qual quiseram acreditar os missionários. Metraux revela a posição de Fernão Cardim, que considerou "Tupan como um deus particular e acrescenta que é dele que os selvagens pretendem ter recebido o pau de cavar e as plantas pelos mesmos cultivadas" (Op. cit., p. 40), e que o jesuíta não teria sido o único "a confundir o demônio do trovão com o herói-civilizador" (Op. cit., p. 40).

Serafim Leite acrescenta que:

> O temor dos trovões. Temor que poderia ser simplesmente motivado pelos males, não imaginários, das tempestades e raios, que fendiam as árvores da floresta, ou poderia ser medo, que envolvesse já a ideia de um Ser Superior ao homem, motor desses trovões: medo de "Aquele que troveja". Para Anchieta, os índios não adoravam criatura nenhuma, "somente os trovões cuidam que são Deus". Se esta identificação fosse rigorosa, seria uma forma idolátrica. Não devia, porém, existir tal identificação, que implica já conhecimento da ideia

> de Deus, e os Índios, diz Cardim, não têm nome próprio com que expliquem a Deus. (1938. v. 2, pp. 16-17)

Os jesuítas atribuíram, portanto, ao nome *Tupã* o sentido de sagrado, misterioso e excelente (METRAUX, 1979, p. 40), e escolheram este termo para nomear em tupi o Deus cristão, de forma a remover a noção de idolatria da concepção jesuítica a respeito dos ameríndios.

Acerca de outros aspectos da cultura tupi, os padres também teceram comentários. Cardim escreve em seus *Tratados* que tanto os homens quanto as mulheres desta terra andavam nus, em um "estado de innocencia nesta parte, pela grande honestidade e modestia que entre si guardão" (1980, p. 89). Não significa, porém, que não tivessem senso estético: enfeitavam-se, fazendo uso "de varias invenções, tingindo seus corpos com certo sumo de uma arvore com que ficam pretos, dando muitos riscos pelo corpo, braços, etc., a modo de imperiaes" (Op. cit., p. 90). As roupas, trazidas da Europa e impostas pelo homem europeu, não se tornaram um hábito. Usavam-nas por cerimônia ou mera obrigação.

Apesar de chocante, os jesuítas não julgaram tão ofensiva a questão da nudez quanto outros aspectos da cultura indígena, estes sim considerados verdadeiramente demoníacos. O mais demonizado dentre os costumes tupis foi, sem sombra de dúvida, a antropofagia, isto é, o consumo da carne de um inimigo em uma festa ritualística.

Os prisioneiros de guerra levavam uma cordinha ao redor do pescoço – e uma mão atada a ela, no caso dos homens, para que se lhes evitasse a fuga (Op. cit., p. 96) – ao serem levados até a tribo, onde eram recebidos com adornos e com o festejo das mulheres, que o cumprimentavam ao costume dos tupis (Op. cit., p. 96). O prisioneiro passava alguns meses em cativeiro, sendo muito bem tratado, até que chegasse o dia de seu sacrifício. Para a festa, eram convidadas tribos vizinhas. Um guerreiro da tribo seria escolhido para golpear a cabeça do prisioneiro, matando-o. Sua carne seria então cortada em pedaços, assada em uma grelha e então dividida entre os presentes. Os guerreiros mais valentes teriam prioridade sobre os pedaços mais nobres e às mulheres e crianças restaria um ensopado feito a partir dos miúdos.

O único a não comer seria o próprio executor, que passava por um ritual específico e assumia um novo nome, o que seria um sinal de grande honra tanto dentro quanto fora da aldeia, bem como uma proteção: a alma do morto não poderia vingar-se se não soubesse seu nome. Cymbalista descreve o ritual:

> O matador ficava em pé o dia todo em silêncio. Era apresentado à cabeça do morto, do qual tiram um olho com cujos nervos seus pulsos eram untados. A boca era cortada e colocada no braço do guerreiro como pulseira. Depois disso, o matador recolhia-se. Iniciava-se então um período de resguardo, em que protegia-se para não ser atormentado pela alma do morto. O ritual da renomeação e recolhimento tinham também um significado de morte para o guerreiro: os outros tinham o direito de "herdar" os seus pertences, se ele tinha algo de bom, até o guerreiro ficar sem nada, o que acontecia também quando alguém morria na aldeia. Depois se deita na sua rede como doente, e na verdade ele o está de medo, que se não cumprir perfeitamente todas as cerimônias, o há de matar a alma do morto. Eduardo Viveiros de Castro aponta que o matador também morria, pois qualquer tipo de transição violenta significava a morte para esses índios. No luto, o guerreiro deixava o seu cabelo crescer por alguns dias. (2006, pp. 310-311)

De acordo com Cymbalista, este ritual era motivado pela vingança e servia de base para a própria cultura tupi (Op. cit., p. 307): suas guerras não se davam por poder ou por terras, mas por inimizades milenares e desejo de vingar a morte de parentes e antepassados. Escreve Raminelli:

> A sede de vingança era hereditária entre os silvícolas, fazendo-os percorrer longas jornadas, atravessando matas, desertos e serras, para capturar os inimigos e ingeri-los em um repasto canibal. Gandavo descreveu os naturais do Brasil como homens bem dispostos e de boa estatura. A guerra fazia parte de seu cotidiano, pois não temiam a morte e enfrentavam qualquer peleja. (1996, p. 70)

A antropofagia foi considerada especialmente demoníaca pelos europeus, e foi, portanto, o primeiro costume indígena que os padres buscaram erradicar. Entretanto, "a vingança provou-se mais forte até do que a antropofagia. Mesmo após os índios abrirem mão de comer seus inimigos, procuravam enterrar os cadáveres dos inimigos para quebrar suas cabeças" (CYMBALISTA, 2006, p. 311).

Ronald Raminelli comenta a visão que o europeu tinha do nativo:

> Porém, eram pouco afeitos ao trabalho e viviam descansados, preocupando-se somente em comer, beber, e matar os "contrários".

> Para os colonos, a desonestidade, o vício e a luxúria eram amplamente aceitos pelas tribos. Em contrapartida, as comunidades recusavam-se a colaborar nos empreendimentos coloniais e ganhar seu sustento por intermédio do trabalho. Os índios preferiam vender uns aos outros para obter mercadorias do que labutar nos engenhos e nas propriedades administradas pelos lusos: (...). Deste modo, garantia Gandavo, o comércio se restringia à troca entre cativos e mercadorias de procedência européia. (1996, p. 70)

Já discutimos a visão europeia de que os brasis estavam, na melhor das hipóteses, muito atrasados no tocante à evolução da sociedade humana. A antropofagia foi considerada absolutamente bárbara e demoníaca pelos brancos, mas a raiz deste costume não deixou de ser aproveitada por eles. Retomamos o que já foi posto por Raminelli: "O pendor indígena para as disputas intertribais facilitou o domínio português sobre o novo território. Os colonos se aliavam a uma tribo, para depois incentivá-la a capturar os inimigos" (Op. cit., p. 70).

Raminelli escreve:

> Os teólogos espanhóis consideravam os canibais como inábeis para distinguir e perceber as rígidas categorias do mundo natural, ou melhor, a divisão entre os homens e os animais. Os índios desprezavam-nas e comportavam-se como se a carne humana fosse um alimento qualquer. Aristóteles já concebia os bárbaros como uma espécie humana inferior. A natureza destinou esses indivíduos à função de obedecer, sendo portanto escravos naturais. (Op. cit., p. 66)

Os teólogos na época compreenderam que o pecado era a causa da escravidão e da servidão, pois nenhuma delas estava presente antes dele. "O pecado promoveu a hierarquização da sociedade humana e a existência de homens livres e escravos" (Op. cit., p. 67). Entretanto, a Igreja definiu que os ameríndios deveriam ser catequizados, ao invés de submetidos, com o argumento do potencial de conversão do indígena. Dizer que o efeito não foi o esperado é o mínimo, pois para "os colonos, os silvícolas confundiam-se com feras brutas" (Op. cit., p. 69). Os colonos encontraram certo eco no discurso de alguns jesuítas. De acordo com Raminelli, o debate

> descreve uma inversão curiosa, pois os colonos empregavam a catequese como forma de legitimar a escravidão. Nesse sentido, o discurso escravista mistura-se às coisas da fé: a vida e a conversão tornaram-se argumentos em favor do cativeiro dos tapuias. Os apelos dos colonos do Norte não deixam dúvida sobre a ilimitada

> criatividade dos colonizadores, pois empregavam qualquer subterfúgio para convencer as autoridades coloniais sobre a necessidade do cativeiro. (...) Depois de alguns anos de convívio com os naturais da terra, o padre Manuel da Nóbrega concluiu que a conversão pelo convencimento era inviável. Por intermédio da palavra, jamais os missionários alcançariam suas finalidades. Nóbrega insistiu na catequese por meios pacíficos durante longos anos e depois encontrou na sujeição o caminho apropriado para persuadir o gentio a abraçar o cristianismo. (Op. cit., pp. 72-73)

Anchieta se opôs ao mestre, e sua argumentação estaria "com os preceitos defendidos por santo Agostinho e os defensores da conversão do gentio. A lei da natureza promoveria a aptidão dos ameríndios à catequese. Assim, bastaria a intervenção dos religiosos para fazer arder a chama da fé" (Op. cit., p. 43). De fato, os índios convertiam-se com certa facilidade. "O padre Rui Pereira considerava o Brasil um paraíso na Terra, pois no espiritual e no corporal 'não há mais que pedir'" (Op. cit., p. 43), já que os indígenas conheciam "tão bem a doutrina na sua língua quanto os portugueses e demonstravam tanta devoção que emocionavam os jesuítas" (Op. cit., p. 43).

Apesar disso, o projeto missionário não foi bem-sucedido e a frustração levou muitos padres "a conceber os índios como bárbaros, como seres destituídos de entendimento" (Op. cit., p. 74). Esse estereótipo era transmitido nas cartas anuais ao rei e a Roma e nas ilustrações das histórias da Companhia de Jesus. As gravuras comumente traziam a imagem de crianças tupis. Raminelli escreve que, "ao contrário dos anjos barrocos, os pequenos ameríndios possuem asas de morcego e montam em jacaré, onça, dragão e monstros" (Op. cit., p. 75):

> Os jesuítas difundiam essas imagens, mesmo sendo contrários à escravidão e defensores da catequese dos americanos. O protótipo de bárbaro era um mecanismo de legitimação das teorias aristotélicas e, no entanto, os missionários incentivavam a sua permanência. (Op. cit., p. 74)

Boa parte dessa frustração veio com a resistência violenta de alguns grupos ao catecismo:

> Entre os mártires do Novo Mundo, houve seis portugueses sacrificados no Brasil. Alguns deles não foram identificados e morreram entre 1554 e 1633, todos vítimas das atrocidades brasílicas. Mathias Tanner mencionou os nomes dos seguintes padres: Pedro Correa e João Sousa, mortos em 1554 entre os

> carijós; Francisco Pinto, falecido em 11 de janeiro de 1608 em Ibiapanae; e Antonio Bellavia Siculus, em Pernambuco em 4 de agosto de 1633, assassinado com um fuzil. Tanner aproximava, assim, os crimes perpetrados pelos índios do Brasil, indiciando que as atrocidades ocorridas na colônia seriam semelhantes a tantas outras envolvendo jesuítas em vários continentes. (Op. cit., p. 75)

Os martírios também foram tema de diversas ilustrações. Ronald Raminelli encontrou na Biblioteca Nacional de Lisboa gravuras de religiosos sendo torturados por pagãos no Japão e no Canadá, além dos rituais antropofágicos brasílicos (Op. cit., p. 95).

Os próprios rituais realizados pelos pajés, mencionados anteriormente, se transformaram, de maneira que

> se continuavam a dizer, em transe, que (...) as velhas voltariam a ser moças, se insistiam em que ali ninguém precisaria plantar, colher ou caçar, se insistiam em pregar a guerra contra os inimigos, passaram também a dizer que, com o triunfo iminente da Santidade, não haveria mais padres, nem cativeiro de índios. Os portugueses seriam todos mortos ou se tornariam escravos dos mesmos índios que então cativavam. (LEITE, 1938. v. 2, p. 219)

Essa resistência era invariavelmente associada à presença e influência diabólicas entre povos ainda sem a proteção divina, a serem ambas combatidas pelos missionários com todo o fervor. Discutiremos essa questão com maior profundidade no próximo capítulo.

2 O teatro medieval: O contexto artístico e os antecedentes do teatro no século XVI

Para falar sobre o teatro escrito por Anchieta na América portuguesa quinhentista, é preciso discutir seus precedentes cênicos. Este capítulo, portanto, será dedicado à discussão do que foi o teatro em Portugal antes da chegada do homem português ao Brasil. Sua história. Seus gêneros.

Gil Vicente é considerado por alguns o patriarca da dramaturgia portuguesa, afirmação que, como veremos, é extremamente problemática, pois, para ser aceita, não pode haver sombra de dúvida de que tenha existido teatro em Portugal anterior ao mestre quinhentista. Em sua *Introdução à história do teatro português*, Duarte Ivo Cruz admite que "seria impossível surgir, assim de repente, uma tão acabada fórmula dramatúrgica" (1983, p. 16).

Cleonice Bernardinelli justifica o título de patriarca dado a Gil Vicente:

> O teatro português anterior a e contemporâneo de Gil Vicente se restringira à representação de momos e entremeses, de grande aparato cênico mas sem valor literário, a certos esboços dramáticos (provavelmente não representações) de Anrique da Mota, incluídos no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, e a pouco mais. A obra de Gil Vicente é, pois, a primeira manifestação séria e continuada de teatro em Portugal. No teatro espanhol já ele encontraria um pouco mais: as éclogas de Juan del Encina e as comédias de Torres Naharro, nas quais visivelmente se inspirou. (1984, p. 8)

Essa afirmação não é menos problemática. Luiz Francisco Rebello escreve:

> o facto de se haver perdido a maior parte dos monumentos da literatura dramática francesa anterior ao século XV não significa que ela inexistisse, assim como ao longo hiato que se verifica no teatro espanhol entre o *Auto dos Reis magos* (datado da segunda metade do século XII) e os esboços dramáticos de Gomez Manrique (século XV) também não pode atribuir-se igual significado. (1977, p. 15)

A argumentação de Thomas Hart segue a mesma lógica. Diz ele que

> Se não se conservam textos dramáticos portugueses que sejam anteriores ao *Auto da visitação* vicentino, isso não quer dizer que não houve manifestações teatrais em Portugal antes de Gil Vicente. Podemos estar seguros de que, na Idade Média, existiu em Portugal um teatro litúrgico em latim e mais tarde, sem dúvida, também em

> português. A prova é dada por vários documentos eclesiásticos que proíbem ou limitam tais representações.[19] (1983, p. 13)

Ao comentar proibição similar na Índia, Mário Martins escreve que "o arcebispo de Goa não legislava para realidades inexistentes" (1986, p. 99), de forma que só nos resta concluir que seria esse também o caso em Portugal.

Escassos como são os documentos a respeito do que existiu antes do século XVI em Portugal, ainda os há. Rebello também comenta que "o testemunho mais antigo que se conhece de manifestações teatrais na Idade Média portuguesa transporta-nos quase aos primórdios da nacionalidade: ao ano de 1193, para maior exactidão" (1977, p. 25), de forma que fica provada a existência de teatro anterior ao século XVI em Portugal.

A postura que adotamos não é, portanto, a de compreender Gil Vicente como o pai da dramaturgia portuguesa; antes, como um mestre, último representante em Portugal do teatro medieval.

2.1 O início do teatro na Europa e em Portugal

Na Europa medieval, a arte dramática começa a ressurgir. E, tal como na Grécia Antiga, o renascimento do teatro europeu se dá por meio da religião. Hermilo Borba Filho descreve o fenômeno da independência deste teatro em relação ao mundo clássico:

> Não seria exagêro dizer-se que as paixões do drama grego – porque são próprias do homem – foram os elementos com que contaram todos os outros dramaturgos do mundo até os dias de hoje, com exceção do período medieval, em que o cristianismo e mais restritamente o catolicismo forneceu ao teatro as histórias de santos, os temas bíblicos e a paixão de Jesus Cristo. (1950, p. 95)

[19] Tradução livre do original em espanhol: "Si no se conservan textos dramáticos portugueses que sean anteriores al Auto de la visitación vicentino, esto no quiere decir que no hubiera manifestaciones teatrales en Portugal antes de Gil Vicente. Podemos estar seguros de que en la Edad Media existió en Portugal un teatro litúrgico en latin y más tarde, sin duda, también en portugués. La prueba la dan varios documentos eclesiásticos que prohíben o limitan tales representaciones."

A liturgia católica é, em si, bastante teatralizada, de forma que o formato da própria missa já sugere certo nível de encenação. A Igreja precisava traduzir sua teologia e seus dogmas para a população, correndo o risco de perder seus fiéis caso falhasse nessa tarefa. Donnalee Dox reconhece que "padronizar o ritual cristão no nível institucional exigiu sistemas simbólicos que podiam dar à performance cerimonial da missa um significado imediato para fiéis cultos e incultos"[20] (2004, p. 49). Era o teatro o meio mais direto de fazê-lo, como escreve Hermilo Borba Filho:

> Valendo-se do drama, como meio de propagação das idéias cristãs, a Igreja fêz com que a arte do teatro adquirisse uma dignidade especial, servindo a fins religiosos, respeitáveis, com a tentativa de utilizar a beleza do drama clássico na causa de Cristo, introduzindo nos ofícios sagrados verdadeiros quadros vivos representativos dos episódios das vidas de santos, entremeando o cântico com pequenos diálogos bíblicos, para ilustrar a Missa. (BORBA FILHO, 1950, p. 95)

A transição da missa para a peça de teatro é lenta, e o drama religioso medieval certamente traz tanto elementos cênicos como ritualísticos oscilando bastante entre os dois âmbitos (FISHER-LICHTE in GERTSMAN, 2008, p. 255). Preso à esfera ritual religiosa, o teatro medieval não será, de acordo com Anatol Rosenfeld, citando Gustave Cohen, um bom contador de histórias:

> Gustave Cohen salienta que a Idade Média não sabia se limitar a um só momento do longo sacrifício de Jesus. "Não consegue concentrar sobre este momento todo o esforço da imaginação dramática, [...]" (...) perde-se em detalhes e episódios, desenvolve todas as coisas desde a origem até ao fim, do berço ao túmulo. (COHEN apud ROSENFELD, 2017, p. 45)

Uma figura, entretanto, salta aos olhos, como vimos: a de Jesus Cristo. A celebração da Páscoa é o ponto de partida das representações (BERTHOLD, 2000, p. 186) e, aos poucos, passa a ocupar boa parte da encenação. A Natividade também conquista um espaço de prestígio entre as representações.

Já no século IX, escreve Borba Filho, alguns profissionais integravam a cena religiosa: os jograis, trovadores e menestréis "juntaram-se ao drama cristão, dando nascimento ao mistério litúrgico, provavelmente antes do século X, quando ainda

---

[20] Tradução livre do original em inglês: "standardizing Christian ritual at the institutional level demanded symbolic systems that could give the ceremonial performance of the Mass immediate meaning for learned and unlearned worshipers"

era costume entre os padres interpretar nos tempos os ofícios, segundo o Evangelho do dia" (1950, p. 97). Já nesse período, o autor prossegue, "o drama sagrado foi deslocado do interior do templo, porque certas cenas causavam riso e atraíam grande número e pessoas, para um tablado colocado no átrio, numa tentativa de aproximar-se do público" (Op. cit., p. 97).

Entre os séculos X e XII, essa cultura litúrgico-teatral se amplia, e dois fenômenos curiosos se dão. O primeiro é a importância social que adquirem os padres dentro das cortes e castelos. Eles se tornam capelães e contadores de histórias e passam a ser o centro do entretenimento entre os nobres. O segundo é que a ampliação dessa cultura litúrgico-teatral exige mais escritores. Por isso, a Igreja recorre aos especialistas da poesia e do canto vulgares (ZUMTHOR, 1989, p. 91). Essa poesia, de acordo com Claude-Alain Chevalier, tem por característica principal o seu aspecto dramático. Ele escreve:

> Ao longo de toda a Idade Média, os textos que nós chamamos literários parecem ter sido, sem exceções, destinados a funcionar em condições cênicas: a título de comunicação entre um cantor, um recitador, um leitor e um auditório. O texto tem literalmente um "papel a desempenhar" na existência social.[21] (1982, p. 11)

No século XII, o teatro religioso medieval é mais uma vez expandido, com a inclusão de peças que não estavam diretamente ligadas às festas do ano litúrgico, seja em tema ou performance. Não deixavam de ser peças essencialmente cristãs, mas passavam a conquistar independência com relação aos procedimentos oficiais da Igreja. Algumas peças já davam sinais de que os laços litúrgicos seriam rompidos, processo acelerado, de acordo com Lynette Muir, com a introdução de discursos vernaculares nas peças. Ela escreve que há "uma quantidade considerável de peças desconexas escritas para uma ocasião que não podemos indicar e um propósito que não podemos adivinhar: obras-primas flutuantes em um

[21] Tradução livre do original em francês: "Tout au long du Moyen Age, les textes que nous appelons littéraires semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions scéniques: à titre de communication entre un chanteur, un récitant, un lecteur et un auditoire. Le texte a ainsi, littéralement un "rôle à jouer" dans l'existence sociale."

mundo de fórmulas ordenadas”[22] (MUIR, 2003, p. 28). Essa é a mudança que possibilitará a existência de um teatro tal qual o de José de Anchieta.

O século XIII traz mais uma inovação importante. A figura de Jesus Cristo, que até então aparecia na cena apenas através de símbolos, “agora aparece em pessoa como parceiro que fala e atua, e a linguagem vernácula traz vida aos rígidos textos litúrgicos”, de acordo com Margot Berthold (2000, p. 196).

É também no século XIV que as peças extralitúrgicas em latim são forçadas a abrir espaços para o teatro em língua vernácula ou bilíngues, que tinham como principais atores e autores os aldeões, ao invés de padres (MUIR, 2003, p. 32). Nesse século e no início do século seguinte, a guerra, a peste e a fome impediram o crescimento estrondoso das formas de drama religioso, que tiveram que esperar até meados do século XV e início do XVI para ocuparem as praças das cidades e aldeias livremente. Considerando o caráter popular e quase extraoficial dessas peças, o autor era geralmente desconhecido, de forma que não há autores medievais notáveis (COHEN, 1926, p. 34).

Berthold continua a discutir inovações na próxima virada de século, e diz:

> Nos ciclos da Paixão dos séculos XV e XVI, entretanto, que frequentemente tinham a duração de vários dias, o Inferno assumiu um papel mais importante e provocativo, muitas vezes beirando a violência crua. (...) O poder do Inferno, que aguardava imperadores e reis da mesma forma que sacerdotes indignos, usurários, prostitutas, assassinos e alcoviteiras, era assim reconhecido. (2000, p. 198)

Como se vê, o teatro medieval europeu tem sua origem enraizada, de maneira inconcussa, na religião, o que explicará a variedade de gêneros religiosos a serem estudados a seguir.

---

[22] Tradução livre do original em inglês: “a considerable amount of unattached plays composed for an occasion we cannot pinpoint and a purpose we cannot divine: floating masterpieces in a world of ordered formulae.”

2.2 Gêneros do teatro medieval

A cultura teatral que se consolida no século X e que encherá os olhos, as praças e as igrejas da Península Ibérica por cerca de 600 anos está tão longe de ser monótona quanto de ser homogênea. Diversos gêneros tiveram seu devido lugar de destaque na cena ibérica medieval, e cinco deles serão especialmente importantes para nós. Por enquanto, o termo "teatro" é pouco comum. De acordo com Claude-Alain Chevalier, as línguas medievais ignoravam ainda esse termo, Ele escreve que

> em língua latina ou vulgar, dizia-se *jeu*, *spiel*, *ludus*, termos de extensão tão grande que ainda estão em nosso vocabulário. O jogo é festa, e a festa constitui uma dimensão ambígua da sociedade. Sua energia se dispersa simultaneamente de duas maneiras opostas e complementares, (...). Entretanto, do grave ao cômico, não há oposição constante, nem, talvez, claramente sentida pelo homem do século XIII, do século XIV.[23] (1982, p. 13)

O autor define a palavra "jogo", no vocabulário medieval, como uma "representação dramática". Ele sugere que o teatro cômico tenha derivado do drama religioso (por vezes chamado jogo) ou dos *jongleurs* (os malabaristas) (CHEVALIER, 1982, p. 83). Podemos aqui acrescer a referência de Hermilo Borba Filho aos jograis (1950, p. 97) mencionada anteriormente. Ambas as hipóteses são possíveis e serão pertinentes para nós, quando falarmos do diabo no próximo capítulo.

O título de "auto" será conferido a inúmeras peças ao longo do tempo, extrapolando até mesmo os limites do Quinhentos e do teatro dito medieval. É um nome comum para diversos gêneros: mistério, moralidades, milagres e episódios pastorais (SPINA in VICENTE, 1970, p. 30). Silvio D'Amico define o auto, em sua *Enciclopedia dello spettacolo*, como uma "composição espanhola de argumento religioso, em verso e com arte musical, análoga aos mistérios e representações

---

[23] Tradução livre do original em francês: "en latin ou en vulgaire, elles dirent jeu, spiel, ludus, termes d'extension aussi grand alors qu'ils le sont encore dans notre usage. Le jeu est fête, et la fête constitue une dimension, ambiguë, de la société. Son énergie se dépense simultanément de deux manières opposées et complémentaires, (...). Pourtant, du grave au comique, il n'y a pas d'opposition constante ni, peut-être, nettement sentie par l'homme du XIIIe, du XIVe siècle."

sacras do resto da Europa" (1954. v. 1, p. 1161). Patrice Pavis, por outro lado, não percebe o auto como um evento ibérico isolado do resto do continente:

> Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular. (...) Tiveram grande influência sobre dramaturgos portugueses (Gil Vicente) ou espanhóis (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, etc.). (2005, p. 31)

Considerando a abrangência desse termo, nossa discussão se voltará a quatro importantes gêneros de teatro medieval. As moralidades, os mistérios e os milagres são "gêneros do drama sacro cujas histórias eram extraídas da Bíblia ou de episódios da vida dos santos" (Op. cit., p. 20) nas palavras de Hermilo Borba Filho. Massaud Moisés os define como a "representação de breves quadros religiosos alusivos a cenas bíblicas e encenados em datas festivas, sobretudo no Natal e na Páscoa" (MOISÉS, 1977, p. 50). Borba Filho acrescenta:

> as *moralidades*, onde se figurava a luta do Bem contra o Mal – ou seja – a luta do poder divino com Satanás, sendo os personagens simbólicos, retratados por meio de alegorias. Essas representações eram levadas a efeito num enorme tablado: o altar ficava no centro: o Paraíso, a uma determinada altura e o Inferno no outro lado. Eram muito simples os efeitos cênicos: um bastão, por exemplo, simulava o asno em que Cristo andou. Milhares de espectadores permaneciam diante do tablado, ajoelhados, gemendo e orando. As portas da cidade eram fechadas e, assim, todo o mundo vivia o mistério. (1950, p. 97)

De acordo com João Roberto Faria, as personagens da moralidade "são abstrações e alegorias do vício e da virtude. A intenção didática e moralizante se sobrepõe a qualquer preocupação com a intriga, que às vezes simplesmente inexiste" (1998, p. 181).

Os mistérios são um espetáculo verdadeiramente público e coletivo, em que clero, intelectuais, nobreza e povo colaboravam na montagem e encenação. O mistério tratará "apenas dos temas relacionados com as escrituras" (BORBA FILHO, 1950, p. 97), isto é, contará histórias ligadas ao trajeto de Cristo, de Moisés ou de outras personagens bíblicas, sem desviar-se ou criar novas tramas, conferindo-lhe caráter de verdade.

Similarmente, os milagres baseiam-se na vida dos santos, narrando episódios biográficos, também sem grandes desvios criativos. De acordo com Hermilo Borba Filho, o gênero pretendia-se "um drama cósmico, onde a prece, isto é, a eficácia da prece, fôsse um símbolo" (Op. cit., p. 99). Ele escreve:

> As soluções, que deveriam servir à mística, eram representadas de uma maneira brusca, com o aparecimento da divindade em alegorias simplistas, "a esfera superior substituindo a inferior o momento em que a psicologia estava longe de haver dito a última palavra. Os poetas medievais não tentaram explicar a essência do milagre, o enigma permanecendo um dogma que teria de ser aceito pelo espectador, supostamente crente". (Op. cit., p. 99)

A crítica, como vimos, percebe e assinala a forte presença de alegorias neste drama religioso medieval. Esse recurso talvez pareça, a um par de olhos do século XXI, desnecessário, pobre. Alfredo Bosi justifica:

> Para a consciência moderna e, especialmente, para a estética de filiação realista que vai do humanismo de Goethe a Croce e ao primeiro Lukács, o uso da alegoria é resíduo de uma antiga subordinação da arte a outros fins – religiosos, políticos ou morais; e, como tal, converte-se em uma negação da autonomia poética. Alegorização, para essa linha de pensamento, é o domínio do abstrato sobre o concreto da livre expressão do sujeito. (1992, p. 80)

João Adolfo Hansen escreve a alegoria como modalidade de elocução e ornamento do discurso (2006, p. 7). Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis define-a de maneira mais direta:

> Personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo). A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca. (2005, p. 11)

Ambas as definições podem ser aplicadas a este contexto de teatro medieval sem que uma se oponha à outra. Como veremos, sobretudo em *Na vila de Vitória*, peça escrita por Anchieta e analisada neste trabalho, a alegoria encontra-se presente também no teatro produzido em terras tupiniquins. Sérgio de Carvalho escreve, citando Alfredo Bosi:

> O teatro de catequese, ao contrário, seria voltado para as exterioridades da religião e concebido a partir de um código para uso do povo (e não uso próprio), promovendo um pacto arcaizante com a

> forma alegórica a serviço da legitimação do poder: “A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para as massas criadas pelos intelectuais orgânicos da aculturação”. (CARVALHO, 2015, p. 15)

De acordo com Faria, “os elementos cômicos que originalmente apareceram no interior das peças medievais, com o passar do tempo ganharam autonomia e constituíram um gênero à parte”. Este, o nosso quarto gênero, é a farsa, desde o princípio representada ao ar livre. Sua encenação estava frequentemente relacionada ao Carnaval, o que lhe confere também um público menos nobre e mais urbano. De acordo com Silvio D’Amico, o nascimento da farsa data do século XV, mas suas origens remontam ao teatro greco-latino (1954. v. 5, p. 39). Georges Minois a descreve menos sofisticada que os outros três:

> A farsa e o jogo do Carnaval não requerem grandes esforços intelectuais, porque consistem em peças curtas, de duzentos a quatrocentos versos, com poucos personagens sem nome próprio. (2003, pp. 198-199)

É curioso notar que o teatro medieval tem poucas características consideradas essenciais pela crítica do teatro moderno, a começar pela forma. Patrice Pavis define, em seu *Dicionário*, que a estrutura – ou forma – de uma peça teatral pode ser classificada como “aberta” ou “fechada”. A chamada forma fechada é a mais conhecida; é estabelecida por uma fábula (ou argumento) bem estruturada em torno de “uma sequência de episódios em número limitado e centrados todos no conflito principal” (PAVIS, 2005, p. 174). A abertura da forma, escreve o dicionarista francês, “conduz quase que a uma total destruição [da forma fechada], de modo que obras tão diferentes quanto as de Shakespeare, Bünchner, Brecht ou Beckett recebem às vezes o vago rótulo de obra aberta” (Op. cit., p. 173).

Como veremos, essa classificação também se aplica às peças do teatro medieval e às de Anchieta, sobretudo ao *Auto de São Lourenço*, que não estão planejadas com base em um *conflito*, mas em uma *moral*, de maneira que os episódios possam parecer aleatórios e desconexos em certa medida. Décio de Almeida Prado escreveu que “a coerência e a homogeneidade não constituíam, como se percebe, traços distintivos dos espetáculos jesuíticos” (in FARIA, 2012, p. 24).

Dos autos de Anchieta, os mais curtos são os mais coerentes e uniformes no que diz respeito à unidade de ação[24]. Contudo, não se pode considerar que os episódios encenados estejam completamente entregues ao acaso, de forma que a estrutura da peça não é inteiramente aberta. É importante entender que estas categorias não existem em sua forma pura, mas sempre mescladas umas com as outras (PAVIS, 2005, p. 174).

Não obedecendo aos preceitos que pautam o teatro moderno, a obra de Anchieta – bem como o teatro medieval como um todo – será considerada pobre aos olhos contemporâneos. O objetivo desta seção era chamar a atenção do leitor para os aspectos que, de fato, podem definir estas formas dramáticas que nos propusemos a estudar, lançando um olhar crítico sobre as circunstâncias artísticas e teatrais do século XVI.

2.3 O Quinhentos e o teatro em território português

O teatro medieval não finda, na Península Ibérica, com o início da Idade Moderna. Tanto em Portugal quanto na Espanha, os séculos XV e XVI trazem um novo estágio do desenvolvimento de formas teatrais em transformação, com Juan del Encina, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro e Gil Vicente (SURTZ in SIMON, 1991, p. 203), dos quais apenas o último encenou para a corte portuguesa.

Apesar de ser autor de um teatro cortesão, o mestre Gil Vicente é também o autor de um teatro, nas palavras de Massaud Moisés, “primitivo, rudimentar e popular” (1977, p. 53). O dramaturgo português busca suas inspirações diretamente nas formas que acabamos de discutir para escrever peças como as da Trilogia das Barcas, o *Auto da Alma* e as *Farsas da Índia* e *de Inês Pereira*, entre outras, e ainda outros gêneros[25]. Além disso, José Augusto Bernardes descreve a ligação do

[24] Em sua *Arte Poética*, Aristóteles propõe que obras dramáticas tenham unidade no tocante à ação, o que significa que a trama da peça deveria estar centrada em um único conflito.
[25] Para suas tragicomédias e comédias, tais quais *Cortes de Júpiter*, entre outras, Gil Vicente buscará outras fontes teatrais.

mestre com um “teatro francês de caráter burguês e comunal que teve o seu período áureo na segunda metade do século XV” (2003, p. 42). O crítico justifica:

> Torna-se impossível explicar o domínio que o dramaturgo possuía da farsa (nas suas vertentes temáticas mas também na sua configuração técnico-formal) sem admitir o seu contacto com as farsas francesas que, em alguns casos, o precederam (algumas delas bem de perto, quer em termos de representação quer em termos de fortuna editorial). Assim ocorre também com a *moralidade*, o *mistério*, a *sottie*, o *sermão burlesco*, o *pranto*, etc. Qualquer destes géneros (...) se encontrava já na tradição dramatúrgica que se exprime em francês mas também em outras línguas do norte da Europa, entre os finais do século XIV e inícios do século XVI. (BERNARDES, 2018, p. 206)

Gil Vicente foi, no começo do século XVI, um dos protegidos da rainha D. Leonor[26]. Estava indubitavelmente ligado ao poder, de forma que seus autos podem ser interpretados, segundo Bernardes, “como uma resistência ao desmoronamento da hierarquia tradicional que caracterizava o Portugal economicamente camponês e mentalmente cruzadístico de Quinhentos” (2003, p. 42). Dividido entre dois tempos, e em conflito pela sua posição, o mestre do teatro português parece estar também dividido entre “satirizar a mudança e acreditar nela” (Op. cit., p. 11).

Na sátira, o dramaturgo era muito bem versado. Não poupava ninguém. Através de personagens-tipo[27], “toda a sociedade quinhentista era passível da censura que nosso autor não lhe poupa” (Op. cit., p. 11). O dramaturgo tinha, em suas moralidades e farsas, uma profunda “liberdade com que criticou e ridicularizou os ‘pecadores’ do seu tempo, localizados no clero, na aristocracia, na nascente burguesia e mesmo nas classes mais pobres” (FARIA, 1998, p. 183). Não se dedicava à crítica das estruturas sociais vigentes, como a Igreja, mas satirizava ferozmente o desvio das normas que a regiam, como se vê nas figuras do Frade, do *Auto da Barca do Inferno*, e do Bispo, do Arcebispo, do Cardeal e do Papa, do *Auto da Barca da Glória*.

---

[26] Casada com o rei D. João II, a rainha D. Leonor (1458-1525) foi a maior protetora de Gil Vicente. Era extremamente devota e jurada às boas obras, tendo dedicado muito de sua vida à construção de monumentos e edifícios dedicados à Igreja.

[27] Os tipos são personagens humanas com traços coletivos de um determinado grupo, sem entretanto serem dignas de distinção de qualquer espécie (TEYSSIER, 1985, p. 123). Não tem especificidades e nem nome que as separem do grupo ao qual pertencem.

A análise das peças de Anchieta comprova que parte desse espírito dividido e crítico esteve presente também no padre-dramaturgo. Não se trata tanto de uma crítica social, mas de uma crítica moralizadora de natureza absolutamente religiosa. Um dos objetivos era corrigir a conduta moral de pessoas que estivessem fugindo à lógica da religião. Como homem dividido entre dois tempos, o padre-dramaturgo também terá que lidar com as transformações trazidas pelos Quinhentos.

Sua obra, evidentemente, ultrapassou os limites da corte e de Lisboa. O teatro popular acompanhou o que se via encenar nas camadas mais altas da sociedade portuguesa. Dentro das naus que desbravavam os mares em direção a novos mundos, o teatro servia bem. No ambiente hostil do alto-mar, em que os recursos são escassos e disputados por homens e ratos, em que a vida está a todo o tempo ameaçada pelo excesso, tanto quanto pela falta de ventos, o medo resultava em uma sociabilidade e em um sentimento de solidariedade tão escassos a bordo quanto o próprio alimento. Aqui, o estabelecimento de padrões religiosos morais era uma das ferramentas de capitães e de padres a bordo para evitar conflitos. Fábio Pestana Ramos escreve que os perigos do ofício, associados "ao caráter duvidoso dos tripulantes, obrigava os oficiais a manterem uma disciplina rígida a bordo, visando conter possíveis atos de violência com violência" (2001. v. 2, p. 910).

Além disso, Ramos ainda comenta que o medo das forças da natureza levava os homens a buscar uma boa relação com o sagrado, tornando o objetivo das encenações o mais prático possível: "a função de festejar os santos era a de buscar sua proteção contra o mau tempo e as intempéries do dia-a-dia no mar, e não solidarizar-se com os companheiros" (Op. cit., p. 909).

As consequências do teatro presente nas naus portuguesas é o surgimento de um teatro não autoral, produzido entre os próprios colonos, já em solo estrangeiro, que será aproveitado pela Companhia de Jesus. Serafim Leite comenta:

> O teatro foi introduzido no Brasil pelos colonos, que representavam nas igrejas, à moda portuguesa, os seus autos, arranjados ali mesmo, ou, mais provavelmente, levados de Portugal. Os Portugueses já representavam autos no Brasil, quando os jesuítas começaram os seus. (...) Mas é igualmente certo que os Padres escreveram no Brasil as primeiras peças conhecidas e deram à arte

> dramática, na colônia nascente, o primeiro desenvolvimento e arranco. (1938. v. 2, p. 599)

A respeito do encontro entre a religião católica europeia e as religiões asiáticas, Mário Martins escreve que:

> Aliás, o gosto popular (e vicentino), que embarcava nas naus de Lisboa, era depois ajudado pelos costumes asiáticos das festas religiosas e profanas, onde nada ia sem canto nem danças de gosto hierático. E assim, alguns missionários tiveram de aprender tudo isto e ensiná-lo aos alunos e catecúmenos, para as festas não saírem inferiores às dos pagãos e serem menos eróticas. (1986, p. 5)

Essa adaptação à estética local era necessária ao objetivo de converter os nativos das terras para onde os jesuítas eram mandados. Isso também se deu no Brasil, como sabemos. A encenação de peças de cunho moralizante foi um importante instrumento da catequização, bem como na correção dos colonos, e o teatro de Gil Vicente, discutido anteriormente, foi uma fonte de inspiração importante. Lother Hessel e Georges Raeders escreveram:

> É verdade que a essa altura o teatro de Gil Vicente, que aliás domina todo o século XVI em Portugal, já era bem conhecido e divulgado, graças à edição de suas obras, em 1562, preparada por seus filhos. Os padres da Companhia de Jesus só podiam ver esse teatro com admiração e simpatia: os autos vicentinos, mormente os primeiros, autos hieráticos em sua maioria, representados no interior das capelas reais, integravam-se de certa maneira na liturgia do dia. (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 78)

Portanto, as relações entre o teatro escrito por José de Anchieta e o teatro português estão, desta forma, estabelecidas e pode-se compreender melhor a partir de que fontes bebe o padre-dramaturgo para construir a sua obra. O próximo capítulo será dedicado, portanto, ao estudo do contexto religioso dele, que será o principal objeto da análise deste trabalho.

3 A teologia católica quinhentista

3.1 A Companhia de Jesus pelo século XVI

José de Anchieta ingressou no Real Colégio das Artes e Humanidades, em Coimbra, no ano de 1548. Em 1551, tornou-se noviço da Companhia de Jesus, fundada por Santo Inácio de Loyola em 1534. A Companhia, portanto, era ainda bastante recente quando Anchieta iniciou sua caminhada para se tornar padre. A ordem tinha um propósito primariamente missionário, como ressalta seu fundador, citado por Serafim Leite, que também foi padre jesuíta:

> (...) a Fórmula do Instituto, incluída na Bula de aprovação: "Que na nossa companhia, que desejamos seja assinalada com o nome de Jesus, quiser militar como soldado de Deus, debaixo da bandeira da cruz, e servir ao único Senhor e ao Romano Pontífice. Vigário seu na terra, depois de fazer voto solene de castidade perpétua, assente consigo que é membro de uma companhia, sobretudo fundada para, de um modo principal, procurar o proveito das almas, na vida e doutrina cristã, propagar a fé, pela pública pregação e ministério da palavra de Deus, pelos exercícios espirituais e obra de caridade, e, nomeadamente, ensinar aos meninos e rudes as verdades do cristianismo, e consolar espiritualmente os fiéis no tribunal da confissão; e trate de ter sempre diante dos olhos primeiro a Deus, depois o modo deste Instituto, que é um como caminho para chegar a Ele, e de conseguir por todas as forças este fim, que Deus lhe propôs, cada um, todavia, na medida da graça, que o Espírito Santo lhe comunicar, e no grau particular da sua vocação, não suceda que algum se deixe levar de um zelo não regulado pela ciência." (1938. v. 1, p. 6)

Loyola também determina, no documento, que fosse adotada a doutrina de São Tomás de Aquino, que "era a mais sólida, segura e aprovada" (RODRIGUES, 1917, p. 61). De acordo com Leite, os inacianos professariam os três votos comuns a todas as ordens – de pobreza, castidade e de obediência às leis de Deus – e também um adicional, o de obediência ao Papa, sobretudo no tocante a missões (LEITE, 1938. v. 1, p. 10), mostrando a total submissão da ordem aos desígnios da Igreja acima dos desígnios da própria ordem.

De acordo com Francisco Rodrigues, outro jesuíta, as festas do ano litúrgico não eram as únicas datas celebradas: eventos extraordinários também eram motivo

de solenidades; as festas também encontravam um caminho aberto, após serem adaptadas ao ambiente religioso, visando "animá-las de tal espírito que não pouco afeiçoavam os ânimos dos alunos a seus mestres, à educação recebida e consequentemente à virtude" (RODRIGUES, 1917, p. 24).

Em seus *Exercícios Espirituais*, Inácio de Loyola discute os meios de se atingir a conversão individual. Sua tese é de que a conversão só ocorre após a visualização do inferno. César Braga-Pinto comenta:

> É como se fosse necessário primeiramente se deixar converter pelo Demônio para depois se converter ao cristianismo. Além disso, os resquícios e a memória dessa primeira conversão não devem desaparecer; pelo contrário, devem sempre voltar como uma ameaça que provoque um temor constante. (...) Em outras palavras, é preciso primeiro visualizar o padrão, ou a "bandeira", de Satã, cuja memória possibilita a visualização da bandeira de Deus, pra que se entenda a necessidade e a conveniência da expansão deste padrão pelo mundo todo. (2003, p. 94)

O contraste entre o Bem e o Mal, visto tanto entre Deus e o Diabo quanto entre Deus e a natureza humana, ajudaria o indivíduo a entender seu próprio papel dentro do universo. Loyola percebe na prece – momento íntimo entre fiel e Deus – uma dimensão comunicacional. O diálogo – que deverá remeter-nos ao drama como a arte do diálogo por excelência, ao nos voltarmos para a obra de Anchieta – está presente já na própria essência da doutrina inaciana: o amor como comunicação. Braga-Pinto escreve:

> Na realidade, o que se requer do indivíduo é a retribuição de uma dádiva e a resposta a um chamado que sempre precede cada oferta. Essa noção de intercâmbio e comunicação estrutura a fórmula da oração de Loyola, isto é, o *colloquium* que se segue a cada exercício. (Op. cit., p. 94)

As formas, modelos e materiais com os quais os jesuítas pregavam esses valores, de acordo com Thomas Dacosta Kauffman, eram múltiplos, assim como a variedade de habilidades individuais envolvidas também era enorme, e parte do motivo para isso era a igualmente grande variedade de locais onde se estabeleciam, quase todos eles distantes dos centros culturais europeus (KAUFFMAN in O'MALLEY, 1999, p. 295). Mas poucas ferramentas foram tão úteis, fosse na edificação de alunos dentro dos colégios ou na catequização de populações

não-cristãs, quanto as representações teatrais, “que devemos olhar pelo lado moral e literário, pois é certo que por ambos, sobretudo pelo moral, tem poder mágico para fazer impressão profunda no coração da juventude” (RODRIGUES, 1917, p. 79). O teatro envolve o público com cores, sons, palavras e movimento, atraindo seu olhar com mais facilidade do que a pregação.

3.2 O catolicismo do século XVI e o Diabo

O cristianismo atual dirige com frequência seu olhar para o Diabo, que é a representação arquetípica do mal, do caos e das trevas (COSTA, 1989, p. 68). Não é raro que se atribua à Idade Média a importância desta figura. Entretanto, Jean Delumeau, em sua *História do medo no Ocidente*, escreve que “contrariamente ao que acreditaram Stendhal e muitos outros depois dele, foi no começo da Idade Moderna e não na Idade Média que o inferno, seus habitantes e seus sequazes mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente” (1989, p. 247). É curioso, então, saber que “a teologia, até o final do século XIII, não tinha dado muita atenção aos demônios” (BOUREAU, 2016, p. 116). E estas duas palavras, demônio e diabo, requerem definição, bem como a classe de figuras que nomeiam.

De acordo com o *Dicionário Infernal*, inicialmente publicado no século XIX por Collin de Plancy, os demônios são seres misteriosos, mas de cuja existência pode-se ter certeza (2019, p. 281). O dicionarista os define desta forma:

> O que sabemos de exato sobre demônios limita-se ao que nos ensina a Igreja: são anjos caídos, que, privados da visão de Deus após sua revolta, só respiram o mal e só procuram ser o mal. Eles iniciaram seu reino sinistro com a sedução de nossos primeiros antepassados; continuam a lutar contra os anjos fiéis que nos protegem, e triunfam sobre nós quando não lhes resistimos com bravura, quando nos esquecemos de buscar apoio na Graça de Deus. (Op. cit., p. 281)

Uma forte hipótese para a raiz etimológica, de acordo com Luther Link, é a expressão grega *dáimon*,

> um espírito mediador entre deuses e homens, muitas vezes o espírito de um herói morto. No *Banquete* de Platão, por exemplo, o amor é um grande *dáimon*, mediador entre deuses e mortais. Em

> *Crátilo*, Sócrates designa homens bons e sábios por "demônios". (...) *Dáimon* e *daimônion* também significavam um espírito perverso, dominador, tendo sido esta a única acepção desenvolvida no Novo Testamento e por muitos dos primeiros padres. (1998, p. 25)

A origem religiosa[28] desse termo é importante e deve ser lembrada, pois a isso voltaremos mais tarde. Por ora, dirijamos nosso olhar a Collin de Plancy, que define também "diabo":

> o nome geral que damos a toda espécie de demônios. Ele vem de um termo grego que designa Satã, *precipitado* do céu. Mas se usa a palavra *diabo* quando se fala de um espírito maléfico sem distingui-lo em particular. Por *diabo* entende-se especialmente o inimigo dos homens. (2019, p. 290)

A palavra hebraica Satanás – ou Satã – aparece em diversos momentos na Bíblia. No entanto, raramente é usada como referência ao Diabo; antes descreve um adversário. No livro de *1 Samuel*, a expressão "contra nós" é usada pelos filisteus para se referir a Davi[29], de acordo com uma nota ao texto indicando a palavra original em hebraico:

> Furiosos, os chefes dos filisteus disseram-lhe [a Aquis, um filisteu]: Vá-se embora esse homem [Davi]; manda que ele volte ao lugar que lhe marcaste, mas que não desça conosco à batalha; não suceda que *se volte contra nós* no meio do combate. Pois como poderia ele ganhar melhor as graças de seu amo, do que ao preço das cabeças de nossos homens? (*1 Samuel* 29:4. Grifo nosso)

A ocorrência do termo como um inimigo militar é encontrada também no livro de *1 Reis* e em outras passagens. Nos dois primeiros capítulos do livro de Jó[30], vemos o próprio Satanás fazer sua aparição quando "os filhos de Deus se apresentaram diante do Senhor" (*Jó* 1:6 e 2:1). Em *1 Crônicas*, o cronista descreve como Satã levou o rei Davi a fazer um recenseamento do povo israelita (*1 Crônicas* 21:1). Finalmente, em *Zacarias*, um anjo expulsa Satã para que este não atormente

---

[28] Deuses e heróis gregos são, hoje, considerados seres mitológico. É importante lembrar que o que atualmente chamamos "mitologia grega" foi, em um outro momento da História, a religião dominante de diversas Cidades-Estados na região da Grécia e da Ásia Menor.
[29] Neste ponto do relato bíblico, Davi não era ainda rei de Israel. O rei era Saul, que o perseguia.
[30] Há indícios de que o livro de *Jó* tenha sido escrito como uma peça de teatro. Sua organização em diálogos aponta para esta hipótese.

mais Jerusalém (*Zacarias* 3:2), de onde vemos uma inspiração para a expulsão do demônio do meio dos fiéis no teatro medieval.

No *Novo Testamento*, o ser Satanás também aparece. No *Evangelho de São Mateus*, ele surge para instigar Jesus Cristo na figura de um tentador (*São Mateus* 4:3) e depois é nomeado "o demônio" (*São Mateus* 4:5 e 8), expressão também usada pelo evangelista São Lucas ao narrar os mesmos acontecimentos (*São Lucas* 4:3). Também em *São Lucas*, Cristo diz: "Vi Satanás cair do céu como um raio" (*São Lucas* 10:18), o que deu suporte à crença de que Satanás era o anjo Lúcifer, que caiu após desafiar o Senhor.

Apesar dos nomes convergirem para uma mesma figura, Luther Link sugere uma nova interpretação:

> O adversário de Deus – o Diabo – é chamado *diabolos* nos Evangelhos de Lucas e Mateus. Essa palavra grega significa acusador ou difamador; foi traduzida para o latim como *diabolus*. O Satã e o Diabo eram diferentes. Porém, mais de trezentos anos antes de Cristo, um fator de resultados imprevisíveis fora introduzido pelos judeus alexandrinos: ao verterem o Antigo Testamento para o grego, traduziram o *satan* hebraico para o grego *diabolos*. (1998, p. 24)

Como se vê, o sentido do *adversário* é recorrente e quase unânime. Dalila Pereira Costa o descreve "como o adversário, tentando lançar o homem para esse estado primordial de desordem, agora provocado pelo pecado, como distanciação de Deus" (1989, p. 68).

O resultado, de acordo com o historiador Carlos Roberto Nogueira, é que, para a lógica católica medieval – com pouca importância a princípio, mas absolutamente relevante no início da Modernidade –, tudo o que divergia da Igreja era motivado ou incentivado pelo Diabo, apontando para a origem pagã do *dáimon* referida anteriormente.

> Dessa polarização [entre Deus e Satanás] resulta que tudo que afasta os homens de Deus é uma manifestação do Diabo. É o caso, principalmente, de todas as formas de resistência à palavra de Cristo. (...) De outro modo, a religião cristã (...) exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos, processo em cuja elaboração Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias. (NOGUEIRA, 2002, p. 26)

O Outro – sempre tão grande motivo de perturbação para o ser humano, e sempre seu inimigo (ECO, 2007, p. 185) – passa a ganhar características

demoníacas. O contato com outras culturas (e outras religiões) tornou-se cada vez mais frequente e mais intenso com o passar dos séculos, sem, entretanto, que o homem europeu soubesse entendê-las. Tornava-se ainda mais intensa, portanto, a convicção de que o Outro é o demônio.

A própria imagem do Diabo se vai transformando com o passar do tempo. Nos primeiros séculos de Cristianismo, o Mal faz poucas aparições na arte sacra. Jean Delumeau descreve algumas das mais antigas de suas figurações. O Diabo tinha

> nas paredes da igreja de Baouït no Egito (século VI), (...) os traços de um anjo, decaído, sem dúvida, e com unhas recurvas, mas sem feiura e com um sorriso um pouco irônico. Tentador sedutor nas páginas iluminadas da Bíblia de São Gregório de Nazianzeno (Biblioteca Nacional, entre os séculos VI e IX), herói abatido nas decorações de certas igrejas orientais da mesma época, Lúcifer, outrora criatura preferida de Deus, ainda não é um monstro repulsivo. (1989, p. 239)

A partir dos séculos XI e XII, a aparência do Diabo passa a sofrer uma profunda transformação: surgem as primeiras gravuras de um demônio verdadeiramente horrendo:

> Satã de olhos vermelhos, de cabelos e asas de fogo do *Apocalipse* de Saint-Sever, o diabo devorador de homens de Saint-Pierre-de-Chauvigny, os demônios imensos de Autun, as criaturas infernais que, em Vézelay, em Moissac ou em Saint-Benoît-sur-Loire, tentam, possuem ou torturam os humanos. (Op. cit., p. 239)

O caráter do “Coisa Ruim” torna-se, então, paradoxal: ele tenta os seres humanos – o que não poderia fazer sem atraí-los, levando-os a pecar – e também os pune e persegue, o que lhe confere um aspecto terrível. Ainda de acordo com Delumeau, “ele e seus acólitos são por vezes tão ridículos ou divertidos quanto terríveis” (1989, 240). O jesuíta quinhentista José de Acosta (que influenciou em muito os teólogos seus contemporâneos e posteriores) justifica que

> já que a idolatria foi extirpada da melhor e mais nobre parte do mundo, retirou-se ao mais afastado, e reinou nesta outra parte do mundo, que, ainda que em nobreza muito inferior, em grandeza e largura não o é. As causas porque o demônio tanto empenhou a idolatria em toda infidelidade, que apenas são encontrados povos que não sejam idólatras, e os motivos para isso são dois. Um é que ele está tocando por uma incrível soberba (...). Outra causa e motivo

> de idolatria é o ódio mortal e inimizade que tem com os homens.[31] (1940, p. 218)

O medievalista francês Alain Boureau escreve sobre uma

> assimilação dos demônios aos *daimones* antigos, as forças naturais e supra-humanas, que não tinham parte ligada com Satã, era induzida ao mesmo tempo pela descoberta de saberes pagãos antigos e pelo prestígio novo de correntes neoplatônicas antigas ou árabes que povoaram o mundo de criaturas intermediárias dispostas em ordem hierárquica. (2016, p. 119)

Isso já havia acontecido com o mouro, como descreve o autor, e aconteceria, pouco tempo depois, com o ameríndio. O teatro de José de Anchieta é fruto irrefragável desta mentalidade. E se algo ganha aspectos demoníacos, é porque, para o cristão, há um ou mais diabos que lhe sejam correspondentes e que lhe sirvam de incentivador. As próprias crenças tradicionais europeias não escaparam a este processo, de acordo com Robert Muchembled:

> Durante o milénio medieval, as sociedades europeias buscaram constantemente, e a diversos níveis, uma definição do Diabo. Durante esse milénio, igualmente, o vigor das múltiplas e diversas tradições populares não permitiu nunca que fossem pura e simplesmente ignoradas as formas pré-cristãs dessa figura. Face a essa resistência, a Igreja procurou, por um lado, minimizar os excessos dessas representações e, por outro, encaixá-las o melhor possível na mensagem que pretendia comunicar às populações. (2003, p. 43)

Carlos Roberto Nogueira escreve: “Incorporando, pois, todas as crenças da Antiguidade, amplificado pelo discurso da Igreja, o Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda a parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido” (2002, p. 42).

Se, na Bíblia, já havia reconhecimento de mais de um diabo, esse panteão infernal cresce, torna-se mais específico e especializado. Carlos Roberto Nogueira escreve, a respeito da problemática pagã, que “os Padres da Igreja adotam a

---

[31] Tradução livre do espanhol: “ya que la idolatría fué extirpada de la mejor y más noble parte del mundo, retiróse a lo más apartado, y reinó en esta otra parte del mundo, que aunque en nobleza muy inferior, en grandeza y anchura no lo es. Las causas porque el demonio tanto ha esforzado la idolatría en toda infidelidad, que apenas se hallan gentes que no sean idólatras, y los motivos para esto principalmente son dos. Un es el que está tocado de su increíble soberbia (...) Otra causa y motivo de idolatría es el odio mortal y enemistad que tiene con los hombres.”

mesma atitude dos Apóstolos, reafirmando a presença dos demônios nas divindades do mundo antigo" (Op. cit., p. 31). O historiador descreve:

> O Diabo no Novo Testamento, como nas crenças judaicas tardias, é assistido por uma multidão de demônios inferiores que tentam os homens, impelindo-os a rejeitar Jesus, ao mesmo tempo que não param de os afligir com sofrimentos físicos. (Op. cit., p. 27)

É só a partir do século XII que essa "multidão de demônios" mencionada por Nogueira começa a ser estruturada e organizada num esforço sistematizador e descritivo de suas atividades, que "iam do horrendo e propriamente diabólico a meras travessuras e perversidades, frequentemente retratados com um humor grotesco" (Op. cit., pp. 50-51). Nascia a demonologia, o estudo dos demônios, preenchendo as lacunas deixada por Santo Agostinho e outros teólogos antigos em seus trabalhos sobre o tema.

Em seu artigo intitulado *E no meio do caminho, havia o Diabo*, Otávio Rios escreve:

> por volta do século XIII da Era Cristã, no mesmo século em que, para combater sua presença, que se alastrava em pleno declínio da Idade Média, o Papa Gregório IX, em 1233, "entrega aos Dominicanos a chefia do tribunal da Inquisição destinado a julgar qualquer forma de heresia" (ALÇADA, 2003, p. 396). O diabo passou, então, de figura patética – cuja capacidade de disseminar o mal havia sido suprimida após sua queda às profundezas – a forte ameaça, sobretudo quando se julgou que ele "influia directamente na conduta das almas simples, através da ação de várias bruxas" (ALÇADA, 2003, p. 395). (RIOS, 2008, p. 6)

Boureau vê nessa estruturação e nesse interesse pelo demônio uma reação às heresias, reformas e divergências crescentes (e persistentemente vigorosas): o pensador crítico à Igreja "é o diabo, demiurgo maléfico, que governa o mundo povoando-o de demônios" (BOUREAU, 2016, p. 118). A Reforma Protestante levou a um agravamento desta reação, e

> a intensa competição com os protestantes levou a uma espécie de sobreafirmação, por parte do catolicismo, do valor de dogmas e práticas por aqueles rejeitados, não só por autodefesa mas também como forma de demonstrar os erros em que encorriam os adversários. (MUCHEMBLED, 2003, p. 80)

Essa estruturação coincide com um período que Umberto Eco chamará de "séculos obscuros" (2007, p. 11). O final da Idade Média, recheado de guerras, epidemias e fome, além da pressão exercida pela Igreja, carrega consigo um radicalismo religioso bastante acentuado e sombrio. Jean Delumeau também identifica o fenômeno. Um dos efeitos é "um inacreditável medo do diabo" (1989, p. 239). O historiador francês escreve:

> Mas a partir do século XIV as coisas mudam, a atmosfera se torna pesada na Europa e essa contração do diabólico conseguida pela idade clássica das catedrais dá lugar a uma progressiva invasão demoníaca. A *divina comédia* [sic] (cujo autor morreu em 1321) marca simbolicamente a passagem de uma época a outra e o momento a partir do qual a consciência religiosa da elite ocidental deixa por um longo período de resistir à convulsão do satanismo. Ela só se recuperará no século XVII. Essa obsessão ganha duas formas essenciais, ambas refletidas pela iconografia: um alucinante conjunto de imagens infernais e a idéia fixa das incontáveis armadilhas e tentações que o grande sedutor não cessa de inventar para perder os humanos. (Op. cit., p. 240)

Neste ponto da História, apesar da Igreja continuar afirmando a salvação através de Jesus Cristo, deixa de reafirmar que o Diabo estivesse totalmente vencido (NOGUEIRA, 2002, p. 41), e passa a encarregar o ser humano de uma obrigação de combatê-lo, contribuindo para, de acordo com Robert Muchembled, "um crescimento do poder simbólico da Igreja sobre os crentes mais expostos a esse tipo de mensagem" (2003, p. 39). O Diabo passa a ganhar cada vez mais a importância de uma ferramenta política.

3.3 Representações diabólicas na arte: O grotesco e o Diabo

O protagonismo do Diabo é, como vimos, um fenômeno relativamente recente na religião cristã. mas já estava plenamente consolidado nos séculos finais da Idade Média. Também vimos como as circunstâncias da Idade Média lançaram os olhos das sociedades europeias sobre esta figura. Georges Minois escreve que,

a partir do século XIV, as pessoas voltaram-se para as asas já estendidas da Igreja, mas usaram de outras armas para combater o medo: o riso.

Ao passo que todos os ritos religiosos ajudaram as últimas gerações da Idade Média a evitarem "o desespero e a neurose coletiva", o riso certamente também foi de considerável importância: "quanto mais alto e ruidoso, mais ele pode afugentar os maus espíritos, sufocar os rumores aterrorizantes, fazer esquecer – durante uma gargalhada – os perigos que ameaçam (MINOIS, 2003, pp. 242-243). Este riso não é lúdico, leve e divertido. Antes, trata-se de uma certa cacofonia amarga e infernal. Carrega a alegria dos esqueletos na dança macabra. É o "rir para não chorar" que será tão exagerado quanto os medos que pretende purgar. O autor escreve que, quando a farsa começa a tomar as ruas durante as festas de Carnaval, o ridículo não se restringe apenas a elementos baixos. Tudo vira motivo de chacota, até os mais elevados assuntos da Igreja. O alto passa a ser explicado pelo baixo e "o nobre e o vil procedem dos mesmos mecanismos" (Op. cit., p. 159), produzindo um efeito cômico exacerbado. Minois escreve:

> destrói-se, reduz-se, inverte-se, zomba-se de tudo o que faz medo: imagens cômicas da morte, suplícios joviais, incêndio de uma construção grotesca batizada de "inferno"; o sagrado, o proibido, os tabus transgredidos só existem por alguns momentos; ri-se daquilo que se tem medo. (Op. cit., p. 159)

A estética *grotesca* surge na Europa como uma representação tanto do medo quanto do ridículo, através do exagero, da hipérbole e do excesso. É, de acordo com David Danow, "an impulse toward 'the breaking up of the established order', and a feeling of 'immeasurable and exaggerated dimensions'" (1995, p. 35), o que se verifica na própria caracterização do tipo de riso buscado por esta estética. Para os cristãos primitivos, o riso era diabólico; sua dimensão sagrada atribuída aos pagãos (MINOIS, 2003, p. 138), mas a Igreja nada pôde fazer para censurá-lo ou dar-lhe um fim. Então, começa a assimilá-lo. Como ocorre com diversos aspectos da cultura cristã medieval, o riso também perde seus aspectos religiosos pagãos e ganha roupagem nova, até que, por fim,

> não tem mais, no espírito dos foliões, o menor sentido religioso. Só a arqueologia das mentalidades lhe atribui um. A festa não é mais o retorno ritualizado ao caos original ou à idade de ouro; é, agora,

> ocasião para rir, sem saber por quê. O riso da festa era um meio; ele se torna seu próprio objetivo, seu fim. (Op. cit., p. 138)

Essa relação entre riso e medo constitui o motor do grotesco, cuja estética é a do monstruoso (DANOW, 1995, p. 35). Instiga e atrai os olhos do espectador porque "o monstruoso é a tentação mais terrível"[32] (CASTELLI, 2007, p. 88).

"A Idade Média já havia produzido", escreve Umberto Eco, "muitas descrições das profundezas e narrativas de imagens infernais" (2007, p. 82), mas o Diabo, enquanto fosse feio, não era tão feio quanto é hoje . Essa feiura vai crescendo ao longo dos séculos (Op. cit., p. 92), afinal a luta do santo contra o demoníaco é "a luta contra o desnaturalizado", de acordo com Castelli (2007, p. 82).

José Antônio Saraiva propõe, em seu *Poesia e drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*, um conceito de naturalismo medieval, que ele caracteriza como a caricatura, que "consiste em arrancar do Natural uma feição dominante, característica, para exprimir através dela um conceito: é porventura um retrato aquele demónio que ri, anichado no capitel? Não é: uma caricatura; é quase somente um riso demoníaco, através do qual se exprime o conceito de Tentador" (SARAIVA, 1990, pp. 154-155). Esta forma de arte distorce as proporções, ao passo que apropria-se de cacofonias, do gigantesco e do desmesurado (ECO, 2007, p. 11). José Antônio Saraiva escreve:

> E o Naturalismo surge como a própria figura do Diabo, cujo riso cínico é completado na cena com uma linguagem toda humana – trocista, familiar; às vezes burlesca; (...). Pouco a pouco, o Naturalismo penetra e as estátuas adquirem alma: o Diabo vai ganhando a psicologia do Tentador, como Gil Vicente e Goethe a hão-de fixar; (...). (1990, p. 156)

Essa espécie de "naturalismo às avessas" serve de tentativa para descrever o indescritível. Ou, ao menos, o indescritivelmente feio. Jacques Voisenet reconhece que "qualquer animal pode, em um momento ou outro, subir a influência nesfasta do demônio, representá-lo ou encarnar os principais vícios e

[32] Tradução livre do original em espanhol: "lo monstruoso es la tentación más terrible".

características(...)”[33] (2000, p. 312), servindo assim também a esse propósito, essa tentativa.

Na cena medieval, o diabo tem presença bastante marcante. Quando o assunto é a farsa, ele é indispensável. “Um espetáculo completo era muitas vezes precedido por uma soltura de diabos na cidade: indivíduos vestidos como demônios, gritando, espalham-se pelas ruas, perseguem os habitantes e podem mesmo sequestrá-los”, de acordo com Georges Minois (2003, p. 199). O efeito disso é que o medo do inferno, tão potente na cultura religiosa medieval, passa a ser mais atenuado.

> As diabruras carnavalescas contribuíram muito para diluir o medo do inferno: “Lentamente, o ridículo vai substituir o inferno… não será mais o medo do inferno, mas o ridículo que deverá ser purgado” (...) nas peças denominadas “moralidades”, a associação do louco e do diabo pôde concorrer para sua recíproca desvalorização cômica. (Op. cit., p. 100)

Essa figura sempre carregou certa comicidade, a exemplo do próprio mestre Gil Vicente. Comumente, na cena europeia, os demônios lembravam figuras circenses, como malabaristas. “Nestas Américas, em todo caso,”, escreve Flávio Aguiar, “eles riem, se agitam, batem, correm, fogem, se escondem, gritam, jogam com as várias línguas” (1998, p. 36).

Os atores e as personagens deste teatro estavam, de maneira geral, sujeitos a uma regulamentação bastante rígida: “a recitação deve ser pausada, uniformemente ritmada e clara; os gestos têm valor simbólico (...). O vestuário obedece a um ritual bastante simbólico (...)” (SARAIVA, 1942, p. 45). A exceção eram, obviamente, as personagens demoníacas, cuja caracterização era caricata, grotesca e rebelde, criando tumulto onde antes havia a paz celestial.

Aspectos cômicos e populares, somados talvez à infinidade de pecados e à facilidade de entrar no caminho da perdição[34], fazem com que os Diabos sejam mais numerosos que os Anjos nos autos. “São imagens pitorescas e burlescas. A sua presença suscita logo uma atmosfera de farsa” (TEYSSIER, 1985, p. 120).

---

[33] Tradução livre do original em francês: “n’importe quel animal peu, à un moment ou à un autre, subir l’influence néfaste du démon, le représenter ou incarner les principaux vices et défauts (...)”.

[34] De acordo com a Bíblia, Jesus disse para seus discípulos: “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduzem à perdição e numerosos são os que por aí entram.” *São Mateus* 7:13.

O teatro produzido pelos jesuítas não descartou o Diabo. Nem nos colégios, e nem para os leigos e catecúmenos. De acordo com Mário Martins, em uma peça encenada na Índia para recontar a Paixão de Cristo, um momento, como vimos no capítulo anterior, há muito favorecido pelos dramaturgos medievais, Judas tenta devolver as moedas de prata – pagas pela traição de Jesus – a Caifás e aos outros líderes judeus. “Eles, porém, encolhem os ombros: ‘Quim ad nos? Tu videris’. Isso não nos importa. É lá contigo. Figura externa do tentador invisível, o Diabo entra em acção e empurra o desgraçado para o suicídio. E com que cinismo!” (MARTINS, 1986, p. 88). Numa outra, consideravelmente mais complexa, o Diabo veio acompanhado de uma alegoria, o Desespero (Op. cit., pp. 88-89).

Nas peças de Anchieta, analisadas na próxima parte deste trabalho, o Diabo é figura central. Seu caráter, a um só momento, cumpre as funções tentador, difamador, algoz e objeto de riso, sendo ele a síntese do processo histórico descrito neste capítulo. A reflexão acerca do Diabo é um convite à reflexão acerca do Mal, do que é feio, do que é ultrajante, do que é incômodo e do que é estranho, ainda mais nas terras brasílicas do final do século XVI, onde tudo era conflito, estranheza.

Parte II

Análise do corpus

1 *Na festa de São Lourenço*

Ao entrarmos nesta segunda seção deste trabalho, entramos também na parte mais sistematizada. A análise de três peças pouco conhecidas exige que os textos sejam apresentados, tarefa que escolhemos cumprir cena a cena, com comentários pontuais a respeito das circunstâncias de encenação, a fim de que a trama e as personagens sejam conhecidas antes de serem discutidas. Só depois passaremos à análise da representação do diabo e de outros temas que estejam ligados à compreensão desta figura.

Os testemunhos que serviram de base para este trabalho – de Maria de Lourdes de Paula Marins (com a tradução de Eduardo de Almeida Navarro) e do padre Armando Cardoso – dividem as peças de Anchieta em atos e é preciso, antes de mais nada, problematizar esta nomenclatura. Patrice Pavis define o termo "ato", em seu *Dicionário de teatro*, como a "divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação" (2005, p. 28). Entretanto, a obra de Anchieta pouco faz para se adequar a este limite. Como veremos adiante, nem os atos e nem outros elementos da peça são uniformes. Décio de Almeida Prado escreve:

> A peça compõe-se de partes, que não chamaríamos de atos, embora o texto o faça por uma vez, porque não tem o sentido que a dramaturgia clássica lhes conferiu, de unidades de extensão relativamente idênticas, com certa autonomia própria, porém fortemente ligadas entre si e subordinadas ao todo. (in FARIA, 2012, p. 27)

Apesar disso, manter a nomenclatura é justificável na medida em que os próprios manuscritos parecem indicá-la. Escreve o padre Armando Cardoso:

> Pois, sempre em suas peças se encontra uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor dessa parte principal note-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, em música e canto. Essas partes ou atos correspondem ao cerimonial indígena do Recebimento de personagem insigne que visita a taba ou aldeia. Das quatro ou cinco partes ou atos, só a parte central contém a ação dramática através do diálogo. As outras partes, inicial e final, são líricas e menores em geral. (in ANCHIETA, 1977, p. 8)

Cardoso ainda registra que uma anotação de punho do próprio padre-dramaturgo "chama 2º ato ao diálogo tupi, indício de que Anchieta dividia suas peças em atos, embora só aqui apareça esta indicação" (Op. cit., p. 70). Portanto, por uma questão de conceito (o ato como divisão da peça teatral), por uma questão de tradição crítica e, sobretudo, por uma conformidade com a forma escolhida pelo próprio autor ao compor a sua obra, o termo "ato" será adotado como referência a cada uma das diferentes partes das peças de Anchieta.

O termo "cena" também nos servirá para descrever o que ocorre na peça, bem como a subdivisão de um ato, como definido por Patrice Pavis:

> O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular ("fazer uma cena para alguém"). (2005, p. 42)

1.1 A peça

Na festa de São Lourenço é a peça mais estudada de Anchieta. Sua representação é apontada para meados de 1587, em frente à capela de São Lourenço, onde hoje fica Niterói, Rio de Janeiro. A peça é uma versão (com algumas novas personagens) do *Auto da Pregação Universal* (ou *Auto de Natal*), foi representada pela primeira vez na vila de São Paulo de Piratininga (atual São Paulo) a pedido do padre Manuel da Nóbrega. Quirício Caxa e o padre Pero Rodrigues – cronistas do final dos Quinhentos (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, p. 59) apontam para a pena de Anchieta, que ainda não havia recebido ordens. Se Anchieta era um irmão, e não um padre, a representação pode ser apontada para pouco antes de 1565. Foi encenada novamente em São Vicente cerca de seis anos mais tarde, provando a repetição de peças adaptadas a diferentes contextos. Era dirigida a ameríndios e colonos, e por isso recebeu o nome "universal".

O auto divide-se em cinco "partes", aqui chamadas atos, que, por sua vez, são divididos em diversas "partes" menores, aqui chamadas cenas. É preciso fazer uma ressalva a respeito dessas partes menores: a divisão em cenas feita nas análises – tanto dessa peça quanto das duas restantes – não consta de nenhuma

edição ou texto prévio. É uma divisão feita exclusivamente para fins de estudo. Nenhuma das doze peças atribuídas a Anchieta apresenta uma divisão parecida. O critério para a separação das cenas é técnico: a entrada ou saída de personagens, marcada por rubricas ou por elementos da própria fala.

A respeito da forma de *Na festa de São Lourenço*, recorro ao livro *Anchieta, a idade média e o barroco*, de Leodegário Amarante de Azevedo Filho, em que o crítico escreve:

> Ao todo, 1400 versos setissílabos, 77 quebrados de três sílabas e 16 versos de arte maior com 11 sílabas cada um. Total de versos: 1493. Estrofes: quadras, quintilhas e sextilhas, apresentando esquemas de rima já estudados nos autos anteriores. (1996, p. 219)

Na festa de São Lourenço se inicia com um ato extremamente curto: uma representação do martírio de São Lourenço, que confirma sua morte em nome do amor de Deus e do Cristo crucificado. O santo declama em língua castelhana esses vinte versos, que são considerados de arte menor na métrica espanhola. As redondilhas maiores[35] predominam ao longo de quase todo o auto, com raríssimas exceções.

O segundo ato é o maior e um dos principais da peça. É nele que se concentra todo o conflito. Na primeira cena, bastante curta (pouco mais de 50 versos), Guaixará expõe sua dificuldade antes mesmo de se apresentar. O diabo abre sua participação no auto queixando-se dos padres:

> Importuna-me o bem,
> irritando-me muitíssimo,
> aquela lei nova.
> Quem será que a trouxe,
> estragando minha terra?
>
> Eu somente
> nessa aldeia morava,
> estando como seu guardião,
> fazendo-a estar segundo a minha lei.
> Dali ia para longe,
> outras aldeias frequentando. (ANCHIETA, 2006, vv. 21-31, p. 7)

[35] As redondilhas maiores, com 7 sílabas poéticas, são a forma poética mais popular. São mais próximas à fala humana e, portanto, mais facilmente memorizáveis.

Só depois disso é que se apresenta, enumerando para a plateia os pecados que leva os índios a cometerem. Em seguida, entra uma Velha, que lhe faz a saudação lacrimosa[36], sem entretanto, reconhecê-lo. Ela o confunde com seu marido[37]. Esta segunda cena do ato parece existir unicamente para humilhar Guaixará de alguma forma. A este recurso, o do rebaixamento cômico, também voltaremos em um outro momento do texto.

A próxima cena é a segunda maior de todo o ato, e introduz uma nova personagem: Aimbirê, que faz um relatório completo a seu chefe de tudo o que tem feito e das almas indígenas que tem conquistado, nomeando tribos e pecados diversos. A malignidade das velhas é denunciada aqui por Aimbirê, e São Lourenço é mencionado pela primeira vez entre os diabos. A diferença de personalidade entre Aimbirê e Guaixará fica evidente, bem como seu fim neste conflito, como escreve Décio de Almeida Prado:

> Em seu diálogo, todo ele em língua tupi, alternam-se o medo (Aimbirê: "Tenho medo, todos os meus músculos tremem, estão ficando duros") e a fanfarronice (Guaixará: "Recrudesça a minha insolência antiga!"), os dois um tanto ridículos pela covardia ou pela pretensão, na tradição dos diabos cômicos apreciados pelos indígenas, segundo Cardim. (...) O papel do Mal era o de ser esmagado pelo Bem, uma vez encerrada a fase dos desafios e bravatas. (in FARIA, 2012, p. 27)

Com isso, convoca-se um terceiro diabo, de nome Sarauaia, o mais covarde e fanfarrão dos três. A mando de Guaixará, ele entra e sai de cena para tentar índios de outras aldeias com o vício pelo cauim, até que os três avistam São Lourenço, São Sebastião e o Anjo, que chegam para expulsá-los. Apesar de sua missão, os três enviados por Deus não conhecem os diabos, o que fala da falta de notoriedade dos três, apesar da arrogância de Guaixará no início da peça, ao dizer "Quem será que é como eu? / Eu, aquele em que se deve acreditar" (ANCHIETA,

---

[36] A saudação lacrimosa é apontada por diversos estudiosos da cultura tupi como um procedimento tradicional de recebimento de um visitante, em que os membros da aldeia (sobretudo as mulheres) choram os sofrimentos que o recém-chegado deve ter vivido em sua jornada e depois, relatando o quanto a aldeia sofreu na sua ausência. Como se, agora que o visitante chegou, tanto a sua vida quanto a vida de toda a aldeia será melhor, pois estão juntos.

[37] Aqui, preciso fazer uma oposição entre as traduções de Navarro, que traduz a palavra tupi por "ex-marido", e Cardoso, que prefere "marido". O termo original em tupi é *mend-ûera*, isto é, o "marido que já não é", de forma a não explicitar de nenhuma maneira se se trata de um marido falecido ou de um ex-companheiro de quem a Velha teria vindo a separar-se – já que, sim, este era um costume possível entre os nativos. Escolher uma tradução definitiva não parece possível, já que o texto não contém circunstância que indique um critério.

2006, vv. 32-33, p. 9). Esta arrogância é antiga para a personagem. No *Auto da Pregação Universal*, aparece aqui:

> Como eu, no mundo quem há?
> Eu sou bem conceituado,
> eu sou o diabão assado
> que se chama Guaixará,
> em toda a terra afamado! (1977, vv. 12-16, p. 121)

Nesta cena, os dois santos e o Anjo reclamam para Deus as almas indígenas, baseando-se no perdão divino. Os diabos, por sua vez, argumentam que estas almas estão além do alcance da Graça. Guaixará, como sempre, está à frente: "Eles são pecadores; / Deus deixou de amá-los, / n'Ele confiando[38] fracamente" (2006, vv. 317-319, p. 31)"

Os três diabos tentam argumentar com as figuras santas, mas não podem com o Amor de Deus. São Lourenço declara-se protetor da aldeia (vv. 448-450, p. 43). Então, Guaixará, Aimbirê e Sarauaia tentam fugir, mas são presos em uma sequência de diálogos carregados de riso e comicidade. Em seguida, são castigados com grande violência diante dos olhos da plateia. A cena e o próprio ato são encerrados pelo Anjo, que faz uma prédica aos espectadores, garantindo sua proteção, a de São Lourenço, padroeiro da aldeia, e a de São Sebastião. Ele exorta a plateia a amar a Cristo e seguir seus mandamentos antes de convidar os santos a cantarem, condenando os diabos ao fogo.

O terceiro ato é o maior da peça, com 649 versos. É onde está concentrado o conflito que foi apenas apresentado por Guaixará no primeiro ato. Patrice Pavis escreve, ao definir o conceito de conflito, que

> Na maior parte do tempo, o conflito é contido e é mostrado ao longo da ação, constituindo-se em seu ponto alto. (...) Mas o conflito pode ter sido produzido antes do início da peça: a ação é apenas a demonstração analítica do passado (o melhor exemplo disso é *Édipo*). (2005, p. 67)

---

[38] Em sua tradução, Navarro busca ser o mais literal possível, o que serve aos meus propósitos de análise. Entretanto, isso também pode apresentar dificuldades no que diz respeito à compreensão do texto. É importante saber, por exemplo, que, neste último verso, o gerúndio, que no português tem sentido de concomitância, pode ser usado, em tupi, com o sentido de causalidade. Desta forma, Deus teria deixado de amar os tupis porque eles Nele confiaram fracamente.

O que se vê representado neste auto é um conflito anterior à própria peça. Ele tem início com a chegada dos padres jesuítas, com, nas palavras de Guaixará ao início da peça. O *Auto de São Lourenço* trata, portanto, da resolução, do resultado deste embate que já durava cerca de quinze anos, pois a aldeia de São Lourenço foi fundada em finais de 1573, marcando a chegada dos jesuítas que tanto atormentam Guaixará.

O quarto ato é consideravelmente menor que o segundo, com 429 versos, e traz uma mudança significativa no padrão de comportamento das três personagens mais importantes da peça. O Anjo chama Aimbirê e dá-lhe ordens para punir Décio e Valeriano, romanos responsáveis pelo martírio de São Lourenço nas grelhas. O diabo dispõe-se de imediato a seguir estas instruções com alegria e chama Sarauaia para ajudá-lo. Ele obviamente reluta em obedecer, pois tem medo de ser preso novamente pelo Anjo, mas aceita após certo "convencimento". Os diabos punirão "os antigos inimigos de São Lourenço" (ANCHIETA, 2006, v. 735, p. 67) com a ajuda de quatro de seus serviçais, diabos menores que são chamados à cena, e que estão igualmente entusiasmados com a ideia de sacrificarem os dois romanos como em um ritual antropofágico. Seguem-se diversas promessas de comer-lhes os braços, a cabeça, as entranhas e de mudanças de nomes.

Na cena seguinte. entram Décio e Valeriano, que louvam em castelhano o sucesso do primeiro em matar "o servo do Galileu" (v. 780, p. 69), isto é, São Lourenço, enquanto o segundo o chama de "senhor"[39] e "meu chefe"[40].

Note-se que ambos foram imperadores de Roma no século III e que Valeriano subiu ao trono dois anos depois da morte de Décio. O primeiro não foi um empregado, como parecem sugerir diversos autores da tradição crítica anchietana. Ambos perseguiram os cristãos da igreja primitiva. Valeriano foi único a ter tido contato com São Lourenço, de acordo com a tradição católica, e ordenou seu martírio nas grelhas no ano de 258 d.C (SIMÕES, 2013, p. 9). Entretanto, a peça parece sugerir certa vassalagem de Valeriano com relação a Décio, que teria perseguido o santo com mais afinco. A transferência desta responsabilidade parece em nada afetar o enredo da peça, de maneira que não há indícios no texto de

[39] "Mas, senhor, quem é aquele (...)" ANCHIETA, 2006, v. 791, p. 71.
[40] "Mas toma, antes, meu chefe!" ANCHIETA, 2006, v. 894, p. 79.

porque o dramaturgo teria escrito algo que, para nós, leva o nome de imprecisão histórica. Este é mais um fator que comprova o “caos histórico” mencionado por Décio de Almeida Prado (in FARIA, 2012, p. 26) e que será discutido mais adiante.

Na peça, quando os romanos avistam Aimbirê armado “com espadas e chicote” (ANCHIETA, 2006, v. 793, p. 71) e acompanhado por outros, confundem-no com o deus romano Júpiter, que acreditam estar a caminho para premiá-los. Essa menção não é aleatória, como bem colocado por Leodegário Amarante de Azevedo Filho:

> Como se vê, o deus mitológico [Júpiter] protege os inimigos da fé, e aparecem, assim no teatro, como na poesia épica, para serem repudiados. O fato demonstra a aversão do poeta às ideias pagãs do Renascimento, ligado que sempre esteve ao mundo medieval, em sua visão barroca, na linha da Contra-Reforma. É medieval o procedimento de assimilar os diabos aos deuses pagãos de Roma, técnica revalorizada pelo Barroco. (1996, p. 228)

Os dois romanos demoram para perceber que ele vem para puni-los. Seu castigo é iniciado antes que os diabos se apresentem, e Décio e Valeriano logo adivinham o motivo. Aimbirê primeiro fala em tupi, mas depois passa para o castelhano, zombando dos dois imperadores. Ele não se apresenta às suas novas vítimas, como se o diabo esperasse ser reconhecido por elas. Ou como se sua própria identidade já não tivesse importância, pois ele agora tem uma nova função e um novo propósito, de maneira que a única credencial de que precisa é a do próprio santo que o envia. Ele diz:

> Sou mandado
> por São Lourenço queimado
> para levar-vos a minha casa,
> onde seja confirmado
> vosso imperial estado
> em fogo que sempre abrasa. (ANCHIETA, 2006, vv. 875-880, p. 77)

É curioso que, em meio às súplicas em castelhano, Valeriano grite “Ai de mim!”, não em castelhano, não em tupi, mas em guarani: “Xe akaî!” (v. 886, p. 79). Aimbirê reconhece a língua, relaciona-a aos índios carijós e justifica: “Todas as línguas sei eu” (v. 889, p. 79). Os carijós foram um grupo indígena muito receptivo à catequização dos jesuítas, mas escravizados mesmo assim. Em 1554, na capitania de São Vicente, participaram de um ataque à aldeia de São Paulo de Piratininga,

atual cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, habitavam a Baía da Guanabara[41], o que justificaria sua menção na peça: a aldeia de São Lourenço teria tido contato com os carijós da região.

Aimbirê volta a se dirigir aos outros diabos, seus companheiros, em tupi, e Valeriano tenta convencê-los a deixá-lo em paz nesta língua, antes de todos voltarem a falar castelhano. As falas das personagens parecem descrever o que estaria sendo encenado. Amarante Azevedo Filho escreve que o que se apresenta "se reveste de cunho barroco, marcada por impressionante e cruel naturalismo" (1996, p. 230). Os diabos são violentos em seu castigo, sobretudo Aimbirê, que substitui Guaixará como chefe demoníaco e parece ter conquistado o protagonismo da cena, além de ter adquirido toda a crueldade e ironia de seu antigo chefe:

> Como? Pedis confissão[42]?
> Pretendeis voar sem asas.
> Sim, vossas obras más
> merecem haver perdão.
> Pedi-o à deusa Palas…
>
> ou a Nero,
> aquele cruel carniceiro
> do fiel povo cristão.
> Aqui está Valeriano,
> vosso leal companheiro.
> Recebei-o de sua mão! (ANCHIETA, 2006, vv. 1027-1034, p. 89)

Sarauaia torna-se seu braço direito, enquanto os outros quatro diabos permanecem quietos, sem que se faça muita referência a eles até que Aimbirê lhes ordena que levem os romanos para longe, menos de vinte versos antes do fim do ato.

Décio chora ser morto como um ladrão, e Sarauaia diz que o imperador será morto enforcado e depois condenado ao fogo (vv. 982-992, p. 85). Aqui se dá a entender que Valeriano não está morto. Não é sua alma que aparece para ser arrastada ao inferno, mas seu corpo físico que se apresenta aos diabos para o castigo eterno, tanto físico quanto espiritual. Isso confirma o tal disparate histórico.

---

[41] O termo "carioca", de acordo com Navarro, deriva do tupi "casa de carijós" – kariîó + oka (NAVARRO, 2013).
[42] No verso 1026, Décio fala da "dobrada confusão", e Aimbirê finge tê-lo ouvido mal.

Na última cena, Aimbirê troca de nome, tornando-se Sapo Achatado (Kururupeba), em referência ao ritual antropofágico, e promete fazer os pecadores “em seu fogo cair com ele” (v. 1100, p. 95) para devorá-los, encerrando assim o terceiro ato da peça.

Este ato é um ponto de virada, uma inversão de papéis. Os diabos punidos tornam-se algozes. Desde o início do segundo ato, Guaixará, Aimbirê e Sarauaia admitem os seus costumes vis, são acusados de vilania pelo Anjo e pelos dois santos e acusam os índios de seguirem pelo mesmo caminho. O próprio Guaixará reclama de como o bem o importuna (v. 21., p. 7). Aimbirê conta seus planos de levar os indígenas a práticas censuráveis: “Hei de ir para tentá-los; / tempo virá em que me obedecerão” (vv. 217-218, p. 23). Antes de seu embate, eles já têm consciência de sua imoralidade e de serem fracos demais para derrotar seus oponentes.

A ordem do Anjo para eles, de que persigam agora uma dupla anticristã, não vem para redimi-los diante da cristandade, pois sua maldade está para além da redenção. A ordem de que punam dois romanos pagãos vem por dois outros motivos. O primeiro é um acerto de contas. Décio de Almeida Prado escreve que “a moral em vigência é a do Velho Testamento: olho por olho, dente por dente” (FARIA, 2012, p. 26). São Lourenço foi morto nas grelhas, então que sofram a mesma pena os seus algozes. Além disso, as grelhas são onde se assam os prisioneiros sacrificados no ritual antropofágico, de forma que cabem perfeitamente aos demônios indígenas na mundividência da cultura cristã que Anchieta tentava enraizar com a peça.

O outro motivo é um aviso. Os romanos são totalmente diferentes dos ameríndios em quase tudo. A resistência à Santa Fé parece ser a única semelhança entre eles. Décio e Valeriano são usados como exemplo diante de uma população que, para os jesuítas, ainda pode ser salva. O castigo para a dupla de imperadores é a ameaça para toda a tribo, que deve agora abandonar todas as práticas citadas pelos diabos para fugir do destino imposto por eles. A fisicalidade dos castigos também fala de punições bastante práticas, recado direcionado a indivíduos que ameacem a ordem do aldeamento. Uma maneira de dar um exemplo a todos os

membros da comunidade para que não cometessem o mesmo erro que Décio e Valeriano cometeram.

Por fim, para o crítico teatral, esta inversão no papel de Aimbirê e Sarauaia faz total sentido. Anjos e santos são figuras imaculadas, e não devem sujar suas mãos com o sangue de pecadores que, entretanto, precisam ser punidos. Os diabos seriam a ferramenta perfeita:

> Essa estranha delegação de poderes permite manter-se a nota cômica, além de ensejar que a punição, a morte pelo fogo, seja realizada com requintes de crueldade mental que não ficariam bem em anjos e santos. Que o Mal seja punido pelo Mal, deixando o Bem com as mãos limpas – e o poder decisório. (Op. cit., p. 27)

O quarto ato, com seus 317 versos, é mais curto que os dois anteriores. Ele tampouco pode ser chamado de dramático pois, ao invés de uma ação ou conflito, o Anjo assegura os espectadores da proteção e intercessão de São Lourenço, apresentando o Temor e o Amor, enviados por Deus. O primeiro fala português, os dois últimos castelhano.

O Temor de Deus vem dirigir-se ao público, pregando aos presentes. Nos quase 170 versos de sua fala, ele lembra a plateia das consequências do pecado e dos horrores do Inferno. A personagem alegórica retoma a trajetória de São Lourenço e o castigo de Décio e de Valeriano. Sua fala é mais negativa, com a carga tanto de uma crítica quanto de um lamento voltados aos pecadores que não se arrependem de seus pecados. A personagem diz:

> Afogado pela mão
> do diabo, partiu-se
> Décio com Valeriano,
> infiel, cruel tirano,
> ao fogo, que mereceu. (ANCHIETA, 2006, vv. 1204-1208, p. 103)

A faceta mais intimidadora é também a mais longa da pregação, enquanto o Amor de Deus, com 108 versos, lembra a audiência do sacrifício de Cristo na cruz e da salvação por Ele oferecida. Sua fala é extremamente animadora, exortando os presentes a reconhecerem a profundidade do Amor de Deus e a se arrependerem de seus pecados.

Este ato é a confirmação da lição pretendida pelo castigo de Décio e Valeriano no ato anterior. César Braga-Pinto escreve:

> A promessa, assim, é constituída, de um lado, pela memória das punições e, de outro, pela vantagem ou pelo lucro prospectivos – ou, de acordo com a alegoria cristã utilizada por Anchieta, por meio de Temor e Amor. Enquanto cada promessa reitera a memória de uma punição, a origem desta como forma de absolvição – isto é, a ideia de se pagar um preço por um crime e de tornar-se responsável pela injúria causada a outro – está, ainda segundo Nietzsche, intimamente associada à ideia de troca. (2003, p. 114)

Com isso, podemos passar para a análise das três personagens diabólicas: Guaixará, Aimbirê e Sarauaia.

1.2 Guaixará, Aimbirê e Sarauaia

Apesar das ações realizadas em cena, a peça torna-se menos dramática que lírica. A pregação, neste texto, não se volta para o convertido, mas para o gentio – o ameríndio. Sérgio de Carvalho escreve:

> O teatro de catequese, ao contrário, seria voltado para as exterioridades da religião e concebido a partir de um código para uso do povo (e não uso próprio), promovendo um pacto arcaizante com a forma alegórica a serviço da legitimação do poder: "A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para as massas criadas pelos intelectuais orgânicos da aculturação". (BOSI, 1992, p. 81 *apud* CARVALHO, 2015, p. 15)

O quinto e último ato da peça é mais uma cena (única) de ordem lírica. Não há ação. Aqui, doze meninos dançam e cantam um louvor a São Lourenço, pedindo sua ajuda para resistir às tentações e exortando a audiência a abandonar as velhas práticas tradicionais, chamadas "maldades"[43]. O poema lembra o medo que o diabo tem de São Lourenço:

> Tem medo de ti
> o diabo, irando-te.
> Vem para amedrontá-lo,
> para que não esteja pelas casas
> para afrouxar nossas almas. (ANCHIETA, 2006, vv. 1463-1467, p. 123)

[43] "Que lancemos fora nossa maldade". ANCHIETA, 2006, v. 1431, p. 121.

O auto se encerra com o lembrete de que Deus é o protetor da aldeia, e que os seus habitantes não precisarão ter medo do Inferno, desde que sigam os mandamentos católicos.

Ao lermos o auto, percebemos que *Na festa de São Lourenço* percorre treze séculos e milhares de léguas, formando, nas palavras de Décio de Almeida Prado, "um elenco de personagens tão disparatadas, tão dilatadas no espaço e no tempo, quanto se possa desejar" (in FARIA, 2012, p. 25). Contudo, um tema único – São Lourenço – liga os episódios narrados

> com as suas duas conotações, a geográfica e a histórica, a da aldeia e a do santo, chamou por contiguidade, por associação de ideias, todos os nomes que lhe eram correlatos no pensamento e na vivência de Anchieta, não importando se por fatos ocorridos há vinte ou há muitas centenas de anos. (Op. cit., p. 26)

De acordo com o que Prado escreve, esta dilatação não seria confusa apenas para o leitor moderno. Provavelmente também confundiria um espectador quinhentista, desde que este estivesse atento à origem de cada personagem.

> Esse verdadeiro caos histórico, ou a-histórico, vai do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, do divino ao humano, do material ao imaterial, do passado remoto ao presente imediato, do local ao universal, formando um bloco cultural complexo a que unicamente os padres da Companhia de Jesus (e talvez nem todos) estavam em condições de ter acesso. (Op. cit., p. 26)

O mesmo poderia ser dito de aspectos linguísticos da peça: um auto trilíngue estaria até hoje entre as representações mais inusitadas. Entretanto, os diabos brigam em tupi, Décio e Valeriano suplicam em castelhano e as duas personagens alegóricas, o Amor e o Temor de Deus, discursam em português. É impossível, evidentemente, supor que essa variação derive de uma falta de atenção por parte do autor. Portanto, resta-nos assumir que tenha sido proposital. Ainda de acordo com Décio de Almeida Prado,

> buscava-se, como se percebe, um efeito cômico acessível ao público, ainda que à custa da lógica e das regras habituais de dramaturgia. Importava o "recado" (é a palavra empregada a respeito dos sermões do Temos e do Amor de Deus) religioso, não a estruturação e o acabamento artístico. (Op. cit., p. 28)

De certa forma, a mesma lógica pode ser usada para pensar tamanha distensão histórica. Não se trata de uma falta de atenção, mas de uma mensagem que, para o padre-dramaturgo e seus irmãos de batina, precisa ser transmitida com eficiência e completude: a consequência de deixar-se dominar pelo diabo, isto é, de não seguir a Lei de Deus é o Inferno, tal qual é exemplificado através de Décio e de Valeriano.

De todas as peças de Anchieta, esse auto parece ter sido o eleito pela crítica. Trata-se de uma encenação bastante longa – 1493 versos –, escrita em três línguas diferentes, que chama a atenção de seus leitores. Além disso, traz uma grande quantidade de personagens, incluindo os três diabos –mais quatro que não têm fala ao longo da peça –, dois imperadores romanos e nada menos do que três representantes divinos e duas alegorias, todos eles com uma quantidade razoável de falas, quando todas as outras peças anchietanas apresentam bem menos personagens "falantes" em cena. Assim, não é de se espantar que, mesmo com a barreira da língua brasílica – facilmente sobreposta com a ajuda de boas traduções –, e nem que o texto tenha atraído a atenção de críticos ao longo do último século e meio – quando os textos de Anchieta passaram a ser conhecidos.

Os títulos *Na festa de São Lourenço* e *Auto de São Lourenço* são recorrentes nos textos a seu respeito, e é preciso lançar-lhes um olhar breve antes de seguir em frente com este estudo. O título da peça, escreve Jean-Pierre Ryngaert, é de extrema importância. "Muitas vezes, a peça tem o nome de uma heroína ou de um herói, de uma personagem principal" (1995, p. 36).

Aqui, há uma dúvida: de acordo com Décio de Almeida Prado, a primeira página do manuscrito, que conteria o título, desapareceu (in FARIA, 2012, p. 27). Neste caso, *Auto de São Lourenço* e *Na festa de São Lourenço* seriam títulos criados pela crítica, pelos jesuítas ou pelos próprios copistas, mas não pelo autor. O padre Armando Cardoso, entretanto, afirma existir uma primeira página. Escreve ele:

> Logo abaixo do título principal, "Na Festa de S. Lourenço", antes de começar o diálogo tupi, o autógrafo traz esta longa nota: "No 2º ato entram três diabos, que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço e São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os diabos, cujos nomes são Guaixará,

> que é o rei; Aimbiré e Saravaia seus criados". (in ANCHIETA, 1977, p. 70)

Se o título foi, de fato, dado por Anchieta, podemos afirmar certamente que a peça leva o nome de seu herói, mas não de sua personagem mais ativa. Os diabos cumprem com propriedade este papel, sendo muito mais presentes e muito mais atuantes na peça que o próprio santo que os derrota. São eles as verdadeiramente mais atuantes deste auto dedicado a um santo que está presente em cerca de 400 versos apenas, e que tem poucas falas.

Em seu capítulo para o livro *A personagem da ficção*, Décio de Almeida Prado levanta a questão da caracterização da personagem teatral, dizendo que "os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito" (in CANDIDO, 2005, p. 88). No *Auto de São Lourenço*, os diabos permanecem em cena boa parte do tempo, o que nos possibilita examinar o que fazem e o que dizem a respeito de si mesmos em detalhe. De acordo com Jean-Pierre Ryngaert, "os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante" (1995, p. 131) e também serão considerados fundamentais para esta análise.

Sábato Magaldi nos chama a atenção para um fato curioso: não há apenas uma "personificação abstrata do Mal", mas três diabos principais, de nomes Guaixará, Aimbirê e Sarauaia, além de seus servos, que "se distinguem por vícios humanos pejorativos, como a covardia, a bebedeira e a mentira" (2008, p. 21). Cada diabo apresenta-se tomando para si um pecado: Guaixará define-se como um "bebedor de cauim"[44], Aimbirê apresenta-se "esquentador de gente"[45], assassino (v. 1093, p. 89), e Sarauaia como um "adversário antigo dos franceses"[46] e um espião (v. 498, p. 47).

Os três diabos recebem seus nomes de índios tamoios, inimigos dos tupinambás e aliados dos franceses na guerra contra os portugueses. Não é coincidência a escolha dos nomes de líderes inimigos, já que, estando a representação relativamente próxima temporal e geograficamente da Batalha da

---

[44] "Guaixará bebedor de cauim eu sou". ANCHIETA, 2006, v. 290, p. 29.
[45] "eu sou um diabo esquentador de gente". ANCHIETA, 2006, v. 300, p. 31.
[46] "Sarauaia, adversário antigo dos franceses". ANCHIETA, 2006, v. 495, p. 47.

Guanabara, os envolvidos seriam conhecidos por boa parte da plateia, se não pela experiência com a batalha, pelas histórias que se teriam contado posteriormente.

A Batalha da Guanabara foi um dos embates envolvendo a disputa entre Portugal e França pela região da Baía da Guanabara, onde hoje fica a cidade do Rio de Janeiro. Os índios tupi haviam se aliado aos portugueses. Os tamoios e outras tribos, entretanto, por uma inimizade antiga com o tupi e por uma forte resistência à presença do português, aliaram-se aos franceses. Iniciava-se, assim, o que ficou conhecido como a Confederação dos Tamoios, uma aliança que ocupou o litoral brasileiro entre Bertioga e Cabo Frio e cujo primeiro comandante foi o cacique Cunhambebe, que morreu de varíola. Quem assume a liderança a seguir foi o cacique Aimberê, que empresta seu nome a um dos diabos da peça. O diabo Guaixará recebe seu nome de outro cacique envolvido diretamente com a Confederação.

Aimberê morreu no início de 1567, na Batalha da Guanabara. Esta batalha marcou o fim do conflito, bem como da Confederação. Nela, os tamoios foram praticamente dizimados, e alguns poucos sobreviventes teriam passado a viver no aldeamento onde *Na festa de São Lourenço* foi encenada.

Há, dentre os textos atribuídos a Anchieta, uma peça intitulada *Dia de Assunção em Reritiba*[47], encenada em 15 de agosto de 1590 (CARDOSO in ANCHIETA, 1977, p. 248). No *Ato IV*, há uma fala creditada a um índio tamoio de nome Paratiy. Este nome, sobretudo com esta grafia, sugere a cidade de Paraty, no Rio de Janeiro, emancipada em meados do século XVII[48], mas colonizada já no Quinhentos. Apesar da ausência de registros, o tupinista Eduardo Navarro (2013) supõe que o nome signifique “rio dos paratis”, palavra esta que nomeia tanto uma espécie de peixe quanto uma variedade de mandioca (Op. cit.). Sabemos da facilidade dos ameríndios em trocar de nome – eles os faziam diversas vezes ao longo da vida. Inclusive, quanto mais nomes um homem tivesse tido, maior seria sua fama de guerreiro valente. Também sabemos do papel desempenhado pelos nativos nas encenações jesuíticas, sobretudo em trechos pouco dramáticos, em que

---

[47] Esta aldeia, onde Anchieta veio a falecer, existe até hoje no Estado do Espírito Santo, levando o nome do padre.

[48] Sua data de fundação é imprecisa, mas a presença de tamoios no local é estimada desde meados do século X d.C., quando estes expulsaram os guaianás da região.

se declamassem poemas e louvores ou se fizessem confissões. Não seria impossível, portanto, que o índio tamoio estivesse presente na aldeia de Reritiba, sobrevivente da Confederação. Se isso era verdade para Reritiba, por que não o haveria de ser para São Lourenço? É relativamente seguro concluir que sobreviventes estivessem presentes no momento da encenação de *Na festa de São Lourenço*, meros vinte anos após a Batalha da Guanabara.

A identificação do inimigo religioso, de cuja animosidade o ameríndio precisa ainda ser convencido, ao inimigo terreno, por quem o nativo nutre o mais profundo ódio e desejo de vingança, facilitaria o processo de assimilação que Anchieta visava com o texto.

Dos três diabos, Guaixará é o líder, e os outros dois são seus servos. Ele é o primeiro diabo a aparecer. Apresenta-se:

> Eu, aquele em que se deve acreditar,
> eu, o diabão assado,
> o que tem nome Guaixará,
> o que é afamado por aí. (ANCHIETA, 2006, vv. 34-36, p. 9)

É ele quem coordena a ação dos diabos, como quando Aimbirê quer acovardar-se diante da chegada dos dois santos e do Anjo: “Vem, para que os ataquemos, / ficando a amendrontá-los” (vv. 282-283, p. 29). Ou quando o chama para levarem os dois romanos para o Inferno: “Aimbirê, levemos os malditos, logo, / para alegrar os que ficaram em nossa casa” (vv. 461-462, p. 43).

De todos os diabos, Guaixará é o mais próximo à representação de Satanás: é o mais terrível, ameaçador e arrogante. Quando Aimbirê e Sarauaia, assustados, declaram sua derrota perante o Anjo, São Sebastião e São Lourenço, Guaixará responde com confiança:

> Mas confia em mim!
> Espantá-los-ei hoje, de novo, também.
> Quem há como eu,
> desafiando até mesmo a Deus? (vv. 190-193, p. 21)

No entanto, por mais forte que seja, o “rei dos diabos” é ainda inferior aos poderes celestiais e torna-se digno de riso diante deles. No terceiro ato, seus dois companheiros estão presos e pedindo por sua ajuda quando chega, ele também

preso, e diz: “Ah, que dizes? / Lourenço tostado minhas mãos atou, / queimando-me, oprimindo-me” (vv. 563-565, p. 53).

Aimbirê, apesar de seu nome ser uma referência a um líder tamoio, não apresenta nenhuma das características de seu modelo. De acordo com Sérgio de Carvalho, “é menos ‘danado’ e mais próximo de um bufão estúpido” (2015, p. 42). Apesar disso, apresenta-se como uma figura temível:

> Oh, eu sou assassino,
> causa do temor aos pecados,
> mesmo dos reis.
> Arranco-me o nome por causa dos malditos;
> meu nome é “Sapo Achatado”! (ANCHIETA, 2006, vv. 1093-1097, p. 89)

Dada a proximidade entre o mundo humano e o mundo natural na cultura tupi, era muito comum que os ameríndios fossem chamados pelo nome de plantas ou animais.

Aimbirê é também o principal emissário de Guaixará no segundo ato, visitando aldeias para corrompê-las. Eis o que ele relata, ao encontrar-se com seu líder:

> Estavam muito felizes ao ver-me,
> abraçaram-me, fazendo-me ficar
> o dia todo bebendo cauim,
> dançando, enfeitando-se,
> – desafiando a lei de Deus. (vv. 89-93 p. 13)

Sua faceta menos valente, bem como mais cômica, mostra-se com a chegada de seus adversários: “Ah, vencer-me-ão hoje! / É terrível para mim vê-los…” (vv. 279-280, p. 29), tornando-o ainda menos assustador.

Por fim, o terceiro dos que poderíamos chamar de personagens principais deste auto, Sarauaia, teria sido “inspirado num traidor real do tempo das guerras, um temiminó ou tupiniquim que passou para o lado dos franceses” (CARVALHO, 2015, p. 44). De acordo com o *Dicionário de tupi antigo: A língua indígena clássica do Brasil*, de Eduardo Navarro (2013), seu nome pode ser traduzido como “selvagem”. Totalmente diferente de seus dois companheiros, é fanfarrão, covarde e queixoso, o que se vê bem neste trecho que marca a chegada de São Lourenço:

Sarauaia:
Querendo devorar suas almas,
a noite toda não dormi absolutamente…
Guaixará:
Basta! Falo eu, Sarauaia!
Sarauaia:
Não digas meu nome
para ele, senão me mata!
Mas esconde-me tu dele!
Ele há de ser teu espião! (ANCHIETA, 2006, vv. 343-349, pp. 33-35)

Sarauaia é apresentado por Aimbirê como espião, e Guaixará o chama "espião maldoso"[49] no verso 229. Sua entrada em cena, logo em seguida, já traz as marcas de sua personalidade: "Minha coragem ainda existe. / Eia, hei de ir longe, / eu, o alegre Sarauaia" (vv. 230-232, p. 25). Percebamos aqui como a personagem não se apresenta terrível nem cruel, mas alegre, e como o primeiro verso parece buscar a reafirmação de sua valentia – que já vimos não existir diante dos santos protetores da aldeia. De acordo com Sérgio de Carvalho, "sua aparição possivelmente se associa a jogos cômicos físicos: corria em meio ao público e preparava a atenção dos espectadores para a entrada triunfal de São Lourenço, que chega acompanhado do Anjo e de São Sebastião" (2015, p. 44).

Este diabo atrapalhado e covarde também mostra uma nova faceta do mundo colonial que só podemos supor que os jesuítas tivessem encontrado dificuldade para controlar: a do suborno. Sarauaia finge estar dormindo e se esconde sob um arbusto. Ao ser encontrado por São Sebastião, ele entra em pânico e tenta comprar sua própria segurança:

Ai! Guarda-te de me queimar!
Hei de dar ovas de peixe
para ti, retribuindo…
Queres comer farinha puba?
Queres ouro? (ANCHIETA, 2006, vv. 503-507, p. 47)

Os três demônios, sobretudo Sarauaia, são "visto[s] como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente)" (PRADO in FARIA, 2012, p. 24). Eles sofrem o rebaixamento cômico por diferentes características. Para todos, entretanto, a raiz é a mesma: "provocar nossa

[49] "Fazes isso, porventura / Sarauaia, espião maldoso?" ANCHIETA, 2006, vv. 228-229, p. 25.

superioridade levemente desdenhosa, sem, no entanto, nos chocar" (PAVIS, 2005, p. 60) e estabelecer a inferioridade das três personagens com relação ao Anjo e aos santos. Como discutido anteriormente, o diabo é temível na medida em que aprisiona e tortura as almas dos pecadores, mas também é risível na medida em que estas mesmas almas, sob a proteção divina, tornam-se blindadas contra suas artimanhas. A derrota iminente o torna motivo de chacota e sua arrogância o expõe ao ridículo.

A derrota dos três diabos traz elementos da farsa, sendo extremamente caricata e exagerada. Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, a farsa é o gênero medieval do ridículo por excelência. Sua preocupação moral é, portanto, menor. Isso é especialmente útil quando se trata de personagens naturalmente rebaixadas e com quem o autor não tem interesse que a plateia se identifique – como é o caso dos diabos. Sua derrota é tida como certa desde o princípio, pois a pregação pretende que eles não possam ser superiores ao poder divino; e também é motivo de celebração, já que significa a salvação dos convertidos, da qual os jesuítas tentavam convencer os ameríndios.

Cenas violentas como esta são comuns no teatro anchietano. Sarauaia, por exemplo, é preso sob a ameaça de ser flechado pelo santo e sob chibatadas de Guaixará. Aqui, não estamos falando de uma questão moral e religiosa apenas: os castigos não são meramente teatrais, mas um aviso para toda a comunidade, que vive sob um sistema de disciplina muito rígido, tanto pela liderança jesuítica quanto pelo perigo constante de ataques inimigos. Escreve Sérgio Carvalho:

> Não era só caso de consciência, mas de punição pelo sistema interno de justiça do aldeamento. A peça lembra à comunidade cristã, incluídos aqui os colonos, que a sujeição depende da manutenção de uma rígida disciplina (lembremo-nos de como os jesuítas do Brasil se "disciplinavam" agredindo o próprio corpo, até mesmo em praça pública, como forma de domar os desejos e pagar pecados). (2015, p. 44-45)

O crítico continua, lançando um olhar mais atento às consequências sociais do pecado:

> A enumeração dos costumes "demoníacos", tantas vezes repetida na peça, serve aqui para deixar claro o que está em jogo: pertencer ou não à comunidade de São Lourenço, estar dentro ou fora dela, renovar o pacto disciplinar e punitivo. Não por acaso, a resposta de

> Aimbiré sobre a dificuldade de realizar essa tentação serve para nomear o guardião do espaço. (Op. cit., p. 43)

A todo momento, os diabos são ligados a pecados cometidos pelo grupo que os assiste. Mas esta não é a única lista associada a eles. A partir da entrada dos santos e do Anjo em cena, também são associados a animais. Guaixará diz:

> Guaixará bebedor de cauim eu sou,
> grande cascavel, onça,
> comedor de gente, queimador de gente,
> morcegão voador[50],
> diabo assassino. (ANCHIETA, 2006, vv. 290-294, p. 29)

Os três animais citados por ele têm hábitos crepusculares e noturnos, agindo sobretudo nas trevas. Se já não fossem considerados animais perigosos por se alimentarem de outros seres, só esta característica seria capaz de transformá-los em um terror, sobretudo para os cristãos, já que o demônio tem profunda relação com a treva e a penumbra. Para Alfredo Bosi, a escolha é extremamente lógica. O crítico traz à memória o bestiário. “A figura o diabo é animalizada em mais de um passo. A natureza que não se pode domar é perigosa” (BOSI, 1992, p. 73).

O discurso de Aimbirê, neste trecho, segue a mesma diretriz, citando animais de hábitos majoritariamente noturnos, alguns deles perigosos.

> Eu sou uma jibóia, eu sou um socó,
> eu sou o grande tamoio Aimbirê,
> sucuriju, gavião,
> tamanduá topetudo;
> eu sou um diabo esquentador de gente! (ANCHIETA, 2006, vv. 296-300, p. 31)

É curioso que se encontrem, nesta lista, animais consideravelmente menos perigosos do que os animais de Guaixará: socós, gaviões e tamanduás não representam perigo para os seres humanos, apesar de a jiboia impor bastante medo. Guaixará é consideravelmente mais perigoso e temível do que Aimbirê, o que justifica que os animais associados ao primeiro também o sejam com relação aos do

---

[50] O auto foi encenado na região da atual Niterói, onde a vegetação predominante no século XVI era a Mata Atlântica. É esta vegetação um dos *habitats* naturais do morcego-vampiro, com o qual os europeus tiveram seu primeiro contato entre os séculos XV e XVI. Apesar de raramente alimentar-se de sangue humano, este animal provoca o terror dos europeus desde a chegada às Américas.

segundo. Isso se prova ainda mais quando Sarauaia apresenta-se como um porco[51]. O próprio São Sebastião o chama de guabiru[52] e "sariguê[53] fedorento"[54].

Seguindo a tradição do teatro religioso da época, os diabos entram em um embate com São Lourenço, São Sebastião e o Anjo sobre a salvação da – ou o controle da Igreja sobre a – comunidade. Os espectadores são réus em um julgamento. O diálogo em muito aproxima-se de diversos autos do mestre Gil Vicente, como as *Barcas do Inferno, do Purgatório* e *da Glória* e o *Auto da Alma*. Guaixará diz: "Deus? Ah, por certo é verdade… / Mas sua vida é muito má, /seus atos não são belos" (2006, vv. 314-316, p. 31).

A reação do Anjo, depois de derrotados os diabos, retoma o aviso para a comunidade:

> Sempre dos diabos atam as mãos,
> quando querem em vós suas presas.
> Não querem que vos toquem.
> Por amar muito vossas almas,
> como seus discípulos vos tomaram.
>
> Guardai-vos
> de serdes maus doravante,
> para que desapareçam vossas práticas antigas
> - bebedeira, a velha mancebia fétida,
> mentiras, dizer maldades,
> ferimentos mútuos, antigas guerras. (vv. 618-628, p. 57)

Com esse aviso, também presente nas prédicas do Temor e do Amor de Deus, e com o exemplo dos diabos derrotados e dos imperadores condenados, a peça tenta cumprir seu objetivo moralizante de convencimento e de controle do comportamento de ameríndios, que os padres pretendem que vejam no Inimigo (o demônio) a representação espiritual de costumes tradicionais muito anteriores à própria presença do jesuíta. Essa tarefa catequética se tenta realizar não só no *Auto de São Lourenço*, mas em todas as peças destinadas aos brasis.

---

[51] "Eu também sou um porco". ANCHIETA, 2006, v. 497, p. 47.
[52] Rato-preto.
[53] Gambá.
[54] "Será que isso é um guabiru / ou um sariguê fedorento?" ANCHIETA, 2006, vv. 338-339, p. 33.

2 *Na vila de Vitória*

2.1 A peça

A segunda peça a ser analisada não possui título no manuscrito original (PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 197), de forma que o título com que ficou conhecida foi-lhe atribuído pela crítica. Este auto, sem título a princípio, deve ter sido encenado por volta do ano de 1586 (Op. cit., p. 13). Serafim Leite foi quem estimou a data de representação da peça, com base na menção ao rei D. Felipe II, de Espanha, ao conflito de entre habitantes da região e o administrador em 1583 e à seca, ocorrida também em 1583 (LEITE apud PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 14).

A maior parte dos autores o chama *Na vila de Vitória*, *Auto de São Maurício* ou *Auto da Ingratidão*. Os títulos de outras peças de Anchieta, bem como os dois primeiros desta, seguem a lógica da referência ao santo ou mártir homenageado (*Auto de São Sebastião*, *Diálogo do padre Pero Dias mártir*, *Auto de Santa Úrsula*, *Na visitação de Santa Isabel*), à localidade onde a peça seria encenada (*Na aldeia de Guaraparim*, *Na vila de Vitória*), à figura ilustre a ser recebida com a peça (*Recebimento do padre Marçal Beliarte*, *Recebimento do padre Bartolomeu Simões Pereira*, *Recebimento do padre Marcos da Costa*), à ocasião de encenação da peça (*Na festa do Natal*, *Dia da Assunção em Reritiba*) ou ainda possíveis “mesclas” de duas ou mais destas motivações (*Na vila de Vitória*, *Na festa de São Lourenço*) – tendo em mente que algumas dessas peças tem mais de um título.

A outra opção, forjada por Edith Pimentel Pinto, baseia-se em uma lógica diferente. A referência faz-se a um dos inimigos que figuram na peça, a alegoria diabólica Ingratidão. Esse título – *Auto da Ingratidão* – contradiz o costume de peças religiosas da época, que dificilmente eram intituladas com o nome do inimigo a ser combatido na cena.

A edição realizada por Maria de Lourdes de Paula Martins e publicada em 1954, que é a mais citada pela fortuna crítica, traz o título *Na vila de Vitória*. Partindo da confiança na qualidade de seu trabalho, preferi adotar o testemunho por ela editado. Para manter um padrão coerente, adotarei também o título por ela referido,

apesar de recorrer às outras possibilidades, vez ou outra, por razões estilísticas do texto.

Este auto compreende, ao todo, 1674 versos, dos quais 1598 são redondilhas maiores, 60 são quebrados de três sílabas, e os 16 restantes são decassílabos (PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 157). Os versos se agrupam em 306 estrofes de vários tipos, sendo 268 quintilhas, 50 sextilhas, 6 quadras, um terceto e uma sétima (op. cit., p. 157). Leodegário Amarante de Azevedo Filho concorda com essa contagem e compara este auto, em estilo e em técnica, à peça analisada no capítulo anterior, intitulada *Na festa de São Lourenço*(1996, p. 236). Milton João Bacarreli faz a comparação entre essas duas peças com olhos bem pouco favoráveis a este auto:

> Quanto à técnica, pode-se dizer que [*Na vila de Vitória*] é uma peça medíocre. A mesma métrica e rima utilizada em *Na festa de São Lourenço* aqui são encontradas: quintilhas em redondilha maior, glosas de duas em duas estrofes, e a rima obedece em geral ao esquema AD-BCE. Muitos dos versos são imperfeitos, deixando bem evidente ser a preocupação do autor bem diversa da literária. (1977, p. 91)

Ao contrário de *Na festa de São Lourenço*, o *Na vila de Vitória* é uma peça inteiriça, no sentido de não ser dividida em atos. Escreve Edith Pimentel Pinto:

> Não há, em ponto algum do [manuscrito], espaçamento entre possíveis partes que correspondam a uma divisão voluntária da peça, assim como não ocorrem os termos ato ou cena. Embaixo do verso 1654, e antes das estrofes (quatro) que correspondem à procissão final, lê-se “Finis”. (in ANCHIETA, 1973, p. 198)

Há, entretanto, uma divisão nítida entre a primeira e a segunda partes da peça, o que justifica a opção do padre Armando Cardoso de dividi-la em cinco atos: a saudação da relíquia de São Maurício pelos dez meninos; a discussão entre Lúcifer e Satanás e o confronto contra São Maurício; o conflito entre a Vila de Vitória e a Ingratidão; os sermões do Temor e do Amor de Deus; e a despedida com canto e dança. Até mesmo Edith Pimentel Pinto admite esta divisão:

> Como se sabe, não era de hábito, segundo a tradição medieval, a divisão em atos e cenas – que os humanistas foram buscar no drama latino, especialmente em Sêneca. Quando, pois, essa nomenclatura surge num texto que se situe fora da área de influência humanística direta, então será necessário buscar outra conceituação

> para os mesmos termos. Assim, em Gil Vicente, na *Comédia de Rubena*, a palavra "cena" corresponde ao que hoje chamaríamos "ato"; já na Trilogia das Barcas, o termo designa cada uma das peças. (Op. cit., p. 202)

O grande problema que se apresenta aqui é a divisão em atos presente em outras peças, como visto em outras edições da obra do padre-dramaturgo. O número de atos de outros textos deve ser levado em consideração ao pensarmos esse "hábito" da tradição medieval, que Edith Pimentel Pinto sugere aqui para justificar a unidade de *Na vila de Vitória*.

Apesar do auto ser usualmente considerado um gênero curto e sem divisões em seu enredo, algumas das peças de Anchieta – o *Auto de São Maurício* incluso – mostram uma nítida separação entre diferentes partes da peça. Ademais, diversos testemunhos apontam para esta divisão.

Maria de Lourdes de Paula Martins divide a peça em três atos: a discussão entre Lúcifer e Satanás e sua derrota sob São Maurício; o conflito em torno da Ingratidão, seguido da pregação do Temor e do Amor de Deus; e, por fim, a procissão que leva as relíquias de São Maurício. Esta divisão parece obedecer à mesma lógica do texto teatral, cujos enredos – ou temas – podem ser facilmente separados em três partes, sem que haja ruptura da cena, como sugere o comentário abaixo:

> Estruturalmente, o auto compreende dois momentos dramáticos, dos quais o primeiro fica exclusivamente a cargo das forças sobrenaturais que representam Deus e o Diabo. Do segundo, além dessas forças, participam seres alegóricos representativos de entidades abstratas mas de vivência comum (a Vila, o governo), e uma personagem de consistência física (o Embaixador). O ritmo da representação, de cunho doutrinário, é rompido para intercalação de: a) uma divagação lírica da Vila de Vitória; b) um episódio jocoso (Ingratidão-Embaixador); c) um intermédio lírico-parenético, que não rompe o tom doutrinário da representação, mas sim o ritmo dramático, pois, apesar de bem estruturado, como cena, esse intermédio se reveste de forma tipicamente lírica (glosa); d) um canto final, entoado em procissão, por quatro pessoas (ou quatro grupos de pessoas). (Op. cit., pp. 201-202)

Portanto, a divisão que adoto para esta análise é a proposta por Martins, de três atos.

A edição do padre Armando Cardoso abre a peça com um poema cantado ou declamado por dez meninos, que saúdam as relíquias de São Maurício, padroeiro da Vila de Vitória, no porto. Além da edição de 1977 realizada pelo padre, Eduardo Navarro também traz o poema em sua edição da obra lírica de Anchieta, publicada pela primeira vez em 1997. Pinto, entretanto, não a incluiu em seu trabalho, provando que há uma diferença de testemunhos. A edição de Maria de Lourdes de Paula Martins não traz o poema, de maneira que o texto não será incluído na análise.

São Maurício foi capitão da legião romana de Tebas, formada por 6.666 soldados[55], todos cristãos. Em 286, a legião lutou ao lado de Maximiano para reprimir uma revolta na Gália. Após a vitória, o imperador romano ordenou sacrifícios aos deuses em agradecimento, mas a Legião Tebana recusou-se. Maximiano ordenou que a legião fosse dizimada[56]. Após um segundo episódio de desobediência, uma nova ordem de *decimatio* foi emitida, seguida de uma ameaça de extermínio completo da legião. São Maurício, então, inspirou seus soldados com exemplo em seus irmãos de armas já martirizados (ANCHIETA, 1954, vv. 31-35, p. 781). Todos foram decapitados, sem resistência, por soldados de outras legiões. O poema exalta o "vivo sacrifício com que a Deus" o santo engrandeceu (2004, vv. 54-55, p. 50), pedindo sua intercessão junto a Deus em favor do povo da vila, seus protegidos.

Na primeira cena do primeiro ato, de 214 versos, Satanás e Lúcifer discutem. É curioso notar que Satanás está sempre falando espanhol, enquanto Lúcifer está sempre falando português. Satanás queixa-se de Lúcifer e o amaldiçoa, fazendo uma referência a *Mahoma*[57], Calvino[58], Lutero[59] e a *Melantón*[60]. Em resposta, Lúcifer desafia seu interlocutor. Ele enumera seus feitos desde o princípio dos tempos,

---

[55] Este não é um número de soldados comum entre as legiões romanas.
[56] A dizimação, ou *decimatio*, era um procedimento de punição romano em que uma legião amotinada ou covarde era dividida em grupos de dez soldados, que deveriam tirar a sorte entre si. O sorteado seria morto pelos nove sobreviventes por meio de lapidação (ou apedrejamento) ou linchamento.
[57] Variante espanhola de Muhammad (em português, Maomé), o último grande Profeta, de acordo com a religião islâmica.
[58] João Calvino (1509-1564), teólogo cristão e um dos principais mentores da Reforma Protestante.
[59] Martinho Lutero (1483-1546), teólogo cristão e figura central da Reforma.
[60] Filipe Melanchton foi aluno de teologia de Martinho Lutero em 1519. É considerado o primeiro sistemático da Reforma.

como a queda de mil anjos do céu e de Adão na terra (ANCHIETA, 1954, vv. 25-27, p. 781).

Aqui, o diabo faz uma referência ao primeiro pecado, relatado em Gênesis 3:1-7, quando a serpente levou Eva a comer do fruto proibido, e ela convenceu Adão a fazer o mesmo. Lúcifer também se refere à sua própria queda, referida em Apocalipse 12:7-9, em que há uma breve menção a uma batalha ocorrida antes da Criação. Nela, São Miguel Arcanjo e seus anjos combateram o dragão (Apocalipse, 12:7).

Satanás retruca que estes feitos só foram possíveis graças à sua ajuda, e relata seus feitos em terras brasílicas. Diz que, ao se afastar para visitar aldeias ameríndias, é procurado pelos brancos que querem agradá-lo (vv. 147-151, p. 784). Lúcifer, apesar de impressionado, não aceita a ajuda de Satanás.

Na segunda cena, bastante curta, duas personagens fazem sua primeira aparição: o Mundo e a Carne. Mas ainda são só Lúcifer e Satanás os que têm direito à fala. Lúcifer afirma que estas figuras recém chegadas são a única ajuda de que precisa para combater e derrotar o santo protetor da aldeia, São Maurício, que, no verso 219, é nomeado pela primeira vez como "Maurício Guerreiro". Lúcifer, a Carne e o Mundo deixam a cena, voando para tentar os homens brancos. São 26 versos nesta curta discussão, seguidos de uma outra cena, ainda mais breve, em que Satanás está sozinho. Em quatro versos, ele prediz a derrota de seu rival.

Com apenas 37 versos, a quarta cena traz de volta ao "palco" Lúcifer, o Mundo e a Carne, sem sucesso em sua empreitada. É o próprio líder da campanha quem admite sua derrota contra São Maurício, a quem ele chama "um tão fraco soldado"[61]. Satanás acusa a arrogância de Lúcifer e decide, ele próprio, desafiar o protetor da aldeia, que está prestes a entrar cena sem ser anunciado por outras personagens ou está, de acordo com a hipótese de Milton João Bacarelli,

> em cena desde as primeiras falas. Talvez entronizado numa espécie de altar, pois no texto não há nenhuma indicação de entrada do personagem. Se esta suposição for verdade, deveria, então, o público assistir à derrota, também em cena muda, de Lúcifer e seus acompanhantes. (1977, p. 98)

[61] "Pois um tão fraco soldado". ANCHIETA,José de. 1954, v. 254, p. 787.

Nos próximos 81 versos, Satanás passa a interagir mais diretamente com São Maurício, a quem ele julga inicialmente ser grego. A tarefa de levar o santo a negar a Deus – mesmo que da boca para fora – prova-se mais difícil do que o diabo supusera inicialmente. Seus argumentos são rebatidos constantemente, e o santo permanece firme em sua fé. Satanás reconhece a possibilidade de ser derrotado, o que, de fato, será. Entre os versos 351 e 352, a rubrica indica que São Maurício desembainha sua espada e golpeia Satanás. O diabo tenta pedir a ajuda de Lúcifer, mas ambos acabam expulsos por São Miguel Arcanjo como um guerreiro de Deus. Esta imagem combina com a construída para São Maurício.

O Anjo não é anunciado por rubrica, nem tem fala própria. O único sinal de sua presença na cena é o castigo que sofrem Lúcifer e Satanás pela sua espada. Com isso, encerra-se o primeiro ato.

O próximo ato traz personagens completamente diferentes. Agora, não são mais Lúcifer, Satanás, o Mundo, nem a Carne a corromper os cristãos, mas sim o Espírito da Ingratidão. Aqui, quase todas as personagens são alegóricas. A primeira cena traz a Vila de Vitória, falando espanhol. Nos 63 versos que tem a seu dispor, a Vila queixa-se da ingratidão dos homens para com Deus e da decadência humana que teve início após o Pecado Original.

A seguir, uma nova personagem entra em cena, falando português. O (Bom) Governo entra à altura do verso 464, passeando. Ele também, como a Vila de Vitória, chora a decadência humana. O discurso de ambos converge, mas é só no verso 481 que o Governo se dirige à Vila, quando tenta consolá-la. É interessante marcar que, neste ato, bem como no primeiro, personagens de línguas distintas conversam e se entendem com facilidade: é quase como se português e espanhol fossem uma só língua e não houvesse obstáculos de compreensão entre elas.

Entretanto, a diferença real entre as duas línguas é apontada pelo próprio Governo, que pergunta à Vila nos versos 524-525, por que ela, sendo portuguesa, fala castelhano, ao que ela responde que é para honrar a seu senhor (ANCHIETA, 1954, vv. 521-527, p. 796), Felipe[62]. O que se segue é um elogio à obediência civil. O contexto aqui, vale lembrar, é o da união entre as coroas de Portugal e Espanha,

[62] Felipe II da Espanha, que tornou-se Felipe I de Portugal ao assumir também o trono português em 1580, após a morte de D. Henrique I.

o que pode ter gerado tensões entre os portugueses, mesmo fora da capital do Império. A segunda cena do segundo ato, com 322 versos, se encerra com uma reflexão sobre como é natural seguir a lei de Deus, observando que até "selvagens" e pagãos o fazem (vv. 656-660, p. 800). Esta é a segunda cena mais longa de toda a peça.

Se, em *Na festa de São Lourenço*, havia forte crítica aos costumes ameríndios, aqui o quadro que se pinta dos povos nativos é de serem muito mais obedientes à doutrina católica do que os brancos que ocupavam esta terra no final do século XVI. Por se destinar a um público majoritariamente branco, a crítica dirige-se agora ao comportamento dos colonos com relação aos nativos. A Vila de Vitória e o Governo saem de cena.

A terceira cena deste ato é consideravelmente mais curta, com apenas 36 versos. A Ingratidão aparece, também passeando, mas, ao contrário do Governo, ela parece estar sempre à espreita. Em seu discurso, ela se apresenta como "mãe de pecados" (v. 803, p. 804), e declara que suas ordenações "são as que regem o povo" (v. 814, p. 804).

A próxima cena, com 312 versos, traz quem a rubrica apresenta como "um castelhano do Rio da Prata, por embaixador" (ANCHIETA, 1954, p. 805). Em espanhol, ele começa a criticar a plateia por sua falta de gratidão a Deus, e acusa os portugueses de vaidade. Para essa personagem as relíquias estariam melhores entre sua própria gente, onde seriam apreciadas verdadeiramente (vv. 841-851, p. 805). A Ingratidão se incomoda com a presença do Embaixador: "Que diz este castelhano, / blasonador andaluz?" (vv. 862-863, p. 806).

O Embaixador se benze contra a Ingratidão quando a vê, num nítido rebaixamento cômico, e ela tenta assustá-lo. Pergunta-lhe, em tom zombeteiro, se ele é porta-bandeira do rei (vv. 886-887, p. 806) ou capitão que tenha fugido covardemente (vv. 888-894, p. 807), ao que o Embaixador responde que é "valente soldado"[63] e ameaça a Ingratidão com sua espada, no nome de Jesus. Ele continua criticando os portugueses, e ela reage com violência. O Embaixador mantém sua posição, preferindo morrer pela justiça.

---

[63] "Soy un valiente soldado". ANCHIETA, 1954, v. 898, p. 807.

É só então, no verso 959, que a Ingratidão se apresenta ao seu rival e eis que o embate entre os dois torna-se mais intenso. Aqui, percebe-se que o Embaixador é menos suscetível aos ataques da Ingratidão do que outras personagens humanas de Anchieta o são contra os demônios que as atormentam. Ainda assim, a "gestação" dela o espanta. Ele a chama de "monstro" (v. 1024, p. 810) e "moura encantada" (v. 1028, p. 811). A Ingratidão diz que o pecador que torna a pecar sofrerá a mesma pena que teria sofrido antes do perdão, "porque quebrou o contrato" (v. 1082, p. 812). Quando o Embaixador diz que não foi assim que ouviu, ela fala espanhol com fortes corruptelas portuguesas (vv. 1086-1088, p. 812).

A próxima cena, de 113 versos, se inicia com a chegada de Vitor e de dois outros companheiros de São Maurício, que vêm em defesa do Embaixador em seu combate contra a Ingratidão. Em seu ensaio, *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*, Milton João Bacarelli comenta:

> A intervenção da Virgem, que luta com o demônio, vencendo-o e expulsando-o, é uma constante nos mistérios medievais. Anchieta usa essa técnica frequentemente, utilizando – o que não deixa de ser uma novidade – não apenas a Virgem como "Deus ex-machina", mas também a figura de outros santos. (1977, p. 96)

Dos três recém-chegados, Vitor é o único que fala, e o faz em espanhol. Aqui cabe mais um comentário a respeito da origem histórica das personagens postas em cena por Anchieta. Vítor não fazia parte da Legião Tebana, da qual São Maurício era membro. Ao contrário do santo, este companheiro não era um soldado. Lothar Hessel e Georges Raeders escrevem que ele, ao passar pelo local onde os soldados cristãos eram mortos por seus companheiros pagãos, teria sido convidado a participar do massacre. Foi tão avesso à ideia "que despertou suspeitas de ser cristão e foi morto"[64].

Quando Vitor pergunta ao Embaixador o que sugere que seja feito, o Embaixador responde-lhe que devem ir embora, levando as relíquias para o Rio da Prata, ou matar a Ingratidão (ANCHIETA, 1954, vv. 1175-1183, p. 815), ao que Vitor responde acusando os paraguaios de serem pecadores. Com isso, decide que os

[64] Nota de rodapé em HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 69.

paraguaios tampouco merecem as relíquias, e o Embaixador prefere ficar onde as relíquias estão a voltar para a sua terra. Antes de ir embora, a Ingratidão mais uma vez atormenta o Embaixador, que é consolado pelo recém-chegado.

Os cinco saem de cena, dando lugar mais uma vez à Vila de Vitória e ao Governo, que, durante 39 versos, falam de seu alívio e o segundo exorta a primeira a buscar a São Maurício em oração, "com devoção verdadeira e grande fé" (vv. 1276-1277, p. 818), e do Temor e do Amor de Deus, que chegam para a próxima cena, que será a maior de todo o auto, com 383 versos.

Essas duas novas figuras alegóricas confirmam, em espanhol, que são enviadas por Deus para proteger a Vila de Vitória, e fazem exortações e advertências ao Governo e à Vila – e à plateia – contra o pecado e pela fé em Deus e nos santos, aconselhando-os a seguir a doutrina da Igreja.

O Temor de Deus faz um sermão de 113 versos à plateia, com uma pequena intervenção da Vila. Ele alerta a todos contra os perigos do pecado e a condenação ao Inferno, pois "ali nem a Virgem Mãe / jamais te poderá ser boa"[65] (vv. 1521-1522, p. 825). Em seguida, o Amor de Deus faz seu sermão, consideravelmente menor – apenas 54 versos –, exortando o povo a render-se a Cristo. A Vila toma a palavra, falando de seu consolo e confiança na mudança que há de se dar na vida de seu povo e convidando o Governo, o Temor e o Amor a habitarem sua casa. O convite é aceito, e todos convidam a plateia a um canto de encerramento.

2.2 Entre diabos e alegorias

José de Anchieta era espanhol. Este fato óbvio e talvez repetido à exaustão precisa estar fresco na cabeça do leitor ou leitora para que algumas discussões acerca dessa peça possam ser realizadas. Por isso, repito a informação que será talvez crucial em alguns pontos desta análise: José de Anchieta era espanhol.

Na vila de Vitória não é a única peça multilíngue atribuída ao padre-dramaturgo, como vimos a respeito de *Na festa de São Lourenço* e *Na festa*

[65] Tradução livre do original em espanhol: "allí ni la Virgen Madre / jamás te podrá ser buena".

de Natal. Ainda assim, é curioso o fato de que esta peça seja composta em português e espanhol, sobretudo porque, aqui, as duas línguas se conversam sem barreiras: todos os diálogos são realizados entre personagens falantes de línguas diferentes, o que, em nenhum momento, se coloca como um problema ou desafio, e isso diferencia esta peça das outras, em que os diálogo acontecem majoritariamente em apenas uma língua, mesmo que isso exija que a personagem seja capaz de se comunicar em mais de uma. Joel Pontes observa que essa distribuição "parece revelar o cuidado do P. Anchieta em colocar-se bem entre Espanha e Portugal naqueles tempos filipinos tão cheios de pudores nacionais" (1978, p. 39).

De acordo com o jesuíta Serafim Leite, referido por Edith Pimentel Pinto em excerto já citado neste capítulo, a peça estaria datada entre 1584 e 1586. O padre não se fia tanto a fontes históricas quanto a elementos da própria peça para afirmá-lo. O também jesuíta Armando Cardoso, entretanto, estabelece a data em meados de setembro de 1595 (in ANCHIETA, 1977, p. 286). Não me aprofundarei nessa discussão, porque a datação precisa não me é essencial. O que me interessa é a datação após 1580, o que é confirmado no diálogo com o Bom Governo, em que a Vila de Vitória faz uma referência a Felipe II (ANCHIETA, 1954, v. 527, p. 796).

Se, antes dessa data, a convivência entre portugueses e espanhóis já era constante, sobretudo na colônia, onde as fronteiras eram maleáveis e viajantes atravessavam o continente, é seguro admitir que a morte de D. Henrique I, tio-avô de D. Sebastião, e a subsequente coroação do espanhol Felipe II como rei de Portugal teriam intensificado ainda mais as trocas entre os dois povos.

É muito provável que estivessem presentes na encenação deste auto colonos tanto espanhóis quanto portugueses, e que as similaridades entre as duas línguas lhes permitissem uma comunicação quase tranquila. Sendo Anchieta falante nativo de espanhol, e estando ele havia tantos anos em convivência com portugueses – desde a sua estada em Coimbra –, o próprio autor era fluente nas duas, e certamente não era o único, de forma que este auto pode ser interpretado da maneira que precisava para suprir uma necessidade complexa:

> Este auto tinha endereço certo: visava aos brancos, cujo mau comportamento se traduzia em lutas entre si, em abusos em relação aos índios, e em rebeldia em relação às autoridades civis e religiosas. ((PINTO in ANCHIETA, 1973, pp. 198-199)

E é no sentido de corrigir o comportamento dos brancos que habitavam a região que o Diabo se faz, novamente, tão importante.

Nessa peça, ao contrário de *Na festa de São Lourenço*, não há um diabo que inaugure a ação sozinho. Ao contrário, logo no início do auto, encontramos dois diabos em franca discussão.

> Surgem, primeiramente, no palco, Satanás e Lúcifer, numa luta pelo predomínio, num vaidoso debate a respeito de suas "virtudes" e de suas "vitórias", até que "São Maurício", padroeiro da Vila, com sua espada, os expulsa da Capitania. (NOBRE, 1974, p. 100)

Aqui, alguns comentários são necessários a respeito de São Maurício, do Anjo e de Vitor. O primeiro é a postura guerreira de todos eles.

> Essa concepção de santo-soldado (...) está bem dentro do espírito da Ordem, conforme a pretendia Loyola. Como o jesuíta deve conquistar o mundo para Deus, seu primeiro adversário é o Mal, isto é, o diabo. (PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 222)

Os diabos dessa peça são expulsos pela espada, o que denuncia o tom de batalha espiritual que os jesuítas percebiam enfrentar nestas terras.

A primeira personagem a falar na peça é Satanás, que logo torna a situação conhecida: Lúcifer acredita que pode dominar estas terras sem sua ajuda. A contenda ocupará os dois diabos em quase todo o seu tempo de cena, tanto evidenciando a soberba e arrogância de ambos os diabos, quanto antecipando a derrota dos dois. Diz Satanás:

> Aonde vais,
> sem levar Satanás,
> teu leal servo, contigo?
> Tens outro tal amigo?
> Que te dou a Barrabás
> e com Judas te maldigo![66] (ANCHIETA, 1954, vv. 6-11, p. 780)

Edith Pimentel Pinto escreve que "essa pitoresca e irrequieta galeria de demônios apresenta-se organizada segundo os tradicionais padrões medievais" (in ANCHIETA, 1973, p. 225). Lúcifer, de acordo com Collin de Plancy em seu *Dicionário infernal*, "é com frequência considerado o rei dos infernos, e, segundo

[66] Tradução livre do original em espanhol: "¿Donde vas, / sin llevar a Satanás, / tu leal siervo, contigo? / ¿Tienes otro tal amigo? / ¡Que te doy a Barrabás / y con Judas te maldigo!"

alguns demônamos, é superior a Satã" (2019, p. 554). Satanás, entretanto, o dicionarista do século XIX descreve como "o chefe dos demônios e do inferno, segundo a opinião geral" (Op. cit., pp. 775-776). Tem-se aí um conflito que parece permear a própria demonologia européia – de base medieval –, conflito este de que a peça não padece, pois o próprio Satanás se declara servo de Lúcifer.

O nome de Satanás é derivado da expressão hebraica *satãn*. De acordo com Luther Link, em seu *O Diabo: A máscara sem rosto*,

> *Satan* é uma palavra hebraica que em geral significa adversário, nada mais. Às vezes, ele é um ser humano, às vezes uma figura celestial. (...) Satã é um título, não é nome de ninguém. Satã *não é* o Diabo (embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários cristãos). (1998, p. 24. Grifos do autor)

A história de Salomão, por exemplo, conta de um adversário edomita chamado Hadade, da linhagem real de Edom (*1 Reis* 11:14), num sentido bastante militar. No texto do Salmo 109, fala-se de um "acusador" (*Salmos* 109:6), que é uma outra tradução possível. Nesse caso, é possível que a referência seja a um acusador espiritual. Quando o termo hebraico é acompanhado de artigo, é frequentemente traduzido como Satanás (*Jó* 1:6, 9).

Em *Na vila de Vitória*, Satanás aparece blasonador, irreverente, desrespeitoso. Seu discurso também é bastante carregado de vulgaridade e malícia, levando-o a uma fluidez de discurso bastante diferente de Lúcifer, como se vê nesta fala: "Certo que és tão sutil / quanto um asno albardado! / Lindamente atinaste!"[67] (ANCHIETA, 1954, vv. 81-83, p. 782)

Seu discurso traz o orgulho que sente de ser enganador e mentiroso. Ele diz:

> Tu não vês
> meus enganos, minha dobra?
> que procuro, tão depressa,
> tudo mudar ao revés,
> e da cabeça pés,
> dos pés fazer cabeça?[68] (vv. 97-102, p. 783)

---

[67] Tradução livre do original em espanhol: "¡Cierto que eres tan sutil / como un asno albardado! / ¡Lindamente has atinado!"

[68] Tradução livre do original em espanhol: "¿Tú no ves / mis engaños, mi doblez? / ¿que procuro, tan de priesa, / todo mudar al revés, / y de la cabeza pies, / de los pies hacer cabeza?"

Isso, entretanto, não lhe garante de forma nenhuma a vitória contra o santo protetor da Vila. De acordo com Edith Pimentel Pinto, "a retórica maliciosa de Satanás em relação a São Maurício é totalmente inoperante, e assim se desprestigia o mais eloquente dos demônios" (in ANCHIETA, 1973, 1978, p. 227).

Satanás é também mais astuto que seu chefe:

> É mais arguto que Lúcifer, e muito mais hábil, exatamente como o caracteriza Gil Vicente em Breve Sumário da História de Deus. Além disso, [na *Vila de Vitória*], Satanás acumula as funções de espião ("porque siempre fuí tu espia" – v.) e de guia ("y toda tu valentia / fué por me tener a mi / por tu adalidad y guia" – vv. 46 a 48). (Op. cit., pp. 225-226)

Apesar de ser subordinado a Lúcifer, tem muito pouco respeito por seu chefe, como se vê nesta tirada de zombaria:

> Então, mal!
> Porque não te parou tal
> que ficaras sem raízes,
> pensavas que era o real
> daquele povo sensual,
> que pedia codornizes?[69] (ANCHIETA, 1954, vv. 257-262, p. 788)

Vê-se nesta fala que a suposição que Lúcifer tem de seu próprio poder lhe parece errada. Ao invés de apontá-lo como um servo fiel, entretanto, Satanás o faz com desdém e deboche, assumindo uma postura de superioridade presumida com relação àquele a quem devia ser, de fato, um subordinado.

Esse mesmo desrespeito mostra-se logo no começo da peça, quando Satanás amaldiçoa seu chefe, comparando-o aos que eram considerados pelos jesuítas como grandes "anti-Cristos" de seu tempo:

> Com Muhammed e com Lutero,
> com Calvino e com Melanchto
> te cubra tal maldição,
> que te queimes todo inteiro,
> ardendo como tição,
> Lúcifer![70] (vv. 12-17, p. 780)

---

[69] Tradução livre do original em espanhol: "Ende, ¡mal! / Porque no te paró tal / que quedaras sin raíces, / ¿pensabas que era el real / de aquel pueblo sensual, / que pedía condornices?"

[70] Tradução livre do original em espanhol: "Con Mahoma y con Lutero, / con Calvino y con Melantón, / ¡te cubra tal maldición, / que te quemes todo entero, / ardiendo como tizón, / Lucifer!"

As figuras citadas nesta fala já foram brevemente apresentadas ao leitor e à leitora em notas de rodapé. Sabemos, portanto, que eram hereges e combatidos com veemência pelo catolicismo quinhentista. No caso de Muhammed, isto era especialmente verdadeiro na Península Ibérica, onde a disputa territorial contra os mouros era uma ocorrência histórica de grande impacto tanto em Portugal quanto em Espanha.

Ambos os diabos parecem estar perfeitamente a par de tudo o que está acontecendo na Europa à época e das grandes heresias em voga no Velho Continente. Em sua atitude soberba e autossuficiente, Lúcifer diz a respeito de Satanás:

> Tais façanhas
> farás tu nas Alemanhas,
> que tuas mentiras crêem,
> nas Franças e nas Espanhas.
> Mas no Brasil, tuas manhas
> muito pouca medra têm. (vv. 75-80, p. 782)

Lúcifer menciona a Alemanha e a França, países com movimentos protestantes mais marcados[71], mas também a Espanha, país essencialmente católico. É interessante que isso se dê diante de uma plateia parcialmente espanhola, ainda mais considerando que Portugal não é mencionado aqui. A crítica a Portugal virá somente mais tarde, nas falas do Embaixador, mas acompanhada a uma nova crítica aos espanhóis, na fala de Vítor.

Considerando o caráter moralizante da peça, essa crítica pode vir a serviço de levar os espanhóis à humildade, visto que tem uma força política maior do que os próprios portugueses. Veremos adiante que Anchieta parece evitar posicionar-se enquanto espanhol neste contexto.

O segundo diabo é Lúcifer, chefe de Satanás. É ele o mais arrogante da dupla de diabos principais. É também o mais ganancioso, como fica evidente nesta fala:

> Satanás,
> não te bulas! Fica atrás,
> porque quero tôda a glória
> dessa tão grande vitória,

[71] Vale lembrar que o Colégio de Coimbra, antes de ser entregue à administração dos jesuítas, teve professores franceses, que foram perseguidos por suas “tendências protestantes”.

como logo bem verás,
com minha imortal memória. (vv. 230-235, p. 786)

No *Dicionário infernal*, ele é definido como “o rei dos infernos (...). Diz-se que às vezes se mostra brincalhão” (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 554). Nesta peça, entretanto, ele se mostra bastante sério. Sua fala é extremamente racional:

Se não mentes, bem trabalhas.
Mas não sei quem há de crer
que tu só possa vencer,
em tão diversas batalhas,
gente de tanto saber. (ANCHIETA, 1954, vv. 121-125, p. 783)

O padre Armando Cardoso o descreve como recatado (in ANCHIETA, 1977, p. 100), o que não condiz com a descrição de Edith Pimentel Pinto faz de Lúcifer, afirmando que ele “mantém o coloquial familiar, sem pender, nem para o vulgar, nem para o literário. Com isso, falta-lhe, nas falas, a majestade ou o furor de um diabo-rei” (in ANCHIETA, 1973, pp. 228-229), ainda que, como se vê na fala a seguir, a falta de formalidade – o furor referido pela autora – não implique necessariamente em uma vulgaridade propriamente dita:

Cal’te! Não te gabes tanto,
que se foste vencedor
dalgum fraco pecador,
contra tão insigne santo
não tens fôrça nem valor. (ANCHIETA, 1954, vv. 200-205, p. 786)

Sua ordem ao Mundo e à Carne de acompanhá-lo para a guerra também acompanha a mesma lógica:

Companheiros! Comecemos a batalha!
Rompa-se o saio de malha de sua fé!
A vitória nossa é,
inda que seu Deus lhe valha! (vv. 236-241, p. 787)

Edith Pimentel Pinto descreve a fala de Lúcifer como “pausada” (in ANCHIETA, 1978, p. 228), o que é questionável, visto que isso dependeria muito da execução do ator e não há meios de verificar de que forma se deu a encenação no século XVI.

Lúcifer prepara-se para uma verdadeira batalha. O guerreiro São Maurício é seu inimigo e ele chama a Carne e o Mundo, “como fortes cavaleiros” (ANCHIETA,

1954, v. 218, p. 78). É muito justo, então, que a derrota do quarteto maléfico venha por meio da espada de São Miguel Arcanjo ao final do primeiro ato. A derrota tão militar sofrida pela dupla – e que submeterá também a Ingratidão – é facilmente explicável, de acordo com Ednilson Aparecido Quarenta:

> O maniqueísmo estético de Anchieta, entroncado na figura do diabo, acentua e reforça a missão dos soldados de Cristo. Sem o diabo, a própria função da catequese se esvaziaria e a colonização da América não teria o mesmo caráter cruzadístico. Por isso foi impossível aos propósitos inacianos separar conversão de demonização. Basta conferir, como destacou Ronald Raminelli, que até "a primeira metade do século XVI as crônicas portuguesas jamais conceberam o índio como demoníaco. O tema tornou-se recorrente a partir dos escritos jesuíticos, sobretudo no teatro de Anchieta. (2002, p. 52)

A respeito desses dois diabos, Lúcifer e Satanás, Joel Pontes escreve:

> Lúcifer é pompa e estado, patrão de Satanás, este o *gracioso* do auto, como tantos do teatro espanhol, arlequinal pela zombaria (e no fundo bastante simpático em suas desventuras), ágil, blazonador e fantasioso. (...) Lúcifer com a língua portuguesa e Satanás com a língua espanhola se equivalem. (1978, p. 39)

A terceira figura diabólica do auto é a Ingratidão. Antes, porém, de analisá-la, é preciso fazer uma pausa para discutir as outras personagens, de maioria alegórica. Das peças atribuídas a Anchieta, nenhuma é tão carregada de alegorias quanto *Na vila de Vitória*: a Vila de Vitória, o Governo, a Ingratidão, o Temor e o Amor de Deus – os dois últimos tendo uma participação mais ativa na peça do que no *Auto de São Lourenço*, por exemplo. Cardoso apresenta uma teoria acerca da origem do Governo e da Vila. Apesar de não haver meios para confirmá-la ou negá-la, é interessante mencioná-la:

> Estas duas figuras do auto [o Bom Governo e Vitória] foram inspiradas a Anchieta por dois personagens históricos. Pela morte de Vasco Fernandes Coutinho Filho, que não deixara sucessão legítima, pensaram alguns em anexar à coroa a capitania, pretextando elevação honrosa para a terra. Outros não o queriam de modo algum, considerando-se lesados. Conseguiu-se a custo, com o auxílio dos Jesuítas, principalmente de Anchieta, que o poder viesse às mãos de D. Luísa Grimaldi [Vitória], viúva do falecido, neta do príncipe de Mônaco, (por isso chamada princesa) auxiliada por seu cunhado o capitão Miguel de Azevedo [Bom Governo], casado com D. Luísa Correia, irmã, por parte de pai, mais moça de vinte anos, de

D. Grimalda. Todas pessoas excelentes, dirigidas espiritualmente por Anchieta. (in ANCHIETA, 1977, pp. 101-102)

Apesar dessa possível origem bastante concreta, ambas as personagens personificam valores ou princípios abstratos. Isso é o que define uma alegoria (PAVIS, 2005, p. 11), de acordo com Patrice Pavis, já citado em capítulo anterior deste trabalho. Isso nos leva a uma discussão colocada por Pinto, que caracteriza o Embaixador como uma alegoria em seu trabalho: "(...) participam seres alegóricos representativos de entidades abstratas mas de vivência comum (a Vila, o Governo), e uma personagem de consistência física (o Embaixador)" (PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 201). O Embaixador, entretanto, não parece representar nada, senão um castelhano vindo do Rio da Prata na função de embaixador. Suas reações são extremamente humanas, do seu julgamento contra os portugueses

Mais precavido
que este povo, que está junto,
não tem mais devoção
que enquanto dura o sermão,
e passando-se aquele ponto,
logo muda o coração.[72] (ANCHIETA, 1954, vv. 829-834, p. 805)

ao seu pavor diante da Ingratidão: "Vaya el diablo contigo, / que me has hecho tanto miedo!" (vv. 1238-1239, p. 817)

Além disso, é uma personagem que declara ter profunda devoção, mas obviamente mantém seu *status* de pecadora, como sugere Vítor nesta fala:

Veja, irmão, vosso zelo!
Ainda que o tenha por bom,
não penseis que é tão alheio
de justiça, o rei do céu,
que rege o mundo sem freio.

Os homens de vosso Rio[73]
merecem, por seus pecados,
ser de Deus desamparados. [74](vv. 1184-1191, p. 815)

---

[72] Tradução livre do original em espanhol: "Mas barrunto / que este pueblo, que está junto, / no tiene más devoción / que en cuanto dura el sermón, / y pasándose aquel punto, / luego muda el corazón."
[73] Rio da Prata.
[74] Tradução livre do original em espanhol: "¡Mirad, hermano, vuestro celo! / Aunque lo tengo por bueno, / no penséis que es tan ajeno / de justicia, el rey del cielo, / que rige el mundo sin freno. // Los hombres de vuestro Rio / merecen, por sus pecados, / ser de Dios desamparados (...)."

Da mesma forma, os diabos presentes nesta peça e em outras não podem tampouco ser considerados alegorias como o quer Pinto ao sugerir que a primeira parte da peça seja “puramente alegórica” (in ANCHIETA, 1973, p. 198), pois não são personificações de conceitos abstratos. Antes, são demônios, conceito definido também em capítulo anterior deste trabalho, de acordo com Collin de Plancy como “anjos caídos, que, privados da visão de Deus após sua revolta, só respiram o mal e só procuram ser o mal” (2019, p. 281).

Há duas alegorias, antes de chegarmos à Ingratidão, que precisam ser compreendidas. Alfredo Bosi escreve que 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. (1992, p. 81)

Sua presença se torna, desta forma, essencial na estrutura da peça, inserindo fortemente o auto no contexto literário da época.

Ao contrário das outras alegorias da peça – a Carne e o Mundo –, que encontram sua fonte na literatura – se não na de Anchieta, na obra de outros autores do período –, a Carne e o Mundo são baseadas em passagens bíblicas. Estas representações, apesar de estarem a serviço de Lúcifer, não são demônios propriamente ditos.

O apóstolo São João escreve: “Não ameis o mundo nem as coisas do mundo. Se alguém ama o mundo, não está nele o amor do Pai” (*1 João* 2:15). O Mundo, discutido pelo apóstolo e encenado pelo jesuíta, representa o pecado que corrompeu a Criação no princípio, e que condenou a humanidade ao Inferno. Vale lembrar que, de acordo com a doutrina católica, a salvação faz-se por meio da confissão e da obediência aos dogmas pregados pela Igreja. Portanto, apenas a fé não é suficiente. Por isso, a pregação de Anchieta busca convencer o espectador de seus pecados.

A Carne, por outro lado, é mencionada pelo apóstolo Paulo. “Digo, pois: deixai-vos conduzir pelo Espírito, e não satisfareis os apetites da carne” (*Gálatas* 5:16). Aqui, algumas traduções da Bíblia trazem a expressão “natureza

pecaminosa", ao invés de Carne. Este conceito também pode ser entendido pela fraqueza humana mediante o pecado do Mundo.

A única personagem diabólica, em toda a obra de Anchieta, que pode ser caracterizada como uma alegoria é a própria Ingratidão, uma aliada do demônio, representante de todo o mal do mundo. De acordo com o padre Cardoso, ela é "apresentada como uma bruxa a remexer, numa suja panela, toda espécie de caldos de discórdia, contra os quais nada valem Governo, Ordenações e festas de estudantes piedosos" (n ANCHIETA, 1977, p. 103). A imagem da bruxa será retomada adiante.

A Ingratidão entra em cena declarando-se a "mãe de pecados" (ANCHIETA,1954, v. 803, p. 804). É interessante notar que, para a maioria dos diabos que se declarem motivadores de pecados na obra de Anchieta, estes feitos pouco lhes valem durante a ação. Aqui, entretanto, a "maternidade" da Ingratidão volta à tona diversas vezes ao longo da peça. Ela mesma fala "do mau leite, que lhes" dá (v. 948, p. 808). Depois, o Embaixador a amaldiçoa. Ele diz:

> O diabo que te leve,
> má velha arreganhada!
> Parece que estás grávida
> e que a gravidez te move
> a fazer tanta salada.[75] (vv. 991-995, p. 810)

Ela explica:

> Ouve. Saberás meu trato
> e natural condição.
> A primeira emprenhidão
> foi de Lucifer ingrato.
> A outra, do velho Adão. (vv. 1054-1058, p. 811)

É importante enxergar nesta fala "toda uma tradição dramática medieval sobre o pecado de Adão e a ingratidão humana. A estrutura reflete influência da técnica do teatro de Gil Vicente, apresentando, em forma alegórica, a maior parte dos personagens" (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 269). De mais a mais, o discurso, apesar e para além de sua carga de sentido alegórico, também sugere um caráter promíscuo, ao qual retornaremos mais adiante.

---

[75] Tradução livre do original em espanhol: "El diablo que te lleve, / ¡mala vieja regañada! / Parece que estás preñada, / y que la preñez te mueve / a hacer tanta ensalada."

Ao contrário de outras peças anchietanas, em que cada diabo era comparado um animal diferente, em *Na vila de Vitória* é somente a Ingratidão que é caracterizada de maneira animalesca. O Embaixador chama-a avestruz[76], dragão[77], basilisco[78], serpente tão venenosa[79] e maldita raposa[80]. Além do caráter temível, Leodegário Amarante de Azevedo Filho afirma que Anchieta tentaria "ridicularizar a figura da Ingratidão, para que o povo possa abominá-la" (1996, p. 266). Sua descrição é das mais terríveis.

> Vê-se, pois, que é proferir falas e não propriamente atuar o encargo desta personagem caracterizada fisicamente de forma grotesca: é uma feiticeira ("encantadora" – v. 1291) a mexer caldos, como a Hécate de Shakespeare, mas tão velha e tão feia (...). (PINTO in ANCHIETA, 1973, pp. 212-213)

A caracterização da Ingratidão como uma bruxa acontece também em um momento posterior, quando ela é comparada às feiticeiras (ANCHIETA, 1954, vv. 1091-1094, p. 812) de Alcalá de Henares, cidade espanhola com um grande número de processos inquisitoriais contra pessoas acusadas de bruxaria no século XVI. Ela retruca:

> Elas aprendem de mim,
> que faço grandes sermões
> e lhes ensino orações,
> que elas semeiam por i,
> com muitas superstições. (vv. 1095-1099, p. 813)

A perversão da religiosidade católica era, para o clero do Quinhentos, uma verdadeira ameaça. A heresia vem, de acordo com a Bíblia, com a aparência de Santa Doutrina: o lobo devorador em pele de ovelha (*São Mateus* 7:15). É o que esta aparição diabólica parece ensinar às mulheres espanholas.

Quando o Embaixador, após o início do seu embate contra a Ingratidão, torna a criticar a falta de devoção dos habitantes da vila, sua adversária os defende, e diz

---

[76] "¡Dios me valga! Qué avestruz!" ANCHIETA, 1954, v. 864, p. 806.
[77] "Penséme que eras dragón" Ibidem, v. 878, p. 806.
[78] "o aquel bravo cañón, / que se llama basilisco" Ibidem, vv. 879-8880, p. 806.
[79] "¡Que sierpe tan ponzoñosa!" Ibidem, v. 1111, p. 813.
[80] "¡Véte, maldita raposa" Ibidem, v. 1114, p. 813.

que “não faltará / alguma pá de forneira[81]!” (ANCHIETA, 1954, vv. 936-937, p. 808), em uma nítida ameaça à vida dos castelhanos presentes. Armando Cardoso classifica esta fala como uma “isenção grande de Anchieta espanhol diante de nacionalismos exaltados” (in ANCHIETA 1977, p. 318), entretanto não parece ser este o caso: quem faz esta ameaça é a Ingratidão, uma figura diabólica e assustadora. A Ingratidão coloca-se contra alguém que critica os pecados cometidos pelos portugueses em solo brasílico e contra todos os seus conterrâneos.

Apesar dela ser usada para também criticar comportamentos espanhóis, nenhuma das suas posturas em cena pode ser lida em uma chave positiva, pois não o é. Esta fala é violenta e carregada de uma rebeldia contra os espanhóis já apontada em momento anterior da peça, no diálogo entre a Vila de Vitória e o Governo, que elogiam a obediência civil. Parece-me, portanto, também ser carregada também de crítica contra essa hostilidade.

Percebe-se que, ao longo de toda esta troca, a agressividade e violência da Ingratidão, bem como sua feiura, intimidam o crente Embaixador. Ele é incapaz de derrotá-la sozinho, como acontece a todas as outras personagens humanas de Anchieta – e de Gil Vicente. O padre-dramaturgo dá a ela caráter demoníaco. “Daí a força”, escreve Edith Pimentel Pinto, “com que ela afronta o Embaixador, sem respeito algum pelas altas qualidades que ele apregoa” (in ANCHIETA, 1973, p. 212).

A Ingratidão é a personagem feminina mais marcante de Anchieta. Mesmo a Virgem ou Santa Úrsula não são tão protagonistas quanto ela. Raras como as mulheres são na obra do padre-dramaturgo, é preciso lembrar que mulheres não atuavam no teatro medieval e que, entre os jesuítas, sua presença era ainda menor. O que Anchieta faz é certamente inovador dentro da Companhia de Jesus.

> Até as personagens femininas, proibidas nos Colégios da Companhia, tinham entrada nesses Autos. No anchietano, o único que conhecemos por peças inteiras, aparecem a Vila Vitória, Santa Úrsula, a velha da Ingratidão e outras. Nas descrições de Cardim, a Sé, a cidade do Salvador, as Santas Virgens… É verdade que a maioria são figuras simbólicas ou espiritualizadas; mais raramente retratam mulheres na vida real como a velha índia que fala duas

[81] Brites de Almeida, também conhecida como a Padeira de Aljubarrota, é tida como uma heroína portuguesa na luta contra os castelhanos no século XIV, após ter matado sete homens que estavam escondidos em seu forno com uma pá.

> estrofes pinturescas no Auto de S. Lourenço. (CARDOSO in ANCHIETA, 977, pp. 57-58)

Seu protagonismo não significa, portanto, uma valorização da mulher nesta peça, mas sim do contrário. Esta alegoria diabólica, de má aparência, é promíscua, agressiva, ingrata, infiel, mentirosa:

> Por esses traços é possível caracterizar a Ingratidão como um súcubo, figura única no teatro de Anchieta, e central deste que bem pode chamar-se "O Auto da Ingratidão". Sua funcionalidade é básica, para a compreensão do texto e o intermédio jocoso a cargo da Ingratidão, colocado antes do final grave e edificante, constitui característica técnica do auto (...). (PINTO in ANCHIETA, 1973, p. 213)

O súcubo é uma categoria de "demônios que tomam a forma de mulheres" (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 819), que supostamente seduziam os homens medievais, levando-os ao pecado. A Ingratidão adquire, portanto, características incomuns aos outros diabos representados no teatro quinhentista. Satanás e Lúcifer, companheiros seus, são extremamente urbanos, e tem os ares de guerreiros, colocando-a em uma posição de destaque – ainda que rebaixada – e tornando-a uma personagem única no rol de demônios escritos por Anchieta.

3 *Na aldeia de Guaraparim*

3.1 A peça

A terceira e última peça é *Na aldeia de Guaraparim*, em referência à aldeia onde foi encenada, na capitania do Espírito Santo. Assim como ocorre com *Na vila de Vitória*, este título lhe foi atribuído por Maria de Lourdes de Paula Martins, que estima que a encenação se tenha dado entre os anos de 1589 e 1594 (1954, p. 604), dando-se, portanto, na porção final da vida do padre-dramaturgo, que faleceu poucos anos mais tarde, na aldeia de Reritiba (atual Anchieta, ES). O padre Armando Cardoso propõe que a encenação tenha sido uma homenagem à festa de Maria Imaculada (in ANCHIETA, 1977, p. 79).

Recorrerei aqui à tradução de Eduardo Almeida Navarro, já referida na análise de *Na festa de São Lourenço*. Martins comenta brevemente ser esta a "maior peça do caderno de Anchieta escrita exclusivamente em tupi" (MARTINS, 1954, p. 603). Talvez por isso mesmo seja uma peça pouco estudada. Na verdade, das peças escritas – ao menos parcialmente – em tupi, *Na festa de São Lourenço* é, sem dúvida, a mais conhecida, bem como o *Auto da pregação universal*, por sua proximidade com a primeira. Portanto, não seja de se espantar a escassez de diferentes perspectivas a respeito do texto de *Na vila de Guaraparim*.

Cardoso faz uma divisão dessa peça em quatro atos, sendo o primeiro e o último canções em honra às imagens Nossa Senhora da Conceição e de Sant'Anna. Os dois atos intermediários concentram o enredo da peça, com a chegada da Alma de Pirataraka funcionando como uma espécie de divisor de águas ou ponto de virada. De acordo com a edição de Martins, entretanto, trata-se de uma peça de ato único, levando em conta a organização original do manuscrito, o que tem sido considerado, no tocante a esta pesquisa, um argumento soberano.

O auto é composto por 805 versos, todos em tupi. Se aplicada a escansão portuguesa à língua tupi, teremos esta configuração: uma maioria de "785 setissílabos e 17 quebrados de três sílabas" (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 212). De acordo com Leodegário Amarante Azevedo Filho, a peça "lembra uma comédia

satírica de costumes, como assinala Claude-Henri Frèches" (1996, p. 213) e indicaria uma "fase adiantada da catequese" (Op. cit., p. 211).

O auto se inicia com a entrada de Anhanguçu[82], que permanece pouco tempo sozinho em cena – apenas 26 versos. É a cena mais curta de toda a peça. O diabo queixa-se da falta abrigo e fala saudosamente do tempo em que vagava pela terra e pelas aldeias livremente, porque agora há padres capazes de expulsá-lo do convívio dos ameríndios:

> Ai! Embora esteja procurando
> alguma pousada,
> irra!, faz-me sair sempre
> da aldeia o padre,
> para bem longe me mandando! (ANCHIETA, 2006, vv. 1-5, p. 129)

Ele chama pelos "antigos companheiros de sua grande força" (v. 23, p. 131): Tatapitera, Caumondá e Morupiaruera. É interessante notar que, nesse momento da encenação, ele os declara seus aliados, mas depois não dará sinais de reconhecê-los.

O segundo diabo, Tatapitera, entra em cena e conversa com Anhanguçu por 50 versos. Ele afirma sua lealdade e enumera os pecados com que tenta os ameríndios. Anhanguçu não parece lembrar-se dele, e ele se apresenta. Ele propõe um ataque contra a Virgem (Tupansy, a "Mãe de Deus"), mas Anhanguçu adverte para o iminente fracasso.

> *Tatapitera:*
> (...)Vamos, para assaltá-las [as futuras presas, habitantes da aldeia],
> atacando pelas costas a Mãe de Deus.
>
> Antes que ela o saiba,
> vamos levar os malditos.
> *Anhanguçu:*
> Não sabes de nada;
> a Mãe de Deus está sabendo de tudo. (2006, vv. 56-62, p. 133)

Tatapitera invoca, então, seu irmão mais novo, Caumondá, para ajudá-los: "Que venha para nos ajudar / meu irmão mais moço, teu servo" (vv. 68-69, p. 133).

Este novo diabo entra em cena e, por 99 versos, é o recém-chegado do grupo. Apresenta-se como uma antiga ameaça aos tupinambás, mesmo aos que

[82] A tradução para os nomes de cada diabo será discutida no momento devido.

tenham ido à igreja e rezado muito. Ele reconhece Anhanguçu, apesar de haver reciprocidade, e diz que os ameríndios buscam o chefe diabólico. Caumondá diz também que não havia atormentado os índios de Guaraparim por estar ainda cansado, após ter estado com "seus servos tupinambás" (vv. 125-129, p. 139). Não sem certa arrogância, ele promete vencer os temiminós. Anhanguçu, entretanto, adverte-o do amor desses índios pela Mãe de Deus e pelo bom proceder. Caumondá promete, então, trazer "um padrinho seu" (v. 146, p. 139), que Anhanguçu também não dá sinais de conhecer a princípio, mas depois lembra, admitindo seu estado de angústia:

> É verdade isso! Eu tinha-me esquecido
> por causa da muita aflição.
> Não sei absolutamente de nada. (vv.153-155, p. 141)

A entrada do quarto e último diabo, Morupiaruera, marca o início da quarta cena do auto. É também a cena mais longa, com 253 versos. O leitor vai perceber que, assim como nenhuma das três cenas anteriores trouxe uma ação, esta quarta cena também não o fará. O que temos aqui é uma apresentação dos diabos e de seus pecados.

Morupiaruera (ou Morupiara) – a quem Anhanguçu também chama Mboiuçu – passa a narrar suas façanhas e suas viagens, o que inclui a travessia de mares e montanhas para desviar e exterminar os nativos (vv. 183-187, p. 143). É a sua vez de prometer arruinar os habitantes de Guaraparim, e é a vez de Caumondá de adverti-lo quanto à sua derrota, fazendo eco a Anhanguçu. Morupiaruera, entretanto, mantém sua posição, dando ânimo aos companheiros, e os diabos passam a traçar um plano de ação.

Para o início da discussão, Tatapitera diz que trouxe o fumo de Anhanguçu, mas que seu fogo se apagou, ao que seu chefe lhe recomenda roubar uma chama. Caumondá é quem aparece com uma nova fonte de fogo. Voltaremos a isso mais adiante.

É só em uma rubrica entre os versos 267 e 268 que se mencionam pela primeira vez as vítimas que os diabos trazem consigo, e aqui os diabos estão sugerindo suas vítimas prediletas, diretamente relacionadas à especialidade de cada um.

Mesmo com todo o planejamento, entretanto, Anhanguçu reconhece a superioridade de Deus e da Virgem, que salva mesmo os pecadores. Ele fala da conversão/confissão dos índios. Ainda assim, resolvem atacar primeiro a alma do índio Pirataraka (ou Pirataraca). Anhanguçu confirma a todo momento o seu papel de líder do grupo (ANCHIETA, 2006, vv. 424-428), sendo ele quem dá a última palavra.

A quinta cena da peça, de 228 versos, se inicia com a chegada da Alma. Perdida, ela acaba de expirar, e sabe que seu destino é o Paraíso. Ao ver os diabos, reconhece-os imediatamente como inimigos. Tatapitera e Caumondá passam a tentar enganá-la, convencê-la a acompanhá-los. Eles falham. Morupiaruera tenta, então, usar a força bruta, sendo seguido pelos outros dois diabos. O verso 483 (p. 167) sugere uma perseguição, durante a qual Pirataraka se defende das acusações que lhe são lançadas, afirmando categoricamente ter sido perdoado. Anhanguçu permanece alheio a tudo isso, um mero observador, até que, no verso 600 (p. 175), Tatapitera admite a derrota. O líder dos diabos finalmente reage, exortando seus companheiros a persistir. A partir daqui, a Alma passa a ter muito mais dificuldade de defender-se, até tornar-se totalmente incapaz de fazê-lo. Na última estrofe da cena, ela clama pelo socorro de Tupã Sy ("Mãe de Deus"), apelando a uma força maior.

Durante os 75 versos seguintes, na penúltima cena da peça, os quatro diabos e a Alma têm a companhia de um Anjo, que os diabos não reconhecem num primeiro momento. É a Alma quem lhes confirma que se trata de um Anjo (v. 604, p. 181). Morupiaruera ainda assim não dá sinais de conhecê-lo.

O Anjo reclama a Alma para Deus desde sua entrada em cena, alegando que Pirataraka "é velho amigo da mãe de Deus"[83], a "senhora desta aldeia"[84]. Ao fato de Pirataraka ter esquecido alguns pecados, que sobraram sem confissão, não acresce culpa e nem peso. O Anjo acusa os diabos de mentirem e de não escutarem o que ele diz, "como de costume"[85]. O trecho parece indicar que, apesar dos quatro diabos não terem lembrança disso, seu encontro com o Anjo não é inédito. Os diabos ficam

---

[83] "Este que eu guardo / é velho amigo da mãe de Deus". ANCHIETA, 2006, vv. 684-685, p. 181.
[84] "A mãe de Deus, senhora dessa aldeia". ANCHIETA, 2006,, v. 697, p. 183.
[85] "Vós não escutais, como de costume". ANCHIETA, 2006, v. 707, p. 183.

com medo e decidem fugir, cada um deles enumerando as aldeias para onde pretendem fugir.

A peça se encerra com uma cena curta, de 68 versos, em que só o Anjo e a Alma estão presentes. Ele faz uma exortação para que a plateia arrependa-se de seus pecados e converta-se à Santa Doutrina. A Alma faz uma pequena intervenção após a terceira estrofe de fala do Anjo, mas silencia-se dali em diante.

3.2 Uma luta de quatro contra três

Na aldeia de Guaraparim tem uma trama simples, mas "bem estruturada e redigida em linguagem adequada, com diálogos precisos e convincentes" de acordo com Leodegário de Amarante Azevedo Filho (1996, pp. 213-214). O crítico opõe-se (Op. cit., p. 213) nominalmente ao que diz Maria de Lourdes de Paula Martins, que descreve a peça como um possível "arranjo organizado à pressa" (1954, p. 603). Joel Pontes percebe nessa peça um auto "estruturado com a extrema simplicidade de sempre" (1978, p. 45). Ele a caracteriza como um auto mariano, ao passo que Azevedo Filho, a quem me referi há pouco, afirma que "lembra uma comédia satírica de costumes, como assinala Claude-Henri Frèches" (1996, p. 213), citando aqui a obra *Le théâtre du Anchieta. Contenu et structure*.

É possível observar, ao longo de *Na aldeia de Guaraparim*, que Anchieta não se nega a estabelecer diálogos com outras peças do século XVI. O enredo parece se aproximar dos autos *da Barca da Glória* e *da Alma*, de Gil Vicente, e Armando Cardoso nota uma semelhança com o "*Diálogo de Ave Maria*, composto pelo P. Álvaro Lobo em Portugal e representado na aldeia da Conceição em 1584, por ocasião da visita do P. Cristóvão de Gouveia, como nos informa Fernão Cardim" (in ANCHIETA, 1977, p. 79). Além disso, Renato Cymbalista também nos diz que "o arriscado momento da separação entre corpo e alma foi objeto de uma peça de teatro de José de Anchieta intitulada *Na aldeia de Guaraparim*, que pode ser considerada uma versão Tupi-jesuítica da 'literatura do morrer'" (CYMBALISTA,

2006, p. 257). Portanto, o auto parece estar inserido em uma tradição de peças que abordam diversas das temáticas nele presentes.

A encenação teria sido precedida por um poema, entoado por dez meninos que vêm dançando em procissão. Nele, cantam-se a superioridade de Nossa Senhora e o poder que Deus lhe confere. Sua vitória é já aqui anunciada:

> Afugentando o diabo,
> com sua vida má,
> trazes tua bravura.
> Vem para fazer sair o maldito,
> para que não faça perder-me.
>
> O diabo te agasta,
> de ti tendo medo.
> Faze-me tu forte,
> para que eu me oponha ao maldito,
> para sempre vencendo-o. (ANCHIETA, José de. 2004, vv. 51-60, p. 145)

Ednilson Aparecido Quarenta escreve, a respeito da iminente vitória da santa, marcada já desde tão cedo na peça:

> Nesse cenário não há perspectiva para outro final. O enredo tecido meticulosamente confina a ação dos demônios, que não conseguem emular-se frente aos signatários de Deus. É tingida a vitória do bem sobre o mal: a Cruz fazia a sua redenção e reocupava o seu lugar sacramental na Terra. (2002, p. 47)

A respeito desse mesmo desfecho, o texto da própria peça nos aponta que a vitória de Deus e da Virgem sobre esses diabos já não é novidade. Anhanguçu diz, ao entrar em cena, abrindo o auto:

> A bela proclamação de sua mãe
> aflige-me muito;
> fura também minha cabeça.
>
> Apenas não me matou
> o terror ao nome da mãe de Deus.
> Logo ao ouvir o nome dela,
> eu me escondo alhures,
> dentro da minha grande noite. (ANCHIETA, vv. 8-15, p. 129)

Note-se que, em *Na festa de São Lourenço*, Guaixará apresenta seu nome à plateia no verso 35, e *Na vila de Vitória* traz seus dois diabos à cena logo no começo da peça, de forma que um apresenta o outro – ainda que de uma forma indireta -, enquanto a Ingratidão também apresenta alguns de seus atributos à

plateia. Anhanguçu não o faz em nenhum momento. Na verdade, seu nome não é citado antes do verso 488, quando Morupiaruera lhe diz:

> Alegra-te, Anhanguçu!
> Faremos vir conosco nosso alvo,
> esse Pirataracuçu. (vv. 488-490, p. 167)

Depois, seu nome é citado novamente apenas no verso 600, quando Tatapitera admite a derrota sofrida: “Vamos, Anhanguçu; / derrotou-nos, detendo-nos” (vv. 600-601, p. 175). De todos os nomes da peça, é este o menos citado.

Além disso, parece ser também o menos carregado de sentido, já que Anhanguçu é a união da palavra “anhanga”, que os jesuítas traduziram por “diabo”, com o sufixo aumentativo “-usu”, de forma que significa literalmente “diabão”. Ele é o líder, o maior dos diabos em cena, e o seu nome diz exatamente isso. Antes de roubar-lhe a identidade, a escassez de seu nome na peça parece conferir a Anhanguçu um caráter bastante diferente do de seus companheiros. Escreve Joel Pontes:

> Há, no entanto, além das informações antropológicas, infelizmente narradas, o desespero de um anjo derrotado (o primeiro Diabo) para tornar este auto mais sugestivo do que outros, no tanto em que fornece ao ator nuances de representação bem pouco frequentes nos textos anchietanos. (1978, p. 45)

Seus companheiros, por outro lado, seguem com bastante fidelidade o padrão apresentado pelos diabos em outras peças de Anchieta. Fazem as vezes de guerreiros, caracterizando-se por uma certa hierarquia e por suas especialidades, como escreve Joel Pontes:

> A seu chamado [de Anhanguçu] acorrem três outros, militarmente adestrados em especialidades: o de número 2 fomenta o ódio entre as velhas, outro provoca pecados carnais, roubo e embriaguez e, finalmente, o Diabo 4 é o guerreiro por excelência, hábil no incitamento dos índios ao assassinato. (1978, p. 46)

Esses novos diabos são, nas palavras de Armando Cardoso,

> especialistas nas três tentações da discórdia e desordem, do vinho e da sensualidade, da crueldade e antropofagia. Com estas três armas querem dominar a aldeia, apesar da proteção da Mãe de Deus

> Imaculada, que já os derrotou outras vezes. (in ANCHIETA, 1977, p. 79)

Em linhas gerais, ambos os autores concordam no que concerne às especialidades de cada um dos espíritos malignos. Há, entretanto, uma pequena variação no tocante ao segundo diabo que invade a cena.

Seu nome forma-se a partir de uma composição entre o verbo “pyter” (chupar) e o substantivo “tatá” (fogo). Tatapitera é, portanto, o “chupa-fogo”. Anhanguçu também o chama Arõngatu (ANCHIETA, 2006, v. 43, pp. 130-131). De acordo com Navarro (2013), este é um nome próprio de ameríndios. A tradução encontrada no verso traduzido acima referido indica que Tatapitera seja o “coisa agradável” aos olhos de seu chefe.

No início do concílio demoníaco que se forma com a chegada do último diabo, Tatapitera diz que trouxe sua chama para que possam fumar, mas ela se apagou (v. 259, p. 149). Este recurso, o do rebaixamento cômico, já é familiar ao leitor, que viu os diabos de cada uma das peças anteriores. A completa humilhação da personagem diante da plateia torna-a risível.

Sua especialidade é inspirar o ódio inflamado entre os seres humanos. O próximo trecho sugere que possa afetar todo e qualquer ser humano, ao contrário do que sugeriu Pontes. A visão mais abrangente que Cardoso tem dessa personagem acaba por ser um contraponto bastante útil:

> Sim. Eu, Tatapitera,
> assim como meu grande fogo,
> inflamo os antigos ódios.
>
> Imediatamente,
> de seu próximo
> eles se vingam, dizendo maldades,
> chacoteando-os, vituperando-os.
> Tornam-nos famosos também,
> em sua boca vilipendiando-os. (vv. 44-52, pp. 131-133)

Apesar de uma especialidade nefasta, Tatapitera é atrapalhado. Sua intenção ameaçadora cai por terra. Ele busca semear a discórdia entre os seres humanos, mas parece-me que seu intento não é considerado completo em si mesmo dentro

da peça, tornando-se muito maior e mais perigoso com a chegada do último diabo. Mas a vez dele chegará em breve.

Antes disso, vemos entrar em cena Caumondá. Este nome é formado a partir da composição de dois substantivos: “kaû~i” (cauim, bebida fermentada) e “mondá” (ladrão). Ele é o ladrão de bebida, também Cauguaçu (v. 78, p. 135), isto é, o substantivo “ka’u” somado ao sufixo aumentativo “-usu”. Ele também é a “grande bebedeira”.

Seu pecado de preferência, como é de se esperar, é o vício na bebida, do qual os padres acusavam os brasis constantemente.

> Não sabe o senhor
> que eu sou um beberrão?
> Eis que eu sou Caumondá!
>
> Eis que eu, na bebedeira,
> faço as pessoas estarem sempre;
> bebem muito todos
> - os homens com as mulheres -,
> segundo minhas disposições a eles. (vv. 106-113, p. 137)

Ele se gaba da facilidade com que leva os ameríndios à bebedeira:

> Assim dispondo as pessoas,
> querendo arruinar os índios,
> ponho-os (como) ladrões de cauim,
> como meu nome fazendo-os estar.
> Obedecem-me bem os índios. (vv. 120-124 p. 137)

Tal como Dionísio, que faz uso da bebida na mitologia grega para abrir o caminho para outras formas de expressão, também Caumondá se aproveita dos efeitos do álcool para incentivar comportamentos de natureza sexual:

> (...)
> ajudando-os no que respeita às mulheres,
> fazendo-os desejá-las,
> fazendo-os roubá-las por causa disso. (vv. 117-119, p. 137)

Pouco antes da chegada de Morupiaruera, Caumondá também diz: “Por seus rastros / vamos, para fazer feder esta aldeia / com o desejo sensual!” (vv. 169-171, p. 141)

Quando Tatapitera percebe que seu fogo se apagou, Anhanguçu sugere que roube uma nova chama. Quem a traz é Caumondá. Considerando o nome de Tatapitera e a comparação que ele faz entre seu grande fogo e o ódio que inflama entre os tupis (vv. 44-46, p. 131), a esperança que tinham os jesuítas de extinguirem os costumes da guerra e da antropofagia daquela cultura, a natureza da pregação que Anchieta pretendia implantar na costa brasileira e, ainda, a dificuldade de se extinguirem outros costumes fomentados pelos colonos (dentre eles, o gosto pela bebida alcoólica), o trecho parece sugerir que Tatapitera vem perdendo seu poder de influência sobre os ameríndios, e que Caumondá, por sua vez, substituiu-o como grande mal dos brasis.

Discutimos anteriormente que o pecado provocado por Tatapitera só estaria completo após a chegada do quarto e último diabo a figurar na peça. Morupiaruera é apresentado como o padrinho de Caumondá (v. 146, p. 139), e é chamado "velho pervertor de tupis" (v. 147, p. 139) e a "causa de destruição de gente" (v. 149, p. 139).

Seu nome é a composição do prefixo "moro-" (gente, pessoas), do substantivo "upîara" (adversário) e do sufixo "-ûer" (antigo, extinto, aquele que já não é. Ele é o "antigo adversário das gentes". Uma variante de seu nome citada na peça é Morupiara, que apenas exclui o sufixo, significando "adversário das gentes".

Ele também é chamado Mboiuçu: "mboîa" (cobra) junto ao sufixo aumentativo "-usu", a "grande cobra". Pouco antes da chegada de Morupiaruera à cena, Caumondá diz, a seu respeito: "Espera! / Que venha o maldito, primeiro, / chegando com sua ferocidade" (vv. 166-168, p. 141).

Ele é o diabo das guerras e da antropofagia. Ao narrar seus feitos, segue-se esta troca de palavras:

> Atravessando o grande mar,
> pelos montes voando,
> fui para fazer pecar os tupis,
> (e) depois disso, para exterminar os malditos,
> fazendo-os entrar comigo em meu fogo.
>
> *Anhanguçu:*
> Que índios são esses?
> *Morupiaruera:*
> Tupiniquins, habitantes daqui,
> espiões inimigos.

> Os malditos, é verdade, os vituperam [aos portugueses]!
> Não são diferentes, absolutamente, das onças… (vv. 188-192, p. 143)

Dentro da cultura tupi do Quinhentos, guerra e a antropofagia são baseadas na necessidade de vingança, e que essa mesma necessidade é o que fundamenta e motiva diversos aspectos da vida em sociedade (CYMBALISTA, 2006, p. 307). Essa necessidade é o que José de Anchieta buscava extinguir, como discutimos em capítulo anterior deste trabalho.

O trecho citado também menciona a travessia do grande mar e o voo sobre montes, sugerindo que ele tenha vindo de muito longe. Não é, entretanto, um demônio trazido da Lusitânia, pois isso o isentaria do pecado da antropofagia e o colocaria em uma peça em língua portuguesa ou espanhola, como se pode ver em *Na vila de Vitória*. Ainda assim, o "grande mar" há de ser considerado indício forte o suficiente de que não é nativo dessas terras, o que pode estar relacionado à crença dos jesuítas de que os ameríndios fossem um povo bom por natureza, mas corrompido pelo afastamento da civilização cristã.

Durante o concílio maligno que se segue à chegada de Morupiaruera, os diabos fazem sugestões de planos de ação, de acordo com a especialidade de cada um deles. Tatapitera sugere apanharem as velhas, que "são todas pecadoras" e raivosas (ANCHIETA, 2006, v. 276, p. 149). Elas não se convertem (vv. 295-296, p. 151), pois invocam o pajé Caruara (v. 288, p. 151). Karûara é o nome de uma entidade mitológica da antiga religião dos tupis da costa, sendo esta acusação uma declaração de guerra à cultura de pajelança, tão predominante dentre as culturas tradicionais brasílicas.

Caumondá, por sua vez, sugere que se apanhem os bêbados, homens e mulheres, tomados pela luxúria (vv. 302-335, p. 151-155). Ele faz um longo discurso de pouco mais de 30 versos a respeito desse hábito. É um combate mais direto a dois pecados específicos do que faz Tatapitera, que ataca todo um sistema cosmológico.

Por fim, Morupiaruera reforça seu gosto pela guerra (vv. 348-365, pp. 155-157) e jura querer misturar-se aos conflitos humanos e apanhar as almas envolvidas. Faz uma referência a uma ameaça contra as cabeças dos índios (v.

353, p. 155). Já foi discutida neste trabalho a importância da vingança dentro da cultura tupi, e de como este sentimento e conceito serviram de base para a antropofagia. Tão forte foi essa base que as aldeias que abandonavam o costume da antropofagia não eram capazes, em sua maioria, de abandonar a vingança completamente, e esta passou a ser manifestada através da procura por corpos inimigos (mesmo depois de enterrados) para quebrar-lhes a cabeça (CYMBALISTA, 2006, p. 311). Anhanguçu diz, ao abrir a encenação: "A bela proclamação de sua mãe / aflige-me muito; / fura também minha cabeça" (ANCHIETA, 2006, vv. 8-10, p. 129).

Ele abre seu discurso dizendo "Com minha palavra de homem", que traduz a frase "Xe abá nhe'enga ri". A palavra "abá", aqui traduzida como "homem", poderá ser, em outros momentos, traduzida como "índio", como nos versos proferidos por Anhanguçu: "Por isso mesmo / os índios em seus corações / seus pecados repudiam, / (...)" (vv. 396-398, pp. 158-159). De acordo com Eduardo Navarro, a definição de "abá" não é fixa, e será dada por oposição de conceitos: homem, quando oposto a mulheres; ser humano, quando oposto a animais (NAVARRO, 2013).

Cada uma das primeiras quatro cenas da peça trouxe ao palco uma nova personagem e encarregou-se de apresentá-la. Esses diálogos têm uma função muito mais didática do que trazem em si ação. Como vimos tanto no resumo da peça quanto na análise específica de cada diabo, as quatro primeiras cenas focam muito mais na enumeração dos pecados prediletos de cada personagem, numa espécie de advertência mais ou menos velada à plateia para que vigiasse sua conduta de acordo com a doutrina do colonizador.

Nesse ponto, voltamos à estrutura básica desta e de diversas outras peças de Anchieta. Vinícius Furlan e Cézar de Alencar Arnault de Toledo escrevem:

> Em relação ao tema do pecado, a abordagem nas peças mantinha uma estrutura sem grandes modificações. No contexto da peça teatral um ou mais diabos incitavam os indígenas a cometer o pecado, ou valorizam as ações que eram condenadas pelos jesuítas. Essa ação não ocorria somente com os indígenas, por vezes, as personagens que apareciam em pecado eram os colonos, já adaptados aos costumes indígenas. (2013, p. 13)

Anne McGuiness percebe que Anchieta estabelece uma hierarquia de pecados e vícios, buscando uma compreensão e uma interpretação própria da sociedade tupi, de forma que o padre-dramaturgo foi capaz de traduzir sua mensagem, mais do que para a linguagem ameríndia, para a cultura ameríndia (2011, p. 43). Isso podemos ver muito bem na distinção feita pelo uso do termo "abá", comentado acima, além de trechos como o que segue, em que a transformação pela qual a cultura tupi passa no século XVI (também já comentada), mesmo que ainda repudiada pelos jesuítas, aparece para caracterizar a própria Virgem. Caumondá diz:

> O que é natural é aquela mulher
> quebrar em pedaços nossas cabeças,
> querendo arrancar nossas cabeças,
> ficando a derrubar-nos;
> amarra-nos, oprime-nos o coração. (ANCHIETA, 2006, vv. 722-726, p. 185)

Tatapitera, Caumondá e Morupiaruera são demônios, mas seu peso no enredo é bastante pequeno. Não há, efetivamente, grandes diferenças entre eles: o que um faz, os outros acabam fazendo também. Eles não se opõem uns aos outros senão momentaneamente, e nenhum tem ambições diferentes de seus colegas. Os três diabos funcionam basicamente como um "bloco". São igualmente maldosos, igualmente cruéis e igualmente insensatos. Morupiaruera diferencia-se de seus colegas apenas por ser menos atrapalhado, como já pudemos observar.

São muito mais espalhafatosos que seu líder, promovendo uma perseguição bastante farsesca – que será analisada mais adiante.

Anhanguçu, por outro lado, é bem mais realista – e muito menos otimista. Ele reconhece a dificuldade da tarefa a que se propôs, tanto nesta peça quanto no *Auto do Dia da Assunção*, em que chora:

> Ai, pobre de mim! com briga
> a Mãe de Deus libertou
> terra que o mal me doou…
> Mãe de Deus, minha inimiga! (vv. 29-32, p. 252)

Eis que, em *Na aldeia de Guaraparim*, a lógica se repete. Quando Caumondá o chama a levar os ameríndios ao inferno, o chefe dos diabos diz: "Não daria certo.

A que os ama, / a mãe de Deus, salva-os" (vv. 389-390, p. 159). E, a respeito da confissão, afirma: "Eis que, na verdade, esse ato / é o que porta nosso fracasso" (vv. 405-406, p. 159). Mesmo assim, como não poderia deixar de ser com o diabo, ele persiste rumo à derrota que, como vimos, já havia sido anunciada antes do próprio início da peça. "Chega", escreve Joel Pontes, "a ser a consciência da derrota que se rebela" (1978, p. 46).

Anhanguçu mantém-se alheio à perseguição que se dá na quinta cena, e é só quando seus subordinados começam a desistir que ele reage:

> Ficai, palermões!
> Hei de revirar seu ventre opilado!
> Escondeu alguns (pecados), como de costume.
>
> Tu estás muito feliz ilusoriamente,
> envergonhando meus súditos.
> Em vão confias.
> Eu hei de bem apanhar-te,
> na minha armadilha fazendo-te cair. (ANCHIETA, 2006, vv. 600-609, p. 175)

Nas outras peças de Anchieta, vimos quão comum é que diabos subalternos se revoltem contra seus líderes. Anhanguçu é diferente: ele acaba inspirando em seus subordinados um respeito muito maior do que Guaixará e Lúcifer, chefes diabólicos analisados anteriormente, sonharam em fazer.

Resta saber, entretanto, se o quarteto inspira na plateia mais medo do que seus pares. Flávio Aguiar identifica um padrão já bastante antigo:

> Desde o começo a presença dos demônios é carregada de comicidade, como, por exemplo nos autos de Gil Vicente. (...) É verdade que em cenas europeias por vezes os demônios lembravam os malabaristas em feiras, sendo vez ou outra até por estes representados. Nestas Américas, em todo caso, eles riem, se agitam, batem, correm, fogem, se escondem, gritam, jogam com as várias línguas. (1998, p. 36)

Como discutido em capítulo anterior deste trabalho, o diabo europeu de fato é mais circense que o americano. Entretanto, isso parece estar muito mais ligado ao gosto do público: na Metrópole, o palhaço era também um malabarista, de forma que não deixava por isso de ser uma figura cômica.

Os diabos em *Na aldeia de Guaraparim* não sofrem de rebaixamento cômico tão marcado quanto os outros diabos criados por Anchieta. Não quer dizer que não sejam dignos de riso; apenas que a maior porção de sua comicidade está em outros aspectos de sua participação no auto. A perseguição que se dá pouco antes da chegada do Anjo carrega um misto de terror e de riso, mais ligados à cena do que à fala propriamente dita. Não há indícios verbais da caça à Alma de Pirataraka, senão nesta fala de Tatapitera: "(Ainda bem que o faz correr consigo!) / Hei de ajudar-te bem" (ANCHIETA, 2006, vv. 483-484, p. 167). Esta fala vem em sequência à ameaça de Morupiaruera:

> Levar-te-ei hoje,
> poderei erguer-te.
> Eu sou moçacara[86], eu sou forte.
> sapecar-te-ei, assar-te-ei. (vv. 479-482, p. 165)

O verso marcado entre parênteses indica, dentro do contexto da peça, um comentário do diabo à plateia. Também serve de marcador verbal para o que ocorre na cena, como uma espécie de rubrica. A promessa de ajuda de Tatapitera lembra-nos a íntima relação entre os pecados promovidos por ele e por Morupiaruera, e serve como um convite para que Caumondá se junte a eles na perseguição, que durará bem até o verso 600, como já foi visto.

O que se vê na cena é algo exagerado e agressivo, muito próximo das farsas carnavalescas comentadas em capítulo anterior deste trabalho. Retomando o que escreve Paul Teyssier, pode-se afirmar que, "de um modo geral, os Diabos são muito mais numerosos nos autos do que os Anjos. São imagens pitorescas e burlescas. A sua presença suscita logo uma atmosfera de farsa" (1985, p. 120).

O riso existe, mas aqui vem acompanhado de certo medo, que perdura até a chegada do Anjo. Vinícius Furlan e Cézar de Alencar Arnault de Toledo escrevem:

> As figuras dos Diabos sempre são representadas de maneira que os espectadores tivessem medo. A própria personagem em sua composição contribuía para tal, pois se apresentava com uma fala carregada de maldade, uma condição de sofrimento. (2013, p. 12)

---

[86] De acordo com Navarro (2013), este termo pode fazer referência a um homem importante dentro do contexto da aldeia, geralmente nobre de coração, liberal, generoso e valente. Morupiaruera não pode, evidentemente, ser descrito como um homem generoso ou de coração nobre, mas suas palavras – e suas ações – o caracterizam como uma personagem valente.

O Anjo, por sua vez, ao derrotar os quatro demônios, os humilha, tornando-os novamente fonte de riso tranquilo para a plateia:

> Vós não escutais, como de costume,
> querendo trucidar as pessoas;
> vós mesmos vos danais
> ao ficar transtornando esta aldeia.
> Ide, caí no fogo! (ANCHIETA, 2006, vv. 707-711, p. 183)

Por fim, o Anjo traz um significado para além da sua própria presença em cena. Ele não vem por deliberação própria, e não vem em seu próprio nome. Antes, ele é um representante. Quando a esperança de escapar às garras dos quatro diabos cai por terra, a Alma de Pirataraka resolve apelar a uma instância superior.

A impossibilidade do ser humano em salvar a si mesmo do Inferno é uma temática comum no teatro medieval. A doutrina católica percebe os santos como intercessores entre Deus e a humanidade. Isso, vimos, sucede no *Auto de São Lourenço* e *Na vila de Vitória*. Acontecerá também no *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente.

Retomo o que escreveu Milton João Bacarelli, já citado neste trabalho, desta vez para referir-me à ação da própria Virgem – em cujo nome age o Anjo:

> A intervenção da Virgem, que luta com o demônio, vencendo-o e expulsando-o, é uma constante nos mistérios medievais. Anchieta usa essa técnica frequentemente, utilizando – o que não deixa de ser uma novidade – não apenas a Virgem como "Deus ex-machina", mas também a figura de outros santos. (1977, p. 96)

Pirataraka clama:

> Mãe de Deus,
> lembra-te de mim!
> Vem, para me encontrar!
> Que venha logo meu guardião,
> para me livrar deles,
> fazendo-os ir, combatendo-os! (ANCHIETA, 2006, vv. 655-660, p. 179)

Maria, que roga por nós pecadores agora e na hora da nossa morte e que "grandemente se compadece das pessoas" (v. 699, p. 183), é invocada. Tal qual a Compadecida de Ariano Suassuna, ela "em tudo se mete" (SUASSUNA, 2014, p. 146). Nas palavras de Enrique Martínez-López, a Virgem, "para proteger seus

pecadores devotos realiza façanhas incríveis como denunciar um bispo, salvar da forca um ladrão, encobrir a gravidez de uma abadessa ligeira ou livrar do inferno clérigos embriagados e sacristães impudicos”[87] (1964, p. 90).

Tupansy, a Mãe de Deus, não vem pessoalmente. Antes, envia o Anjo, um mensageiro seu, que é quem assumirá o combate em defesa da Alma. Quando ele vem, tal qual a Compadecida o faria no nordeste brasileiro do século XX, justifica até os pecados de Pirataraka diante dos quatro diabos, cujos ataques parecem sugerir que um único pecado ao qual falte o perdão seja o suficiente para condenar uma alma.

> Vós mentis. Seus atos
> evocando, não os negou,
> de alguns antigos maus atos
> esquecendo-se somente.
> Estes atos não percebeu. (ANCHIETA, 2006, vv. 687-691, p. 183)

Ser justificado pela santa e por seu mensageiro é que protege Pirataraka da perseguição dos quatro diabos e o salva do Inferno. Essa proteção, garantida também nas outras duas peças através das figuras de São Lourenço, São Sebastião e São Maurício, mais do que o próprio medo do Inferno, é um incentivo a que os ameríndios convertam-se e permaneçam sob a tutela da Igreja.

Esta, a maior peça anchietana escrita em tupi, traz elementos comuns ao teatro do padre-dramaturgo. Entretanto, é carregada de nuances que a colocam num patamar separado das outras. Seu enredo é único, mais do que nas outras duas peças aqui analisadas, e suas personagens são construídas com mais consistência: não há inversões de seus papéis e nem mudança profunda em suas características básicas, de maneira que, apesar de sua compreensão depender majoritariamente de uma tradução – já que o tupi não é tão acessível quanto o espanhol -, é um texto que vale a pena ser lido e estudado.

---

[87] Tradução livre do original em espanhol: “para proteger a sus pecadores devotos realiza hazañas increíbles como denostar a un obispo, salvar de la horca a un ladrón, encubrir la gravidez de una abadesa ligera o librar del infierno a clérigos embriagados y sacristanes impudicos.”

O Diabo deixa a cena – Considerações finais

José de Anchieta escreveu sua obra, estudada nesta pesquisa, em um contexto muito específico: eram as primeiras décadas da colonização portuguesa na América. Os conflitos descritos no primeiro capítulo de meu trabalho indicam um terreno hostil, quer para ameríndios, quer para colonos e padres. Logo, parte dos esforços dos missionários deveria ser na direção de manter certo nível de ordem – porque talvez a paz fosse um objetivo demasiadamente utópico, mesmo para a Companhia de Jesus.

Desta forma, o teatro escrito pelo padre-dramaturgo tem uma função moralizante também muito específica. A catequese também tem, aqui, o objetivo de estabelecer uma espécie de estado de não-conflito entre os diferentes grupos sociais tutelados pelos jesuítas, tornando-se parte da política expansionista de Portugal (KIEFFER in JANCSÓ; KANTOR, 2001. v. 2, p. 894). De acordo com Leodegário Amarante de Azevedo Filho, o público das peças era composto basicamente por "indígenas, colonos, marujos e comerciantes, ou seja, habitantes permanentes ou eventuais das primitivas aldeias, criadas sobretudo por Mem de Sá, nas origens da nossa civilização" (1996, p. 187).

Sérgio de Carvalho fala de uma substituição simbólica, mitológica e religiosa a ser realizada através da catequese (2015, p. 14), criando, nas palavras de Alfredo Bosi, "zonas opostas e inconciliáveis" (1992, p. 66) dentro do próprio sistema mítico dos povos nativos.

A figura do Diabo foi essencial nesse processo, como discutido em diversos momentos deste trabalho. Ednilson Aparecido Quarenta:

> O maniqueísmo estético de Anchieta, entroncado na figura do diabo, acentua e reforça a missão dos soldados de Cristo. Sem o diabo, a própria função da catequese se esvaziaria e a colonização da América não teria o mesmo caráter cruzadístico. Por isso foi impossível aos propósitos inacianos separar conversão de demonização. (...) O tema tornou-se recorrente a partir dos escritos jesuíticos, sobretudo no teatro de Anchieta. (2002, p. 52)

De acordo com Sérgio de Carvalho, em Sevilha já era possível ver as marcas e o incentivo da elite do teatro religioso quinhentista (2015, p. 22.), e esse fenômeno

também seria visto em terras tupiniquins, em que o teatro se dava “em ocasiões em que o colégio ou os missionários das aldeias procuravam dialogar com o conjunto daquela sociedade – não apenas com os índios” (Op. cit., p. 21).

Não adoto a posição de alguns críticos, que afirmam que a campanha de dominação portuguesa foi o principal propósito desta catequese, que fez parte integrante de um processo – ou de um projeto – de aculturação dos indígenas. A aculturação existiu, bem como existiu essa campanha de expansão e dominação de outros povos pelo homem europeu. Também é verdade, como aponta Alfredo Bosi, que “a aculturação católico-tupi foi pontuada de soluções estranhas quando não violentas” (1992, p. 66). Sérgio de Carvalho propõe um “estereótipo de um teatro catequético em que os dois termos da relação são os missionários cristãos e a plateia indígena selvagem” (2015, p. 21). O crítico continua, citando Serafim Leite, afirmando que “a tarefa missionária da cristianização dos nativos não seria só de ordem ideológica. Nos termos de Serafim Leite (1938), a conversão não era uma “questão doutrinária; era questão de costumes” (p. 12)” (Op. cit., p. 22).

A perspectiva que proponho para este teatro catequético, neste trabalho, é considerá-lo segundo suas características essenciais. Os gêneros dramáticos com os quais Anchieta dialoga carregam, sim, uma função moralizante. Aqui, o papel do dramaturgo e do pregador confundem-se. Também carregam, sem sombra de dúvida, a missão de controle comportamental. Escreve Leodegário Amarante de Azevedo Filho:

> E se os autos de catequese, em relação aos autos de devoção do período medieval, empobreceram-se do ponto de vista das discussões teológicas, nem por isso deixavam de exercer profunda influência moralizadora o seio das populações agrupadas em aldeias, condenando os costumes dissolutos e difundindo a fé religiosa. (1996, pp. 189-190)

Se estivéssemos tratando de um corpus escrito exclusivamente para ameríndios, o objetivo expansionista seria bastante explícito. Entretanto, como pudemos perceber nas três peças analisadas neste trabalho, não era esse o caso.

O corpus desta análise propôs-se exemplar da totalidade da obra de Anchieta em alguns pontos. Ao compararmos as três peças escolhidas, podemos perceber alguns elementos que apontam para públicos-alvo bastante distintos. Não falo aqui

apenas de uma questão linguística, pois *Na festa de São Lourenço*, apesar de trazer falas em línguas brasílica, portuguesa e espanhola, é direcionada a um público específico.

A primeira peça, *Na festa de São Lourenço*, apesar de escrever-se em três línguas diferentes, fala de uma perspectiva nativa. Guaixará, o líder dos diabos, queixa-se de uma "lei nova" (ANCHIETA, 2006, v. 23, p. 7), referindo-se à lei de Deus. Ora, o cristianismo não era novidade para o homem europeu do século XVI. Os pecados por ele promovidos apontam para a vivência tradicional dos tupis:

> Enraivecer-se, trucidar gente,
> comer um ao outro, prender tapuias,
> a mancebia, o desejo sensual,
> a alcovitice, a prostituição (...) (vv. 57-60, p. 11)

Guaixará basicamente resume com estes quatro versos os pecados incentivados por Anhanguçu, Tatapitera, Caumondá e Morupiaruera – com o acréscimo do vício pela bebida citado por Caumondá (v. 91, p. 135) – em *Na aldeia de Guaraparim*, peça escrita inteiramente em tupi, o que sugere uma audiência majoritariamente ameríndia. Tatapitera declara:

> Não acabam os desejos sensuais,
> a lascívia, as maledicências,
> a roubalheira e as mentiras. (vv. 290-292, p. 151)

Anhanguçu também queixa-se:

> Ai! Embora esteja procurando
> alguma pousada,
> irra!, faz-me sair sempre
> da aldeia o padre,
> para bem longe me mandando!
>
> Ensina falsamente as pessoas
> a provar a palavra de Deus.
> A bela proclamação de sua mãe
> aflige-me muito;
> fura também minha cabeça. (p. 129, vv. 1-10, p. 129)

Nesta fala, Anhanguçu refere-se à chegada recente dos missionários enviados por Roma e por Portugal às aldeias de onde foi expulso. Além disso, a ameaça da Mãe de Deus (citada no v. 8) de furar sua cabeça é referência à

transformação do ritual antropofágico que também discutimos anteriormente. Os europeus não tomavam parte nesse ritual, sendo, portanto, uma mensagem direta aos ameríndios presentes na plateia.

A presença de Décio e de Valeriano em *Na festa de São Lourenço* não parece partir do pressuposto de uma população profundamente conhecedora da história de Roma, e poderiam ter sido eles substituídos por quaisquer outros ímpios que tivessem provocado o martírio de um santo, já que suas falas não localizam as personagens no tempo nem no espaço. A relação que estabelecem é o martírio de São Lourenço.

Em ambas as peças, os diabos têm nomes indígenas: os tamoios Guaixará e Aimbirê e o temiminó Sarauaia na primeira, os tupis Anhanguçu, Tatapitera, Caumondá e Morupiaruera na segunda. Em *Na vila de Vitória*, escrita em português e espanhol, traz duas figuras diabólicas muito mais tradicionais, Lúcifer e Satanás, e uma alegoria, da qual falaremos em breve. Em *Na festa de São Lourenço*, Guaixará ordena que Aimbirê ataque os índios (v. 221, p. 23), enquanto que a discussão dos dois primeiros diabos de *Na vila de Vitória* aponta que suas vítimas são os brancos da Vila. Satanás diz:

> pois se vou às aldeias
> os brancos vão-me buscar
> e para mais me agradar
> pensam que é comer bolachas
> aos índios enganar.[88] (ANCHIETA, 1954, vv. 147-151, p. 784)

Os dois diabos fazem referências a Portugal (v. 55, p. 781), à Alemanha (v. 76, p. 782), à França (v. 78, p. 782) e à Espanha (vv. 55 e 78, p. 782). A Vila de Vitória também refere-se a territórios europeus, quando declara Felipe II, rei de Espanha, seu senhor (v. 524, p. 796).

A própria organização social indígena impedia a formação de territórios muito vastos, e também a ascensão absoluta de um líder soberano, de maneira que o conceito de reino lhes seria estrangeiro. Além disso, devido à condição remota desses povos com relação à Europa, é improvável que houvesse conhecimento difundido entre os ameríndios acerca desses países. Se os territórios mencionados

---

[88] Tradução livre do original em espanhol: “pues si voy a las aldeas / los blancos vanme buscar / y para más me agradar / piensan que es comer obleas / a los indios engañar.”

por Lúcifer e Satanás só poderiam confortavelmente ser trazidos à cena diante de uma plateia a quem fossem familiares, não podemos supor aqui uma plateia majoritariamente indígena.

Nessa mesma peça, a presença da terceira personagem demoníaca de destaque é também digna de nota: a Ingratidão tem uma função alegórica de bastante peso, como vimos na análise específica da peça. Nenhuma peça escrita em língua brasílica traz uma figura semelhante, e sua presença remonta ao teatro medieval.

O Embaixador compara-a a diversas bestas conhecidas pelo imaginário europeu como o avestruz (ANCHIETA, 1954, v. 864, p. 806) o dragão (v. 878, p. 806) – embora nem todas, evidentemente, sejam reais –, ao passo que os quatro diabos que assombram Guaraparim são comparados a animais nativos das terras brasílicas e o Anjo compara Sarauaia, em *Na festa de São Lourenço*, a um morcego (2006, v. 484, p. 45), uma borboleta (v. 485, p. 45), uma doninha[89] (v. 485, p. 45) e um sapo maneta (v. 486, p. 45), todos animais encontrados na América do Sul e conhecidos pelos tupinambás.

Que a aculturação (CARVALHO, 2015, p. 15) dos povos nativos tenha sido uma consequência inegável e devastadora da presença do homem europeu, da Companhia de Jesus e, portanto, de seu teatro, não pode haver dúvida. Entretanto, afirmar que era este o seu principal objetivo parece-me distante da realidade da obra de José de Anchieta como um todo. Quase metade das peças do padre-dramaturgo foi escrita majoritariamente em línguas europeias e com elementos culturais europeus.

Além disso, de acordo com o volume organizado por Maria de Lourdes de Paula Martins, boa parte de sua poesia lírica também foi escrita em línguas europeias: cerca de dez textos em português, mais de 30 em espanhol, mais de 15 em tupi e seis textos polilíngues (in ANCHIETA, 1954, pp. XIII-XIV), além da produção em latim, não computada para os fins desta pesquisa.

A peça *Na visitação de Santa Isabel*, escrita inteiramente em língua castelhana, foi encenada em 1595. É o último texto dramático deixado por Anchieta,

---

[89] Navarro optou por traduzir o termo *gûaîkuíka* por “doninha”, mas esta palavra pode ser entendida por um marsupial da família dos didelfídeos (NAVARRO, 2013).

que faleceu em 1597. Esse pequeno auto, nas palavras do padre Armando Cardoso é “todo diferente dos outros, mais próximo dos de Gil Vicente” (in ANCHIETA, 1977, p. 107), aproximando-se da tradição dramática europeia, portanto, mais do que qualquer outro texto anterior.

Se o objetivo principal do teatro de catequese escrito por Anchieta tivesse sido unicamente a aculturação dos povos nativos, e se podemos confiar nos registros disponíveis acerca da obra do autor, seria de se esperar mais textos polilíngues ou exclusivamente escritos em tupi. E seria também de se esperar que os textos em línguas europeias corroborassem a visão de que os ameríndios ou seus rituais fossem demoníacos, e esses textos não o fazem. Ao invés disso, buscam defender o ameríndio das maquinações do colono, como afirma Satanás, ao criticar o costume branco de enganar os tupis, em fala já citada nesta conclusão.

O teatro atribuído ao jesuíta tem, em sua essência, princípios bastante semelhantes aos que nortearam outros dramaturgos dedicados ao teatro religioso medieval. Seus valores, seu objetivo e sua proposta estética estão enraizados nessa tradição. Suas circunstâncias é que lhe conferiram também um propósito extra, problemático, e este teve sim consequências devastadoras.

Referências bibliográficas

ABREU, J. Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu e Livraria Briguet, 1969.

ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1940.

AGNOLIN, Adone. *Jesuítas e selvagens: a negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (Séculos XVI-XVII)*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

AGUIAR, Flávio. *Os novos demônios – Um estudo sobre o inferno no teatro anchietano*. In: ANCHIETA – 400 ANOS. São Paulo. São Paulo: FJB Editora, 1998.

ANCHIETA, José. *Auto representado na festa de São Lourenço*; introdução, notas e tradução de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, 1948.

_____. *Poemas – Manuscritos do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi*. Transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, 1954.

_____. *O Auto da Ingratidão: Na vila de Vitória*; introdução, notas e tradução de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1973.

_____. *Teatro de Anchieta*; introdução, notas e tradução de Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

_____. *Poemas: lírica portuguesa e tupi*; introdução, notas e tradução de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Teatro*; introdução, notas e tradução de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARISTÓTELES. *Aristotle's Poetics*. Tallahassee: Florida State University Press, 1981.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a idade média e o barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1996.

BACARELLI, Milton João. *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*. In: I CONCURSO NACIONAL DE MONOGRAFIAS 1976. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris:Éditions Flammarion, 2012.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso; CAMÕES, José (coord). *Gil Vicente: Compêndio*. Coimbra; Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2018.

BERNARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Livraria-Editôra da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. 23 ed.

BOUREAU, Alain. *Satã herético: O nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330)*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

BOXER, Charles R. *O império marítimo português 1415-1825*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Portuguese merchants and missionaries in feudal Japan 1543-1640 (Collected studies series)*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa – v. 2: Renascença*. Mem-Martins: Publicações Europa-América Ltda, 1986.

BRAGA-PINTO, César. *As promessas da História: Discursos proféticos e assimilação no Brasil Colonial (1500-1700)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Rio de Janeiro: Dois Mundos Editora Ltda, 1930.

BRANDÃO, Helena Hathsua Nagamine. *Uma análise do discurso catequético de Anchieta*. 1978. 132p. Dissertação (Mestrado) – Área de Pós-Graduação em Linguística – Mestrado em Linguística e Línguas Orientais. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

BROCHADO, Costa. *D. Sebastião, o desejado*. Lisboa: Editorial Império Ltda, 1941.

CABRAL, Luiz Gonzaga. *Jesuítas no Brasil (século XVI)*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1925. Coleção "Inéditos e Dispersos". vol. 3.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GALDELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2012. 13ª ed.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de *São Lourenço*. *Sala Preta*. V. 15, n. 1, julho, 2015. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>. Data de acesso: 27 de fevereiro de 2020.

CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

CHEVALIER, Claude-Alain. *Théâtre comique du Moyen Âge*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1982.

COHEN, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1926.

COLLIN DE PLANCY, J. *Dicionário infernal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

COSTA, Dalila Pereira. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1983.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro – séculos XVI e XVII*. 2006. 428p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Doutorado em Concentração, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. Suporte eletrônico.

D'AMICO, Silvio. *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1954. v. 1.

_____. *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1954. v. 4.

_____. *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1954. v. 5.

DANOW, David K. *The spirit of Carnival: Magical realism and the grotesque*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1995.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800 – Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DOX, Donnalee. *The idea of the theater in Latin Christian thought – Augustine to the fourteenth century*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

DYSON, Robert. *St Augustine of Hippo: The Christian Transformation of Political Philosophy*. London: Continuum International Publishing Group, 2005.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FURLAN, Vinicius; ARNAULT DE TOLEDO, Cézar de Alencar. *O teatro de José de Anchieta: Uma análise por temas*. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PPE. 2013, Maringá. *Anais.* Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2013.

GERTSMAN, Elina (org.). *Visualizing medieval performances: Perspectives, histories, contexts*. Aldershot: Ashgate, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GREGORY, Brad S. *Salvation at stake: Christian martyrdom in Early Modern Europe*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1999.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HART, Thomas R. *Teatro – Gil Vicente*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1983.

HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal dos séculos XVI e XVII.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HESSEL, Lothar Francisco. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Editora Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001. v. 1.

_____. *Festa: Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001. v. 2.

KAUFFMAN, Thomas Dacosta. *East and west: Jesuit art and artists in Central Europe, and Central European art in the Americas*. In: O'MALLEY, John W., et al (ed). *The Jesuits: Culture, sciences and the artes (1540-1773)*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press, 1999.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2015. [recurso eletrônico]

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Lisboa: Livraria Portugália, 1938. v. 1.

_____. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Lisboa: Livraria Portugália, 1938. v. 2.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. *A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos* residuais *no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*. 2010. 287p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada. Universidade Federal do Ceará. Suporte eletrônico.

LINK, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LIRA, Augusto Tavares de. *Organização política e administrativa do Brasil: colônia, império e república*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

LOYOLA, Inácio de. *Exercícios espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MADUREIRA S.J., José Maria de. *A liberdade dos índios, a Companhia de Jesus, sua pedagogia e seus resultados*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929. v. 2.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2008.

MARTINS, Mário. *O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão*. Lisboa: Edições Brotéria e Livraria A. I., 1986.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. vol. 1.

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique. *Guia para lectores hispanos del* Auto da Compadecida. In: REVISTA DO LIVRO. Rio de Janeiro: INL/MEC. Ano VII, outubro/1964, nº 26.

MCGINESS, Anne B. *Transforming Indigenous Vice to Virtue on the Stages of Colonial Brazil: an analysis of Jesuit Theater and the plays of José de Anchieta*. *Lusitania Sacra*, Lisboa, nº 23, pp. 41-57. 2011.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O jovem rei encantado: Expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

METRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguêsa*. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo (séculos XII a XX)*. Lisboa: Terramar, 2003.

MUIR, Lynette R. *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: A língua do Brasil dos primeiros séculos*. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Dicionário de tupi antigo: A língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, Copesul, Telos, 2007.

NEMÉSIO, Victorino. *O campo de São Paulo: A Companhia de Jesus e o plano português do Brasil*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e do Turismo; Edições Panorama, 1971.

NOBRE, José Freitas. *Anchieta: Apóstolo do Novo Mundo*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1974.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.

PAIVA, José Maria de. *Colonização e catequese*. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1982.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

PELLITERO, Ana María Álvarez. *Teatro medieval*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

PEREIRA, Rosemeire F. de A. R. *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*. 29 de novembro de 2006. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da literatura brasileira: Textos inaugurais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As raízes do teatro brasileiro*. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro. Vol 1 – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições SESC SP; Editora Perspectiva, 2012.

QUARENTA, Ednilson Aparecido. *Teatro de Anchieta: demonização e catarse no Brasil colonial*. 2002. 139p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: A representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1972.

_____. *O primitivo teatro português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

RIOS, Otávio. *E no meio do caminho, havia o Diabo*. Labirintos (UEFS), v. 3, p. 1-12, 2008. Disponível em: http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/14_artigo_otavio_rios.pdf. Acesso em: 14 de março de 2018.

RODRIGUES, S.J., Francisco. *A formação intellectual do jesuíta: Leis e factos*. Porto: Livraria Magalhães e Monz, Editora, 1917.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAÍNZ DE ROBLES, Federico Carlos. *El teatro español: Historia y antología (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*. Madrid: Bolaños y Aguilar S.L., 1942.

SARAIVA, José Antonio. *Poesia e drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva, 1990.

_____. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América Ltda, 1942.

_____. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1993.

SIMÕES, André. *Santos e milagres na Idade Média em Portugal: Textos da Antiguidade Tardia e Idade Média*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa, 2013.

SIQUEIRA, Sônia A. *A inquisição portuguesa e a sociedade colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

SOUZA, Laura de Mello e *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPINA, Segismundo. *Da Idade Média e de outras idades*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1964.

_____. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

SPOSITO, Fernanda. *Santos, heróis ou demônios? Sobre as relações entre índios, jesuítas e colonizadores na América Meridional (São Paulo a Paraguai/Rio da Prata, séculos XVI-XVII)*. 18 de janeiro de 2013. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Suporte físico.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SURTZ, Ronald E. *Spain: Catalan and Castilian drama*. In: SIMON, Eckehard (org.). *The theatre in Medieval Europe: New research in early drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

TORRES, Magda Maria Jaolino. *Ars oratoria india: A gênese do teatro jesuítico no Brasil*. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 49-60, 2000.

TÜCHLE, H., BOUMAN, C. A., LE BRUN, Jacques. *Nouvelle histoire de l'Église: 3 – Réforme et Contre-réforme*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

TYDEMAN, William (ed.). *The medieval European stage: 500-1550*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VELLOSO, J. M. de Queiroz. *D. Sebastião (1554-1578)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

VICENTE, Gil. *Obras primas do teatro vicentino*; organização, prefácio e comentários de Segismudo Spina. São paulo: Difusão Editorial S.A.; Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

VIEIRA, Celso. *O misticismo de Anchieta*. In: ANCHIETA: QUARTO CENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO – CONFERÊNCIA LIDA NO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO 1933-1934. Porto Alegre. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

VOISENET, Jacques. *Bêtes et hommes dans le monde médiéval – le bestiaire des clercs du V au XII siècle*. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Os excertos bíblicos foram extraídos da Bíblia Ave Maria. Versão online disponível no site dos Missionários Claretianos Brasil em: http://www.claret.org.br/biblia. Acesso em 05 de maio de 2020.