

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

**AS FONTES CULTURAIS ELABORADAS SINCRETICAMENTE NO TEATRO**

**ANCHIETANO**

**Júlio César Ferreira**

**São Paulo**

**2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

**AS FONTES CULTURAIS ELABORADAS SINCRETICAMENTE NO TEATRO**

**ANCHIETANO**

**Dissertação 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, como requisito parcial, para a obtenção do título de Mestre.**

**Orientador: Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Eduardo de Almeida Navarro.**

**São Paulo**

**2011**

Dedico esse trabalho a todos os professores que com muita dedicação no seu labor diário semeiam, através do conhecimento, a esperança de que o homem possa transformar o Mundo em um lugar melhor.

Agradeço a DEUS pela vida, a meus Pais pela oportunidade de torná-la possível, a minha amada companheira por seu constante apoio e a meus filhos por ensinar-me, cada dia mais, que viver é uma oportunidade rara e maravilhosa.

Especial agradecimento ao Professor Eduardo Navarro que com sua orientação e amizade tornou possível a realização deste sonho.

"E o senhor Deus formou o homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego da vida, e o homem se tornou alma vivente."

Genesis 2-7

## RESUMO

O objetivo desse trabalho é compreender como o Padre José de Anchieta elaborou sua obra dramática, composta por doze autos teatrais, unindo a cultura europeia, fortemente influenciada pelo cristianismo, com a cultura indígena brasileira. Para isso serão analisados alguns costumes e mitos indígenas descritos pelos cronistas que viajaram pelo Brasil no Século XVI. Também será abordada a tradição teatral em Portugal nas variantes Popular, mimos, jograis e entremezes; Escolar, comédias e tragédias clássicas; e Religiosa composta por pastoris, presépios e autos. E finalmente a análise das peças de Teatro de José de Anchieta, escritas em tupi ou que contenham fragmentos em tupi, buscando o sincretismo que o mesmo desenvolveu em sua obra.

Anchieta falava para um público composto por colonos europeus, muitos dos quais degredados e índios falantes da língua brasílica, portanto um público totalmente novo, e para o entendimento da mensagem evangelizadora que seu teatro trazia fez-se necessário a re-elaboração dos elementos culturais indígenas e europeus iniciando um processo sincrético onde Deus (Jeová) tomará a forma de Tupã, os anjos ganharão assas coloridas ao modo das emplumagens<sup>1</sup> indígena e o Demônio será dividido em vários personagens, diferentemente da tradição judaico-cristã e mais próxima a cultura indígena brasileira que acreditava em vários demônios. Esses receberão nomes de índios inimigos dos portugueses e características que compõem alguns dos

---

<sup>1</sup> Ornamentos confeccionados com penas

seres espirituais que aterrorizavam os amerabas como o Curupira, o Caapora, o Baetata e outros.

Alguns costumes como a poligamia, as cauinagens<sup>2</sup> e a antropofagia, ritual no qual os índios devoravam seus prisioneiros para se vingar da morte de seus antepassados; serão criticados no teatro anchietano. Porém outros costumes serão aceitos e re-significados como a abertura de caminhos para os Karaibas<sup>3</sup>, o desbaste e varredura das trilhas na qual passariam os Profetas errantes; ou a troca de nome dos algozes dos prisioneiros, costume que mais tarde será incorporado pelos padres para falar sobre o batismo; incentivando o índio a assumir um novo nome mas desta vez cristão e uma nova personalidade, disposta a abandonar suas praticas ancestrais.

Compreender os primórdios do teatro no Brasil, escrito pelo Padre José de Anchieta nos idos do Século XVI, é buscar entender as características que deram inicio a formação da cultura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Primórdios do teatro no Brasil; Teatro Anchieta; Sincretismo no Teatro brasileiro; Mitos indígenas elaborados; Introdução do cristianismo no Brasil.

---

<sup>2</sup> Festas onde se consumia cauim, bebida alcoólica fermentada a base de raízes e frutas.

<sup>3</sup> Profetas errantes indígenas,

## ABSTRACT

The aim of this work is the understanding on José de Anchieta, a catholic priest, who has developed his literary composition which was distributed in twelve theatrical plays. He connected the European culture strongly influenced by the Christianity with the Brazilian indigenous culture.

Some myths and habits described by the historians who had travelled throughout Brazil in the XVI century will be accurately studied.

It will also be mentioned the tradition of the theater in Portugal in its popular diversity as: mimes, narrative novels spoken on the streets and dramatic theater games; in the school tradition, the comedies and tragedies; and in the religious, the feast that celebrates Jesus' nativity and the plays about religious theater.

Anchieta started to talk to an audience constituted by European settlers most of them were in fact banished people and he also spoke to the native who could speak the Brazilian language. By the way, it was a very brand new audience for him. Therefore for the Gospel message be understandable through his plays, it was necessary a re-elaboration about the European and the native cultural elements to launch a syncretic process where the Christian God (Jeová) is going to take the form of "Tupã"; the angels are going to win colored wings as it is in the native way; the Devil is going to be diversified in more than one and will be called by native names with such characteristics known as being the "Curupira" the "Caapora", the "Baetata" and other native devils.

Some of the native habits as the polygamy, the fact of some native having several wives; the “cauinagens”, feasts where the native drank a fermented beverage made mainly of roots and fruit; the anthropophagi, a ritual where the native practiced devouring prisoners from their rival tribes in order to revenge the death of their ancestors, all of these subjects are discussed in Anchieta’s theater.

However, other habits will be accepted and re-signified as the opening of the paths for the “karaíbas”; the trimming and the sweep of these paths where the errant prophets would pass by; or changing the names of their executioners. Such a habit that lately it will be utilizable by the priests to speak about the baptism where the native would assume a new name and a new personality.

To understand the beginning of the first steps of the theater in Brazil, written by José de Anchieta in the early of the XVI century is to search for an understanding of the characteristics that initiated the formation of the Brazilian culture.

Key words: The earliest time of the theater in Brazil, the Anchieta’s theater, the syncretism in the theater of Brazil, re-elaborated native myths, the introduction of the Christianity in Brazil.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 MITOS E COSTUMES INDIGENAS NO SÉCULO XVI .....</b>	<b>14</b>
1.1 Sem Deus ou Tupã .....	19
1.2 Pajés versus Jesuítas .....	22
1.3 Cerimonial dos Maracás .....	26
1.4 Diversidade de Demônios .....	31
1.5 Mitos Semelhantes .....	35
<b>2 O TEATRO PORTUGUES NO SÉCULO XVI .....</b>	<b>38</b>
2.1 Teatro Litúrgico .....	42
2.2 Teatro Escolar .....	45
2.3 Teatro Popular .....	49
<b>3 PRIMÓRDIOS DO TEATRO NO BRASIL .....</b>	<b>53</b>
3.1 Auto da Pregação Universal .....	57
3.2 Auto de São Sebastião.....	63
3.3 Auto na Aldeia de Guaraparim .....	65
3.4 Auto na Festa de São Lourenço .....	72
3.5 Auto Recebimento do Padre Marçal Beliarte .....	78
3.6 Auto Dia da Assunção em Reritiba .....	81
3.7 Auto Recebimento do Padre Bartolomeu Simões Pereira .....	82
3.8 Auto Recebimento do Padre Marcos da Costa .....	83
<b>4 CONCLUSÃO .....</b>	<b>84</b>
<b>5 NOTAS .....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>

## INTRODUÇÃO

José de Anchieta utilizou amplamente o teatro na sua prática catequética, chegando aos nossos dias doze autos de sua autoria, são eles: Auto da Festa do Natal, também conhecido como Auto da Pregação Universal escrito em 1561; Dialogo do Padre Pero Dias Martins escrito em 1575; Auto de São Sebastião em 1584 do qual se conservou apenas um pequeno fragmento; Na Aldeia de Guaraparim 1585; Na Festa de São Lourenço 1587; Recebimento que Fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarde 1589; Dia da Assunção, Quando Levaram Sua Imagem a Reritiba 1590; Recebimento do Administrador Apostólico Padre Bartolomeu Simões Pereira 1591; Auto de Santa Úrsula também conhecido com o título Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens de 1595; Na Vila de Vitória também chamado de Auto de São Mauricio de 1595; Recebimento do Padre Marcos da Costa 1596 e Na Visitação De Santa Isabel de 1597.

Essas peças teatrais foram de grande valia na disseminação da Fé Cristã Católica no Brasil do Século XVI. Quase sempre escritas de maneira Trilingue, Português, Espanhol e Tupi, tinham o intuito de se fazer entender pelo seu variado público, composto por colonos europeus oriundos quase que na sua maioria da Península Ibérica, degredados ou não, e indígenas do tronco lingüístico Tupi Tupinambá, presentes na costa litorânea de todo o Brasil da época. Essa produção dramática do Padre José de Anchieta guarda resquícios de influencia medieval popular pela proximidade que essas peças tem com a comicidade dos mimos e entremezes, práticas artísticas muito difundidas na

Europa, bem como com o teatro religioso quando em sua obra co-existe a luta constante entre as forças do Bem contra as forças maléficas.

O Bem é personificado na imagem de Deus, Jesus, Virgem Maria e Anjos celestes e deve ser uma meta ideal a ser atingida, pois leva a libertação da alma no mundo supra-sensível quando ela se desprende do corpo físico. Já o Mal é representado pelas figuras de Demônios, todos com nomes e características Indígenas, que devem ser evitados porque seus conselhos escravizam e condenam a alma ao afastamento do criador por toda a eternidade. Todos os missionários europeus encaravam os elementos da cultura indígena, sobretudo a antropofagia, o curandeirismo, a poligamia e o consumo de cauim<sup>4</sup> como práticas demoníacas que deveriam ser eliminadas. Assim nas peças que nesse trabalho serão analisadas veremos uma forte crítica a esses elementos culturais.

Entretanto alguns elementos culturais indígenas foram aceitos e utilizados nas peças de teatro do Padre José de Anchieta como a língua Tupi, o canto e a dança, a mudança de nome dos índios que assumiram nomes cristãos e a re-significação do mito de Tupã em Deus formando uma nova Teogonia. Tupã na obra literária dos jesuítas, principalmente no teatro anchietano, assumirá características próximas a de Zeus, o Deus pagão Greco-Romano, que do alto das nuvens controla, ama e aterroriza os amerabas, Nossa Senhora, mãe de Jesus, se tornará Tupansy, os anjos celestes se transformarão em Karaibebé e ganharão assas coloridas ao modo das emplumagens indígenas.

---

<sup>4</sup> Bebida alcoólica fermentada a base de frutas e raízes

A apropriação e re-significação do universo semântico indígena contribuiu para o sucesso da conversão realizado pelos Jesuítas por propiciar a interlocução e posterior evangelização e colonização. O índio evangelizado ficou suscetível a dominação européia em todos os níveis e contribuiu com ela trabalhando na construção de novas vilas, na lavoura, na abertura de estradas e nas guerras como soldados que protegiam as vilas de ataques de índios de tribos inimigas ou de franceses e outros invasores. Porém esse trabalho não pretende se debruçar sobre a conquista do território brasileiro e a dominação que os povos indígenas sofreram, mas pretende compreender como o teatro do Padre José de Anchieta se valeu de alguns elementos culturais dos índios habitantes da costa litorânea brasileira para travar um diálogo intercultural.

Impregnado pelo ideário europeu Católico Cristão o padre José de Anchieta utilizou o teatro como um instrumento doutrinário e catequético por entender que através da arte dramática que propicia a eloquência, a música a dança a poesia e os ornamentos cênicos é possível educar através dos exemplos explicitados em cena. O objetivo central dessa dissertação será identificar como Anchieta lidou, em suas peças de teatro, com a diversidade cultural indígena e européia buscando uni-las em uma idéia totalmente original que culminou em um processo sincrético que iniciou a formação da cultura brasileira.

Das doze peças, já citadas, serão estudadas apenas oito delas por serem escritas em Tupi ou conterem fragmentos da língua brasílica. O Auto Pregação Universal de 1561 foi escrito em 3 línguas, Português, Espanhol e Tupi. Por esse motivo recebeu o dito nome haja visto a capacidade de entendimento que ela oferecia aos colonos europeus e índios brasileiros. Auto de São Sebastião

escrito em Tupi em 1584, do qual se conservou apenas um pequeno fragmento. Auto Na Aldeia de Guaraparim, escrito todo em Tupi em 1585. Auto de São Lourenço escrito em 1587 do qual se aproveitou grande parte do Auto da Pregação Universal. Auto Recebimento do Padre Marçal Beliarte escrito em 1589 em Português e Tupi. Auto Dia da Assunção em Reritiba escrito em Tupi em 1590. Auto Recebimento do Padre Bartolomeu Simões Pereira escrito em Português e Tupi em 1591 e Auto Recebimento do Padre Marcos da Costa escrito em Português e Tupi em 1596.

## 1. MITOS E COSTUMES INDIGENAS NO SÉCULO XVI

Quando os primeiros padres jesuítas chegaram ao Brasil, nos idos do século XVI, tinham como um dos principais objetivos a propagação da Fé Cristã, unificando-a sob a égide da Igreja Católica. Conforme descrito na Bula Papal “Regimini Militantis Ecclesia” assinada pelo Papa Paulo III que em 1540 que confirmava a formação da Ordem Religiosa Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola em 1534, e determinava que seus membros deveriam ser formados por homens dispostos a levarem uma vida eclesiástica, combatendo o Protestantismo para a união da Fé Cristã em torno do Catolicismo e propagá-la a todas as partes do Mundo. Devendo absoluta obediência ao Papa e a seus superiores hierárquicos, como também romper com a tradição monástica, vivendo junto ao povo, em aldeamentos ou vilas, para ensinar-lhes em língua vernácula o verdadeiro caminho de Deus.

Para o sucesso desta missão evangelizadora, no Brasil, os Jesuítas tiveram como primeiro trabalho a identificação dos Mitos, costumes e formas de organização dos índios habitantes da costa litorânea brasileira. Identificaram que eram de grande variedade étnica mas pertencentes, quase que na sua maioria, ao tronco lingüístico Tupi. No Nordeste do Brasil, região que conhecemos hoje como o Estado do Rio Grande do Norte, habitavam os Índios Potiguar; um pouco mais ao Sul, região que hoje corresponde ao Estado de Pernambuco habitavam os Índios Caetés; mais adiante, ainda em direção ao Sul, região que hoje corresponde ao Estado da Bahia habitavam os Tupinanbás que estendiam seu domínio até próximo a região que hoje representa o Estado do

Espirito Santo onde habitavam os Índios Tupiniquins; que faziam divisa com os Índios Tamoios na região que hoje corresponde ao Estado do Rio de Janeiro; E a partir da região que hoje corresponde ao Estado de São Paulo até a região Sul do Brasil voltava novamente a predominância dos Índios Tupiniquins.

Todos esses povos citados falavam a língua Tupi mas sua presença não era hegemônica nos territórios destacados; é certo que correspondiam as maiores etnias por região mas também havia outras tribos que não falavam Tupi e eram denominadas, pelos Índios falantes de Tupi, de Tapuias. As Principais etnias Tapuias eram os Tremembés que habitavam do Rio Grande do Norte até as margens do Rio Amazonas; os Aimorés na região próxima ao Estado da Bahia, os Goitacás próximo ao Rio de Janeiro, os carijós que habitavam a parte que corresponde ao Estado do Sul do Brasil e os Guaranis que estendiam seu domínio do extremo sul brasileiro à Argentina e Paraguai.

Os primeiros Jesuítas chegam ao Brasil a partir de 1549 a bordo da armada de Tomé de Souza, chefiados pelo Padre Manuel da Nóbrega e instalam-se em Salvador, Bahia, fundando ali a Província brasileira da Companhia de Jesus. Em 1550 chega a segunda leva de Jesuítas na armada de Simão da Gama, em 1552 chega a terceira leva de jesuítas e em 1553 chega a quarta leva de Jesuítas na armada de Men de Sá, esta trazendo o Irmão José de Anchieta. A partir de 1553 outros grupos de jesuítas chegam ao Brasil, mas não serão citados neste por acreditar-se na irrelevância temporária do assunto.

A partir de Salvador os jesuítas ajudam a fundar varias Vilas, Aldeamentos e colégios em toda costa litorânea brasileira, sendo os principais; Salvador, Pernambuco, São Vicente, Piratininga, Rio de Janeiro, Reritiba e a partir de

1585 incentivam a criação de diversos núcleos de ensino, sendo que no ano de 1600, cinquenta e um anos após a chegada dos primeiros Padres jesuítas, existem mais de 50 colégios espalhados entre o litoral do Rio Grande do Norte a Santa Catarina. Para se ter uma idéia da importância estratégica que os jesuítas davam a educação em 1759, ano da expulsão dos Inacianos pelo Marques de Pombal (4), a Companhia de Jesus contava com 670 colégios espalhados por todo o País.

Os Padre Jesuítas assim como os demais cronistas do século XVI que passaram pelo Brasil, não se preocuparam em seus registros em dividir os hábitos, cultos e mitos do povos habitantes do Brasil em etnias, preferindo atribuir a todos de forma genérica as mesmas impressões. Logo notaram que os índios, de modo geral, não tinham culto a divindade, que a maior autoridade pertencia aos Pajés, que não conheciam a Deus, mas temiam a vários espíritos maléficos personificados em Curupira, Caapora, Baetata e outros. Verificaram também que os nativos possuíam consciência da existência da alma e acreditavam na vida após a morte; conseguiram identificar semelhanças entre alguns mitos indígenas com crenças religiosas cristãs como a existência do Dilúvio e a visita de São Thomé, apóstolo cristão, aos povos amerabas.

Faz-se notar que era de fundamental importância para os Padres Jesuítas o entendimento e compreensão da cultura indígena, seus pontos de aproximação e de distanciamento com a cultura européia cristã, para que o processo de diálogo intercultural se inicia e resulta-se na re-significação dos pontos culturais comuns e o abandono das praticas culturais indígenas consideradas inapropriadas. O forte grau etnocêntrico da cultura européia no século XVI não é o foco de estudo desse trabalho, mas sim como os textos dramáticos

produzidos pelo Padre José de Anchieta lidaram com essas questões culturais de forma sincrética; uma forma de apresentação cênica totalmente escrita em versos e métrica européia em língua Tupi, um teatro onde se deparam anjos e santos cristãos com rituais antropofágicos e cauinagens onde danças indígenas e emplumagens compõe a procissão, e demônios indígenas são políglotas e conhecem a história romana.

## 1.1 Sem Deus ou Tupã

A primeira impressão que os Jesuítas tiveram no contato com os Índios é que esses não conheciam a Deus ou qualquer outra divindade pagã, mas temiam ao trovão ao qual denominavam Tupã. Porém não lhe rendiam homenagem ou culto reconhecendo no trovão algo superior mas que não influía diretamente na vida sublunar. Em carta escrita pelo Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Mestre Simão de Azevedo em 1549 lê-se:

“É gente que nenhum conhecimento tem de Deus”. (Nóbrega, 1988, p.73). “Mas é de grande maravilha haver Deus entregue terra tão boa, tamanho tempo, a gente tão inculta que tão pouco o conhece, porque nenhum Deus têm certo; e qualquer que lhes digam ser Deus o acreditam”. (Nóbrega, 1988, p. 90).

Observação idêntica tiveram os cronistas André Thevet, Pero de Magalhães Gandavo e Jean de Lery, todos viajantes em terras brasileiras no século XVI:

“E essa região, na parte mais bem conhecida e explorada, cerca do tropico brumal, ou mesmo mais alem, habitada por povos maravilhosamente estranhos e selvagens, sem fé, lei, religião e civilização alguma”. (THEVET, 1944, p. 175).

“Carece de três letras, correm a saber, nam se acha F, nem L, nem R, cousa digna despanto por que assi nam têm Fé, nem Lei, Nem Rei”. (GANDAVO, 1964, p. 54).

“Pois além de não ter conhecimento algum do verdadeiro Deus, não adoram quaisquer divindades terrestres ou celestes” ... “não têm nenhum ritual nem lugar determinado de reunião para a prática de serviços religiosos, nem, oram em público ou em particular”. (LERY, 1972, p. 157).

“Esta gentildade nenhuma cousa adoram, nem conhece a Deus; somente aos trovões chama Tupane, que é como quem diz cousa divina. E assim nós não temos outro vocábulo mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus, que chamar-lhe Pae Tupane”. (NOBREGA, 1988, p. 99).

“Os selvagens (voltando ao assunto) fazem menção de um grande senhor, chamando-lhe, em sua língua, de Tupan, o qual dizem-lá, no alto troveja e faz chover; mas de nenhum modo sabem orar ou venerar, nem têm lugar próprio para isso”. (THEVET, 1944, p. 176)

“E quando ribombava o trovão e nos valíamos da oportunidade para afirmar-lhes que era Deus quem assim fazia tremer o céu e a terra a fim de mostrar sua grandeza e seu poder, logo respondiam que se precisava intimidar-nos não valia nada”. (LERY, 1972, p. 158).

Decompondo a palavra Tupã em tu e pã em língua Tupi teremos a partícula Tu como sendo o verbo soar ou bater; E a partícula Pã podendo ser traduzida como sonoro ou barulhento, teremos uma palavra próxima a pancada barulhenta ou golpe sonoro idéia que faz lembrar o trovão. Porém nas peças de teatro, orações, poesias, hinos e cartilhas de catecismo escritas em Tupi pelos Padres jesuítas Tupã figura como sendo Deus. Provavelmente os missionários acreditaram que o indígena assimilaria melhor a nova religião através de formas suas já conhecidas, sendo a adaptação de tupã (trovão) em Deus a primeira estratégia de re-significação da cultura indígena; impor um Deus estrangeiro talvez fosse mais problemático do que adaptar uma forma já conhecida dos índios, portanto assim o trovão que até então não significava nenhuma ligação com o mundo espiritual passa a ser a própria personificação

de Deus, é estranho notar que esse novo deus indígena nasce com características muito próximas ao deus Pagão Zeus, que do alto das nuvens, com seus raios, faz tremer a terra para mostrar o seu poder quando é contrariado.

## 1.2 Pajés versus Jesuítas

Os missionários jesuítas viram nos Pajés o maior estandarte de resistência a propagação do catolicismo, pois eram eles que até então exerciam a função de intermediação do mundo físico com o mundo espiritual. Os Pajés curavam os males físicos através de chupões, sangrias e ervas, interpretavam sonhos, dirigiam sessões de transe nas quais prediziam o futuro e negociavam com os espíritos proteção nas guerras.

Anchieta escreve em 1554 “Aqueles feiticeiros de quem já falei, são tidos por eles em grande estimação, porquanto chupam os outros, quando acometidos de alguma dor, e assim os livram das doenças e afirmam que tem a vida e a morte em seu poder. Nenhum deles comparece diante de nós, porque descobrimos os seus embustes e mentiras” (ANCHIETA, 1988, p. 52).

Fazia parte da prática cotidiana dos Pajés a comunicação com os espíritos, mas os europeus viam nisso uma heresia, não aceitando que alguém pudesse comunicar-se com o mundo supra-sensível. Portanto tal atitude caracterizava-se como um artifício de manipulação da verdade ou como ocorreu na maioria dos relatos cristãos; os Pajés figurando como interlocutores do demônio.

“Primeiramente vão os selvagens a uma choça, tomam uma após outra todas as mulheres da habitação e incensam-nas. Depois deve cada uma gritar, saltar e correr em roda, até ficar tão exausta que cai ao solo, como morta. Então diz o feiticeiro (“Vede. Agora está morta. Logo a farei viva de novo”). Quando volta a si, diz ele, está apta a predizer cousas futuras e quando partem após para a

guerra, sobre esta tem as mulheres que profetizar. Costume de tal sorte têm eles muitos.” (STADEN, 1974, p. 175)

Os Pajés gozavam de grande influencia em suas comunidades, sendo em numero de 1 ou 2 dependendo o tamanho da tribo, seus conhecimentos e praticas ancestrais eram os alicerces da cultura indígena, que logo foi interpretada pelo europeu como demoníaca. O embate entre Os Jesuítas e Pajés é perfeitamente compreensivo haja visto que ambos atuavam no mesmo seguimento; o uso de praticas simbólicas para a interpretação do mundo espiritual na vida cotidiana.

Em carta de 2 de agosto de 1551 , escreve o Padre Antonio Pires “ Mas Satanaz que nesta terra tanto reina, ordenou e ensinou aos feiticeiros muitas mentiras e enganos para impedir o bem das almas, dizendo que com a doutrina que lhes ensinávamos os trazíamos a morte”. (NAVARRO, 1988, p. 104).

“Persuadiu-se-lhes agora uma diabólica imaginação, que esta igreja é feita para sua destruição, em a qual os possamos encerrar e aí ajudando-nos dos portugueses, matar aos que não são batizados e aos já batizados fazer nossos escravos, isto mesmo lhes dizem outros índios, que os ensinamos para que eles, filhos e mulheres façamos cativos e são eles de tal natureza e condição que mais crêem a qualquer mentira dos seus, que a quanto lhes pregamos, e se lhes diz isto algum de seus feiticeiros a que chamam Pajés nenhuma coisa têm por mais verdadeira ainda que destes nenhum ousa vir aqui senão ocultamente porque os repreendemos mui gravemente”. (ANCHIETA, 1988, p. 108, 109).

No intuito de ganhar maior prestígio junto às populações indígenas, para uma melhor disseminação do catolicismo. os jesuítas, antagonicamente, utilizaram-

se dos mesmos métodos expressivos dos Pajés. Dando maior ênfase a sermões, hinos e dramatizações, pois os índios admiravam a eloquência e a ludicidade. Descreve o Padre João de Azpilcueta Navarro:

“ Com tudo, póla misericórdia de Deus nos recebeu (um principal) bem e nos ouvia póla língua a doutrina cristã e mostravam elle e todos os mais folgar muito de a ouvir, ,mas não ousavam de o dizer por um feiticeiro lhes persuadir que com aquellas palavras lhes dávamos a morte e que sai as dissessem por sua boca logo morreriam. De aquelles ministros só é usar o demônio temendo ser d’aqui desterrado, como creio que o vai adivinhando”. (NAVARRO, 1988, p. 96).

Entre a classe sacerdotal indígena existiam também os Karaíbas, que além de pajés “feiticeiros” na visão cristã, exerciam a função de profetas errantes; tinham transito livre entre todas as tribos, mesmo aquelas contrarias a sua tribo original. Chegavam aos lugares acompanhados por grandes comitivas as que se formavam na tribo anterior e tinham seus caminhos abertos, na mata, pelos índios que seriam visitados. Um dos principais assuntos que os Karaíbas tratavam era a divulgação do mito da Terra Sem Mal.

Diz Nóbrega:

“De certos em certos anos vêm uns feiticeiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade e ao tempo de sua cinda lhes mandam limpar os caminhos e vão recebê-los com danças e festas, segundo seu costume; e antes que cheguem ao lugar andam as mulheres de duas em duas pelas casas, dizendo publicamente as faltas que fizeram a seus maridos, umas as outras, e pedindo perdão delas”. (NOBREGA, 1988, carta V).

O termo karaiba que originalmente era empregado apenas na designação dos profetas errantes, com o passar do tempo sofre mutação e diversifica-se o uso também aos europeus; conforme relata Anchieta em carta XXXIX:

“Todas essas invenções por um vocábulo geral chamam Caraíba, que quer dizer como cousa santa, ou sobrenatural: e por esta causa puseram este nome aos Portugueses, logo quando vieram, tendo-os por cousa grande, como do outro mundo, por virem de tão longe por cima das águas”. (ANCHIETA, 1988, CARTA XXXIX).

Não se tem noticia que os cronistas do Século XVI relataram em seus escritos algum espírito que estivesse de prontidão para auxiliar o indígena, pelo contrario todos os espíritos descritos figuram como demônios que assolam e aterrorizam os índios. Mas no processo de adaptação que Anchieta iniciou com seu teatro aparecerá a denominação Karaibebé para se referir aos anjos, entende-se por anjos entidades espirituais da Teogonia judaico-cristã, que aparecerão com em cena para se contrapor em combate aos demônios. Também o termo cristão quando se refere ao europeu foi adaptado para karaiba. Nota-se então que o termo karaiba designava alguém santificado como também alguém que veio de longe.

### 1.3 Cerimonial dos Maracás

A princípio os missionários europeu não reconheceram na cultura indígena nenhum ídolo, liturgia ou culto a que os amerabas prestassem reverencia como a um Deus, mas ficaram impressionados com a presença lasciva e a diversidade de Demônios no cotidiano das tribos. Aterrorizados verificaram que a voz do demônio saia dos maracás a pedir carne escrava, levando os índios a guerras fratricidas na busca de saciar a sede de vinganças que não tinham origens contundentes. Festas de cauinagens, rituais antropofágicos, liberdade sexual e poligamia soavam, para os padres, como a voz do demônio a perverter almas. O irmão Pero Corrêa em carta de 1551 relata:

“Estes fazem umas cabaças a maneira de cabeças, com cabellos, olhos, narizes e bocca com muitas penas de cores que lhes apegam com cera composta à maneira de lavores e dizem que aquelle santo tem virtde para lhes poder valer e diligenciar em tudo, e dizem que falla, e á hora disto inventam muitos cantares que cantam diante delle, bebendo muito vinho de dia e de noite, fazendo harmonias diabólicas...” (NAVARRO, 1988, carta 46)

Em todas as ocasiões de manifestações comunitárias os índios demonstravam seu apreço por cantos e danças e os maracás eram os instrumentos rítmicos que marcavam os compassos responsáveis por manter a unidade ritualística. Os maracás não eram demônios, mas instrumentos pelo qual os demônios se comunicavam:

“Há entre eles algumas pessoas a que chamam Pajes. São considerados por eles como aqui se consideram os adivinhos. Perambulam uma vez por ano

através da terra, vão a todas as choças e relatam que um espírito, vindo de longe, do estranho, os visitará investindo-os da faculdade de fazer falar e dar poder a todas as matracas – os maracás – se o quisessem; o que pedissem os pajés ser-lhes-ia concedido. Cada um então queria que sua matraca tivesse poder. Preparam uma grande festa, bebem, cantam e fazem agouros, levando ainda estranhos usos e efeitos.” (STADEN, 1974, p. 173)

Através dos fragmentos a seguir descritos é possível verificar a dupla função dos maracás:

“No meio de uma praça tinham feito uma casa grande, e nella outra muito pequena, na qual tinham, uma cabaça figurada como cabeça humana, mui ataviada a seu modo, e diziam que era o seu santo e lhe chamavam “amabozaray”, que quer dizer pessoa que dança e folga, que tinha virtude de fazer que os velhos se tornassem moços. Os índios andavam pintados com tintas, ainda nos rostos, e implumados de pennas de diversas cores, bailando e fazendo muitos gestos, torcendo as boccas e dando uivos como perros: cada um trazia na mão uma cabaça pintada, dizendo que aquelles eram os seus santos, os quaes mandavam aos índios que não trabalhassem porque os mantimentos nasceriam por si, e que as frechas iriam ao campo matar a caça.” (NAVARRO, 1988, carta 90)

“Do lugar onde me haviam raspado, conduziram-me as mulheres em frente da choça em que estavam os seus ídolos, os maracás, e fizeram uma roda em volta de mim. Fiquei no meio. Duas mulheres amarraram-me com um cordel, alguns chocalhos a perna e por de trás, no pescoço, de modo que me ficasse acima da cabeça, um leque quadrangular de penas da cauda de papagaios, que eles chamam araçoíá. Depois começaram elas todas a cantar de acordo

com seu compasso, devia eu bater o pé com a perna à qual estavam atados os chocalhos, de modo que chocalhasse acompanhando o seu canto.” (STADEN, 1974, p. 91).

“Somente entre elles se fazem uma ceremonias da maneira seguinte: de certos em certos annos vêm uns feiticeiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade... em chegando o feiticeiro com muitas festas ao logar, entra em uma casa escura e põe uma cabaça, que traz em figura humana, em parte mais conveniente para seus enganos e mudando, sua própria voz em a de menino junto da cabaça... crêm haver dentro da cabaça alguma cousa santa e divina.” (NOBREGA, 1988, p.100)

Carta IV 1555 – “Um dia antes da batalha fizeram uma cabana, segundo seu costume, onde puseram uma cabaça cheia ao modo de rosto humano, ataviada com plumas, os feiticeiros que fazem isto chamam pajés, para sacrificar-lhe e perguntar-lhe do sucesso da guerra, e como chamassem a nossos catecúmenos, eles responderam que tudo aquilo era grande falsidade.” (ANCHIETA, 1988, p. 82)

“Lá bebiam cauim e cantavam em honra dos seus ídolos, chamados macará, que são matracas feitas de cabaças, os quais talvez lhes houvessem profetizado que iriam fazer-me prisioneiro.” (STADEN, 1974, p. 88)

Por considerar um relato de extrema importância para a compreensão do ritual dos maracás, cito o trecho a seguir escrito por Hans Staden:

"Os selvagens crêm numa cousa que cresça como uma abóbora. É grande como um pote de meia pinta e oca por dentro. Fincan-lhe através um pequeno cabo, cortam-lhe uma abertura como uma boca e metem-lhe no interior pequenas pedras de modo que chocalha. Sacolejam isto quando cantam e

dançam. Chamam-no Maracá. Cada um dos homens possui o seu, particularmente. Depois disto, designam os adivinhos um dia. Desocupa-se uma choça, na qual nenhuma mulher ou criança deve permanecer. Os feiticeiros ordenam que cada um pinte de vermelho seu maracá, adorne-o com penas e lá entre. Querem então dar as matracas o poder de falar.

Quando entram na choça, sentam-se, os adivinhos em primeiro lugar, e cravam seus maracás no chão perto de si. Os demais fincam-lhes ao pé os seus, e cada qual dá aos feiticeiros um presente – flexas, penas ou ornatos que trazem pendurados às orelhas, a fim de que seu ídolo não seja esquecido. Logo que estão todos reunidos, toma o adivinho o maracá de cada um deles e incensa-o com uma erva que chamam Pitim. Segura então a matraca bem junto a boca, chocalha-a e diz “Né cora” , fala agora e faze-te ouvir, se ai estás. Profere após em voz alta e depressa uma palavra de modo que não se pode bem distinguir se a emitiu ele ou a matraca. Os presentes acreditam que a matraca o disse, mas o próprio feiticeiro a emitiu. Assim o faz com todas as matracas. Uma após outra, e cada um fica pensando que o seu maracá tem grande poder. Ordena-lhes então os adivinhos que partam para a guerra na captura de inimigos, pois apetece aos espíritos que estão nos maracás, comer carne escrava. E partem para a guerra.

Quando o Pajé, o feiticeiro, tornou divina todas as matracas, toma cada qual a que lhe pertence de volta, chama-a “querido filho” faz-lhe uma pequena choupana, na qual será colocada, põe-lhe em frente comida e implora-lhe tudo quanto a si é necessário, do mesmo modo como rogamos nós ao verdadeiro Deus. São então os seus Deuses.” (STADEN, 1974, p. 173 e 174)

Durante e após o cerimonial dos maracás no qual o Pajé ou Karaiba erigia todas as cabaças elas se transformavam na morada dos espíritos e seus conselhos, interpretados pelos sacerdotes indígenas, invariavelmente versavam sobre guerras, captura de reféns e antropofagia. Com toda a certeza a antropofagia foi o costume mais combatido pelos jesuítas, a execução dos prisioneiros de guerra . a devoração de seu corpo e a vingança de sangue que era o único motivo das guerras foi visto pelos padres como a voz do demônio a perverter a alma indígena.

A troca de nome do executor, do prisioneiro que era devorado no ritual antropofágico, era uma pratica bem difundida entre os índios e tratava de adquirir uma nova personalidade para que o espírito do morto não encontrasse o seu algoz. Muitas vezes toda a família do guerreiro executor trocava de nome para evitar a perseguição e vingança espiritual. Anchieta viu nessa troca de nome a possibilidade falar sobre o batismo no qual o índio trocava de nome, assumindo um nome cristão, e trocava de personalidade abandonando essas praticas culturais ancestrais em detrimento dos novos ensinamentos.

#### 1.4 Diversidade de demônios

Varias narrativas sobre diabos foram escritos no século XVI, não só Lúcifer o bíblico anjo caído que fala com os índios através dos maracás e quer tornar-se senhor dos brasis; mas uma diversidade de outros seres demoníacos assolam os indígenas. Curupira foi o primeiro demônio selvagem que Anchieta relatou; a maioria dos outros cronistas também o descreve como sendo o mais temido pelos índios. Caapora, Ipupiara e Baetatá também são amplamente citados nos relatos europeus, confirmando-lhes o caráter aterrador. É curioso notar que no teatro Anchietano o demônio nunca aparecerá sozinho, mas sempre acompanhado por outros e cada qual apresentando uma característica próxima desses mitos brasílicos com referencias pejorativas dos costumes indígenas.

“É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios a que os Brasis chamam Corupira, que acomete aos índios muitas vezes no mato, dao-lhe de açoites, machucam-os. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flexas e outras cousas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal”.

Anhanga para os missionários era o principio do mal, o próprio demônio bíblico que se assenhoreou dos povos indígenas, falando através dos maracás ou pela boca dos pajés, o europeu não lhe fez a mesma distinção dos índios que viam no espírito dos maracás uma entidade superior a ser respeitada e em

anhanga um espírito maligno que os martirizava o corpo físico em vida e os fazia-lhes perderem-se no caminho da Terra Sem Mal no pós-morte.

“De noite entretêm permanentemente uma fogueira e também não gostam de sair fora das cabanas na escuridão, sem fogo, para as suas necessidades, de tanto medo que tem do Diabo, ao qual chamam Anhanga e acreditam muitas vezes ver.” (STADEN, 1974, p.158)

“Os selvagens americanos vêem, muitas vezes, um mau espírito, que se lhes apresenta sob varias formas. Chamam-lhe Agnan persegue-os freqüentemente, noite e dia, não só à alma como ao corpo, castigando os índios, ou ultrajando-os em excesso.” (TREVET, 1944, p.211).

“Acreditam não só na imortalidade da alma, mas ainda que, depois da morte, as que viveram dentro das normas consideradas certas, que são as de matarem e comerem muitos inimigos, vão para além das altas montanhas dançar em lindos jardins com as almas de seus avós. Ao contrario as almas dos covardes vão ter com ainhã, nome do diabo, que os atormenta sem cessar. Cumpre notar que essa pobre gente é afligida durante a vida por esse espírito maligno a que também chamam Kaagerre.” (LERY, 1972, p.159).

Anhanga, Agnan como grafou Thevet, Ainhã ou Kaagerre como escreveu Lery consistem-se na mesma entidade maléfica que Anchieta engenhosamente descreve em seus Autos Teatrais como o chefe dos demônios como veremos de forma mais detalhada no capítulo 3. Igpupiára descrito por Anchieta ou Hipupiara conforme grafado por Gandavo consistia-se em um demônio aquático que afogava os índios distraídos; Gandavo narra, entre as paginas 51 e 53 do livro Historia da Província de Santa Cruz, que no ano de 1564 na

capitania de São Vicente foi morto um desses demônios d'água do qual toda a vila foi testemunha.

Anchieta escreve: “Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpupiára, isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos índios. Não longe de nós há um rio habitado por cristãos, e que os índios atravessavam outrora em pequenas canoas, que fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitas vezes afogados por eles, antes que os cristãos para lá fossem. (ANCHIETA, 1988, p. 138).

Anchieta também descreve outro demônio, Baetata, vivendo próximo a rios e praias, não propriamente na água mas próximo a ela:

“Há também outros, máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados Baetatá, que quer dizer, coisa de fogo, o que é o mesmo como se se dissesse, o que é todo fogo. Não se vê outra coisa senão um facho cintilante correndo daqui para ali, acomete rapidamente os índios e mata-os, como os curupiras: o que seja isto, ainda não se sabe com certeza.” (ANCHIETA, 1988, p. 139)

Os índios tinham como estratégia de defesa contra esses demônios a oferta de presentes ou buscavam proteção junto ao fogo. O Fogo não era um elemento punitivo conforme quis equivocadamente Anchieta passar em suas peças mas sim um elemento no qual os indígenas buscavam proteção nas noites escuras.

“Dormem em redes d'algodão junto do fogo, que toda a noite têm aceso, assim por amor do frio, porque andam nus, como também pelos demônios que dizem fugir do fogo.” (NOBREGA, 1988, p. 99).

O irmão jesuíta Antonio de Sá narra em carta de 13 de junho de 1559 um ataque que sofreu um jovem por nome de Manemoaçu. Nessa carta evidencia-se novamente o fogo como elemento de proteção.

“Tinha Vasco Fernandes, nosso principal, um filho por nome Manemoaçu, o qual estava mui doente na aldeia da Villa. Estando elle assim, uma noite de grande tempestade o tomaram os demônios em corpo, e com grande estrondo o levaram arrastado e maltratando. Acudiram os da aldeia ao arruído e gritos do pobre negro e tomaram tições de fogo e foram-se pelo rasto até o porto de Manoel Ramalho e dalli por diante o perderam... dalli a três dias appareceu... o pobre índio contava que. Depois de have-lo posto no porto de João Ramalho, o levaram a Santo Antonio com tanto ímpeto e clamor que a si mesmo não se podia ouvir nem entender; daqui o pozeram no Porto de Jaravaia e por concluir diz que o pozeram entre muitos outros onde se fizera muito mal. Aqui vio muitos fogos e mui horríveis. Finalmente, depois de todos estes martyrios, o arrojaram entre uns mangues, onde se maltratara muito e ficava fora de si com tantos tormentos como passara.” (NAVARRO, 1988, carta 128).

## 1.5 Mitos semelhantes

Existiram alguns pontos de aproximação entre a cultura ameríndia e a européia que foram muito bem explorados nos textos teatrais de José de Anchieta; a crença na existência da alma e sua imortalidade, assim como a crença na Terra Sem Mal; lugar para o qual convergiam todas as almas depois de abandonado o corpo físico, logo foram adaptados como o Paraíso Judaico cristão.

“Os selvagens julgam que a alma a quem chamam cherepicovare, seja já immortal. Ouvi essa opinião, quando lhes perguntei em que se tornaria o espírito após a morte. As almas de seus inimigos (dizem) seguem, em companhia de varias outras, para os lugares deliciosos.” (THEVET, 1944, p. 221).

“Acreditam não só na imortalidade da alma, mas ainda que, depois da morte, as que viveram dentro das normas consideradas certas, que são as de matarem e comerem muitos inimigos, vão para além das altas montanhas dançar em lindos jardins com as almas de seus avós. Ao contrario as almas dos covardes vão ter com ainhã, nome do diabo, que os atormenta sem cessar.” (LERY, 1972, p. 159).

Os missionários e cronistas do século XVI descrevem que os índios tinham noticia, mesmo que de forma errada, da ocorrência do Dilúvio de Noé e que seus antepassados salvaram-se subindo em altas árvores:

“Explico a criação do mundo, a incarnação do Filho de Deus. E o dilúvio, do qual têm elles noticia pela tradição de seus ascendentes.” (NAVARRO, 1988, p. 160).

“Tem memória do Dilúvio, porem falsamente, porque dizem que cobrindo-se a terra d’água, uma mulher com seu marido subiram em um pinheiro e depois de mingoadas as águas, se desceram, e destes procederam todos os homens e mulheres.” (NOBREGA, 1988, p.101)

“... seus antepassados morreram afogados. Somente alguns escaparam numa embarcação e outros sobre altas arvores. Penso que deve ter sido o Dilúvio.” (STADEN, 1974, p. 174)

“Celebravam ainda em suas canções o fato das águas terem transbordado por tal forma em certa época, que cobriram toda a terra, afogando todos os homens do mundo, à exceção de seus antepassados que se salvaram trepando nas árvores mais altas do pais.” (LERY, 1972, p.165)

Ou ainda a vinda do apostolo cristão Thomé para pregar-lhe o evangelho; aquele que teria sido o mais descrente dos seguidores de Jesus e logo após a confirmação ocular da ressurreição de cristo um dos mais fervorosos pregadores do cristianismo teria sido designado por Deus para pregar aos povos mais descrentes, como ele próprio em outrora. Nóbrega chegou a ver as pegadas de São Thomé gravadas em uma pedra próxima a Vila de São Vicente e relatar o fato.

“Dizem elles que S. Thomé, a quem elles chamam Zomé, passou por aqui, e isto lhes ficou por dito de seus passados e que suas pisadas estão sinaladas junto de um rio as quais fui ver por mais certeza da verdade e vi com os próprios olhos... Dizem também que quando deixou estas pisadas ia fugindo dos índios que o queriam frechar e chegando ali se lhe abriro o rio e passara por meio delle a outra parte sem se molhar... quando o queriam frechar os índios, as frechas se tornavam para elles, e os Mattos lhe faziam caminho por

onde passasse... Também me contou pessoa fidedigna que as raízes de que cá se faz o pão, que S. Thomé as deu, por cá não tinham pão nenhum. E isto se sabe da fama que anda entre elles“. (NOBREGA, 1988, p. 101)

Relato de Vicente Rodrigues: “Fizemos ainda uma cruz e a levamos em processão até as pegadas de S. Thomé, que estão perto d’aqui. (NAVARRO, 1988, p. 160)

São Thomé abrindo as águas dos rios durante a fuga, ou trazendo aos índios as sementes da qual fariam seus mantimentos remete-nos a historia bíblica de Moises cruzando o Mar vermelho ou ainda alimentando seu povo no deserto com o pão vindo do céu todas as noites; Portanto, na visão dos jesuítas, São Thomé seria um mensageiro de Deus que veio para salvar os índios, talvez deixando os Karaibas na execução da manutenção e ensinamento da verdade para as gerações futuras. Porem esse, os Karaibas, com o passar do tempo, foram pervertidos pelo Demônio e eles os, Jesuítas, eram parte da Providencia divina uma espécie de novos Karaibas, enviados por Deus para salvar seus amados filhos. Os missionários acreditaram nisso e nisso dedicaram as suas vidas. Não faz parte desse trabalho a discussão se a aculturação indígena foi positiva ou negativa para os povos americanos, mas como o Teatro foi usado como instrumento catequético.

## 2 O TEATRO PORTUGUÊS NO SÉCULO XVI

Esse capítulo não pretende se aprofundar no teatro português devido a variedade e amplitude do tema, poderia se incorrer no afastamento do objetivo real do estudo, o teatro de José de Anchieta, porém acreditando na fundamental importância de um recorte nos diversos gêneros de representação cênica, ocorrida no Reino da Lusitânia, para traçar um panorama cultural português que nos possa levar a compreensão da popularidade que os Autos teatrais alcançam, no século XVI, em toda a sociedade portuguesa e migram para o Brasil como um dos principais instrumentos doutrinários no trato com os índios é que se discorrerá, de forma sucinta, sobre a variedade dessas formas dramáticas existentes em Portugal.

O primeiro documento que se tem notícia sobre teatro ou atores em Portugal data de 1193 e consiste de uma doação que o Rei D. Sancho I faz a dois atores cômicos. Diz o documento:

“ No ano de 1193, El Rei D. Sancho I, com sua mulher e filhos fizeram doação de um casal, dos quatro que a coroa tinha em Canelas de Poiães do Douro, ao Estrião ou Bobo Bonamis e a seu irmão acompanhado, para ele e seus descendentes. E como quitação, escreveram os dois contemplados: Nós mimos acima referidos, devemos ao senhor nosso Rei um arremedilho, para efeito de compensação” (BRAGA, 1998, p.25 e 26).

O Arremedilho era uma representação cômica na qual os atores interpretavam uma história pré definida elaborando-a com mímicas e improvisos, de modo a deixá-la mais atraente para seu público que era composto de aldeões e

camponeses reunidos em praça pública por ocasião de festas ou cerimônias religiosas, como nos castelos onde se apresentavam para o monarca e sua corte composta por nobres e fidalgos. Portugal, como toda a Europa na Idade Média, foi percorrida por grupos de mimos, trovadores e jograis que mantiveram viva a tradição dramática popular oriunda do Império Romano, que posteriormente será aproveitada, no que tange a comicidade das personagens, por Gil Vicente em seu teatro como também por Anchieta, haja visto que esse último tem em sua obra grande influência do mestre Gil, como será demonstrado em capítulo próprio.

As diversas nomenclaturas, bobos, mimos, bufões, que definiam atores cômicos e jograis e trovadores que definiam poetas e cantores causavam em toda a Europa certa confusão no fazer artístico de cada categoria, portanto com o passar do tempo, fez-se necessário uma melhor distinção dos atributos desenvolvidos por essas companhias de atores.

“ O trovador Giraldo Riquier, oriundo de Provença, propunha: ( Aqueles que exercem arte inferior, exibem em público macacos, cães, cabras, imitam o cantar dos pássaros, tocam instrumentos vários para entreter o vulgo e também aqueles que, sem possuir arte alguma, aparecem na corte, dever ser denominados bufões, conforme o costume da Lombardia. Ao contrário, aqueles que sabem agradar as pessoas de qualidade, tocando instrumentos, contando histórias, interpretando canções e poesias, ou exibindo outros talentos, tem o direito de se chamar jogral. Quem possui o dom de inventar melodias, compor versos, canções para as danças, estrofes e baladas, pode pretender o título de trovado)”. (CRUZ, 1983)

Na corte portuguesa entre os nobres e por vezes com a participação do próprio monarca celebravam-se jogos dramáticos de cavalaria conhecidos como momos ou entremezes, vejamos:

“Assim, segundo narra Fernando Lopes, na crônica de D. João I (As festas daquele Rei, realizadas em 1387, foram animadas com evocação da Epifania na cidade de Viseu, em 1414 cita os momos realizados). Mais importante, no entanto, surge-nos a descrição dos momos representados na Corte de D. Duarte, em 1429, feita pelos embaixadores flamengos que vieram negociar o casamento da Infanta D. Isabel, irmã do monarca. Cavaleiros e gentil homens, armados com todas as suas armas e vestidos e adereçados como para justar, vinham a cavalo, acompanhados do seu séquito e cada um chegando em frente da mesa do senhor ou dama homenageados, depois de fazer a vênia inclinando o cavalo, entregava-lhe uma carta dobrada, na qual dizia ser um cavaleiro ou gentil homem de nome estranho, que ele a si próprio se atribuía e que vinha de estranhas e longínquas terras em busca de aventuras. E lida a carta o senhor ou dama mandavam um arauto dizer ao homem de armas que diante da sua mesa esperava resposta e então o cavaleiro fazia a vênia e partia como entrara, armado e montado no seu cavalo.” (REBELLO, 1967).

Há registros que o termo Momo significava uma parte da indumentária dos cavaleiros contendores, uma máscara com a qual cada participante da justa se fantasiava encobrendo sua verdadeira identidade. Nota-se que o entretenimento e a ludicidade permeavam todas essas modalidades de jogos e representações cênicas, muitas vezes, incorrendo em apresentações farsescas que as autoridades eclesiásticas viam como inconvenientes.

O termo Auto foi inicialmente empregado para designar obras do teatro ibérico de cunho religioso. A partir do século XV designa-se peças escritas em versos, quase nunca divididas em atos, servindo-se de personagens alegóricos e narrativas simples para exprimir de maneira didática e moralizante a dicotomia existente entre o bem e o mal. O primeiro Auto Teatral de que se tem notícia na Península Ibérica, data do final do Século XII e início do XIII, chamado Auto de Los Reis Magos.

Provavelmente essa modalidade dramatúrgica surgiu de um desdobramento dos mistérios e dramas litúrgicos presentes na igreja cristã desde os séculos IX e X, quando se encenavam passagens do Antigo e do Novo Testamento. A popularidade que os Autos atingem no século XVI advêm da fusão de elementos primitivos do teatro romano, sobreviventes nos costumes populares, e a força já cristalizada da nova fé que se combinam numa nova forma; A representação nas igrejas. Seu ponto de partida foram as celebrações da Páscoa e do Natal, as duas principais festas religiosas do calendário cristão.

## 2.1 Teatro Litúrgico

O rigor com o qual a igreja perseguira todas as formas de representações cênicas não foi suficiente para coibi-las, talvez o próprio mimo tenha contribuído para tal perseguição. No Império Romano os cristãos não haviam apenas sido perseguidos, mas também ridicularizados em praça pública pelos grupos de mimos.

“Uma religião cujo o redentor sofrerá, sem reclamar, a morte mais ignominiosa, destinada aos criminosos comuns, estava de qualquer maneira destinada ao escárnio da população, já que não era protegida pelo Estado. O mimo adulava igualmente os governantes e o povo. O que podia ser mais tentador do que incorporar a figura do cristão à lista de tipos tradicionais ? O mimo não fazia diferença entre parodiar os deuses antigos e expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé. Zombava-se daquilo que em outros aspectos, estava além da compreensão da massa ... até mesmo o martírio de Cristo e a flagelação sejam uma derivação direta do *mimus*. Os soldados que colocaram a coroa de espinhos na cabeça do Rei dos judeus estavam representando uma cena típica de derrisão do repertório do mimo, popular entre os exércitos romanos e que incluía tanto o rei quanto os judeus como tipos fixos” (BERTHOLD, 2006, p. 167)

Com o advento do cristianismo como a religião do Estado o teatro, por séculos, foi criticado e combatido pela Igreja que o julgava uma forma pagã de culto a antigas divindades. A religião que havia sido perseguida e ridicularizada pelo teatro popular agora o perseguia com a mesma força do estado. Foram

necessários quase um milênio para que a Igreja incorporasse o teatro como um veículo de propagação de conteúdos bíblicos e normas de conduta moral.

A Monja Rosvita do mosteiro de Gandersheim é autora dos primeiros dramas litúrgicos compostos na Alemanha no século X. Nasceu por volta de 935 e morreu pouco depois do ano de 1000; entrou para a vida monástica aos 23 anos e escreveu oito poemas e seis peças de teatro. Sua obra mais conhecida é a história da Santa Sabedoria (Santa Sofia) e de suas três filhas chamadas Fé, Esperança e Caridade, que são denunciadas por Antioco ao Imperador Adriano, acusadas de praticar a religião cristã. As meninas de doze, dez e oito anos, respectivamente são interrogadas e pela persistência na fé são sucessivamente martirizadas e por fim Cristo atende as preces da mãe e levaa para o céu.

A partir do século XIII a representação cênica ganha maior espaço nos cultos cristãos; as festas da natividade com a montagem de presépios vivos dentro das igrejas ou as celebrações pascais representando a paixão de Cristo e sua ressurreição são temas recorrentes nas montagens que levam os sacerdotes como atores. O teatro litúrgico vai se contrapor ao teatro popular a Igreja, como é próprio do período medieval, irá dividir o teatro em Sagrado, religioso, cristão versus teatro profano, mundano e popular.

“O século XIII trouxe consigo duas inovações de grande importância para o desenvolvimento do teatro ocidental. Cristo, que até então havia estado presente como símbolo, agora aparece em pessoa como parceiro que fala e atua, e a língua vernácula traz vida aos rígidos textos litúrgicos.” (BERTHOLD, 2006, p. 196).

As apresentações cênicas nas igrejas, assim como o próprio culto católico eram em Latim, fato esse que colaborou para a leitura e disseminação das comédias de dramaturgos Latinos, Principalmente Plauto e Terêncio; que passaram a ser adaptados e representados dentro do espaço ecumênico mesmo que fora das épocas das celebrações pascais e natalinas. Essas representações cênicas migraram dos igrejas para os colégios de humanidades, sua popularização deu-se a tal ponto que em 1462 tomou-se medidas restritivas tentando conter os excessos.

“Em 1462 e em 1488 a faculdade de Artes de Paris Tomava medidas enérgicas contra os excessos das cenas. Mas, ao que parece debalde. O mal agravou-se a ponto de provocar em 1516 um ato do parlamento proibindo nos colégios as representações licenciosas.” (O’NEILL, 2001, p. 71).

Mas desta vez o teatro não foi banido das igrejas; pelo contrario, os padre viram no teatro uma oportunidade para o desenvolvimento intelectual e moral dos jovens. E passaram a implementar o seu uso, de forma restritiva, nos colégios com finalidades estritamente pedagógicas de desenvolvimento de habilidades de oratória, memória e auto confiança.

## 2.2 Teatro Escolar

O teatro como instrumento de aprendizagem foi amplamente utilizado por todos os colégios da Europa, mas foram nos colégios jesuíticos em todo o mundo que o mesmo alcançou grandes proporções, sendo adotado como recurso para o processo de aprendizagem. O método de ensino empregado para a formação intelectual moral e religiosa em um colégio jesuítico incluíam o estudo de filosofia, teologia, ciência matemática, ciência natural, letras, história, oratória, música, pintura, arquitetura e teatro.

A arte dramática foi amplamente utilizada como meio pedagógico capaz de levantar rapidamente, impressões favoráveis às virtudes e contra os vícios por meio da ação dos atores. É preciso lembrar que nos exercícios espirituais, fundamento da espiritualidade jesuítica. Inácio de Loyola recomendava sua prática e enfatizava seu papel educativo. A regulamentação da prática do teatro como método de ensino deu-se através da *Ratio Studiorum*, método pedagógico utilizado por todos os colégios jesuíticos, promulgado em 1581.

Antes da efetiva homologação do método pedagógico jesuítico a Companhia de Jesus tinha suas normas para o regimento interno dos colégios, era chamado de Ordenamentos de Estudos. Neles havia descrição pormenorizada dos conteúdos a serem estudados e a forma que deveriam ser estudados. Esses Ordenamentos de estudos serviram de inspiração e ponto de partida para a elaboração do *Ratio Studiorum*.

A Ratio Studiorum se consiste em um rígido código de conduta para todas as categorias hierárquicas; Provincial, Reitor, professores e alunos. A regra de número 34 do Provincial o adverte sobre livros de poetas inconvenientes e recomenda as obras de Terêncio.

“Tome todo o cuidado e considere este ponto como da maior importância, que de modo algum se sirvam os nossos, nas aulas, de livros de poetas ou outros, que possam ser prejudiciais à honestidade e aos bons costumes, enquanto não forem expurgados fatos e palavras inconvenientes; e se de todo não puderem ser expurgados, como Terêncio, é preferível que não se leiam para que a natureza do conteúdo não ofenda a pureza da alma”. (FRANCA, 1952, p. 130).

Vejamos o que diz a regra de número 13 destinada aos Reitores:

“O assunto das tragédias e comédias, que convém sejam raras e só em língua latina, deve ser sagrado e piedoso; nada deve haver nos entreatos que não sejam em latim e conveniente; personagens e hábitos femininos são proibidos.” (FRANCA, 1952, p. 135).

Já a regra de número 19 destinada aos Professores de retórica orienta como devem ocorrer as representações:

“Poderá as vezes o professor passar aos alunos, como assunto, algum tema dramático, como uma égloga, algumas cenas ou um diálogo, e o trabalho melhor poderá ser representado na aula, distribuídos os papéis entre os alunos, mas sem nenhum aparato”. (FRANCA, 1952, p. 198).

“O teatro escolar e a representação de peças em Latim favoreceram grandemente, na cidade de Coimbra, a familiaridade com as comédias latinas. D. João III, por alvará de 1538, autorizou os estudantes do Colégio de Santa Cruz a usar ftos de seda e jóias em ouro quando representavam tragédias e comédias, apesar da proibição anteriormente feita. Um outro alvará real de 28 de setembro de 1546, pedia aos professores de terceira e quarta regra de latinidade da Universidade e aos da classe superior do Colégio de São Jerônimo, que cada um compusesse e representasse uma comédia todos os anos; cada autor recebia quinze cruzados. Deste modo, S. João III tornava obrigatório o teatro universitário, que se transformou num harmonioso complemento dos programas. Os melhores alunos eram escolhidos para interpretes das representações, por ocasião das festas e dos grandes atos universitários. Este costume foi mais tarde adaptado pelos jesuítas.”(BIBLIOTECA BREVE, 1983)

Os jesuítas entendiam que o estudo de obras dramáticas ajudava a fortalecer a memória, educava a voz, apurava a dicção, aprimorava os gestos e inspirava a confiança e o domínio de si mesmo. Habituaava os alunos a praticar a oratória e a enfrentar o público. Os padres não visavam o entretenimento, como de fato está implícito no fazer teatral, mas a formação intelectual, moral e religiosa dos alunos, formados exclusivamente por jovens das classes abastadas que viriam, no futuro, exercer cargos judiciais, eclesiásticos ou políticos.

“As representações teatrais devemos olhar pelo lado moral e literário, pois é acerto que por ambos, sobretudo pelo moral, tem poder mágico para fazer impressão profunda no coração da juventude.” (RODRIGUES, 1917, p. 79).

O teatro escolar comportava o estudo e a apresentação de simples diálogos até tragédias e comédias clássicas passando pela apresentação de Autos e dramas litúrgicos. Nos colégios as representações deveriam ser em Latim nas Aldeias somente Autos e em Língua Vernácula. Não tinha o intuito de entretenimento mas o de educar através dos gestos, da oratória de preparar o educando para se expressar em público e também era usado para enaltecer os atos heróicos e as virtudes dos protagonistas formando um arcabouço moral de comportamento.

Os jesuítas também utilizaram nos colégios brasileiros o teatro como instrumento pedagógico “Em 1585 Aquaviva concede ao Provincial do Brasil que os diálogos se representem em vernáculo, mas as tragédias e comédias como coisa mais escolásticas e graves devem ser em Latim” (LEITE, p. 601).

Anchieta, guardada as devidas proporções, também quis “moralizar” os costumes silvícolas com suas peças escritas em Tupi, Português e Espanhol, criticando alguns costumes, considerados pelos padres de, reprováveis ou abrandar tantos outros considerados aceitáveis como o canto e a dança nas procissões.

### 2.3 Teatro Popular

Foi Gil Vicente foi o grande ícone do Teatro Português no Século XVI ele como nenhum outro antes soube fundir a tradição dramática popular e a religião cristã; em sua obra coexistem pobres, ricos, velhos, moços, crianças, fidalgos, plebeus, doutores, analfabetos, judeus, mouros, cristãos; o real e o mítico; o humano e o divino; Anjos e Demônios que ora estão aptos a moralizar e outrora a entreter utilizando as técnicas dos mimos, bufões e entremezes. Seu público era formado tanto pela corte portuguesa como por aldeões que se acotovelavam nas praças para assistirem suas representações.

“Na verdade Gil Vicente fez representar seus Autos em hospitais, igrejas, capelas, na câmara da Rainha doente, nos paços do rei, ora nesta cidade, ora naquela vila, ora num convento ora noutro. Adaptava-se ao público e ao lugar onde então este se encontrava. E o público fosse ele a Rainha ou as Freiras de Odivelas impunha às vezes a sua encomenda, pedindo isto ou aquilo, deixando-lhe. Em certos casos, liberdade de escolha, mas noutros quase nenhuma. Realizava-se ao vivo a teoria do desafio e da resposta” (MARTINS, 1973. p.09).

Não foi Gil Vicente o inventor do Teatro Português, mas o primeiro dramaturgo a sistematizar a tradição popular cômica e burlesca ao tom grave e moralizante do cristianismo. “ Gil Vicente não é um fenômeno isolado e nem se quer improvisado; a sua cultura é fruto de uma longa maturação em que intervém todos os motivos que formaram a grande cultura européia da Meia Idade; o seu teatro não é um ponto de partida, mas, como todas as grandes

criações, um ponto de chegada, uma soma na acepção medieval da palavra.” (REBELLO, 1967, p.35).

É possível que Anchieta durante os anos de estudo em Coimbra tenha presenciado representações cênicas de Gil Vicente, inspirando-se claramente em tal autor quanto á forma a métrica e até mesmo quanto á escolha de personagens alegóricas, anjos e demônios. Os demônios do teatro Anchietano assim como os do teatro Vicentino têm aspectos comuns de comicidade, talvez oriundos do mimo, sabem que seu poder é menor que o poder celestial e são conhecedores da história romana. Também a temática muitas vezes guarda traços de semelhança como o Auto “Na Aldeia de Guaraparim” e o “Auto da Barca do Inferno” onde as forças maléficas promovem um julgamento dos espíritos desencarnados a fim de levá-los para o inferno e são surpreendidas pela interseção divina.

“O primeiro contato de Anchieta com o teatro deu-se certamente em Coimbra. Estavam em voga os Autos de Gil Vicente e de sua escola. Na própria Coimbra se tinham representado pela primeira vez, em 1527, três peças de Mestre Gil: a Farsa dos Almocreves. A comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra e a tragicomédia pastoril da Serra da Estrela... Vários de seus Autos foram impressos em separado e espalhados por toda a parte, como a Barca do Inferno em 1517 ou 1518, o da História de Deus em 1527, o de Mofina Mendes em 1534. É impossível Anchieta não os ter conhecido e admirado.” (CARDOSO, 1977, p.14).

Conforme já foi demonstrado já havia em Portugal representações cênicas que muitas vezes repetiam os temas dos jograis, arremedilho, mimos, bufonarias,

autos e entremezes e as de maior sucesso invariavelmente eram impressas e vendidas aos populares em folhas avulsas e cordéis. O próprio Gil Vicente enquanto vivo só foi publicado em folhetos de cordel. Somente em 1612, cerca de 26 anos após seu falecimento, é que seu filho Luís Vicente publicou a compilação completa de suas obras.

Essas peças de teatro impressas em folhetos de cordel e folhas avulsas serviam tanto para a leitura como também para serem montadas. E cruzaram os mares a bordo das Naus portuguesas que tinham como destino o Brasil, a Índia e a África. O primeiro documento de que se tem notícia de uma representação teatral a bordo de uma Nau portuguesa está contido no diário de bordo da Nau São Paulo e data de 1560.

“E tornando a meu propósito, amainamos de todo e fomos correndo com uma moneta a redor dos castelos, até que sobre a noite nos abandonou e abonançou o tempo, e se verificou, e viu bem claro em nós o que já disse. Porque de noite houve um auto na tolda com tochas, tão bem representado, e de tão boas figuras, e aparatos. Como o pudera ser dentro em Lisboa, com que houve novo prazer, e bem diferente do que todo o dia tivemos da tormenta passada” (MOURA. 2000, p. 32)

“Fazia-se teatro nas Naus da Índia e quebrava-se a monotonia daquelas viagens sem fim. Não era só a representação em si mesma. Havia também os longos ensaios e preparativos trabalhosos, em que entravam passageiros, soldados e embarcações. E tudo isso entretinha a gente da Nau, do mesmo modo que os comentários durante e depois das apresentações” (MARTINS, 1973, 67).

“O teatro foi introduzido no Brasil, pelos colonos que representavam nas igrejas, à moda portuguesa, Autos arranjados ali mesmo ou, mais provavelmente levados de Portugal” (Leite, 1938, p. 599).

Essas peças de teatro representadas a bordo das Naus provavelmente foram as primeiras manifestações cênicas que ocorreram em solo brasileiro, excluindo-se nesse comentário as manifestações culturais dos povos indígenas que também possuíam caráter cênico. Quando o Padre Manoel da Nóbrega conseguiu que os colonos portugueses renunciassem a um Auto que queriam representar na Igreja da Vila de Piratininga, no natal de 1560, e aceitassem um outro que lhes daria, que viria a ser a “Pregação Universal” de Anchieta, ficamos evidente a força cultural e vivacidade que o teatro tinha em Portugal.

### 3 PRIMÓRDIOS DO TEATRO NO BRASIL

A famosa carta de Pero Vaz de Caminha, que para muitos é a certidão de descobrimento ou posse do Brasil, é o primeiro documento que descreve um ator cômico europeu a se apresentar para os índios brasileiros; é ele Diogo Dias, que servia na esquadra de Pedro Álvares Cabral como Almoхарife e, muito provavelmente, nas horas de folga divertia a tripulação com seus atributos cênicos. A carta afirma que Diogo Dias é “homem gracioso e de prazer”. Parece certo afirmar que gracioso, nesse caso, está ligado a fazer graça, ou seja, ser engraçado.

“Alem do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então alem do rio Diogo Dias, almoхарife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaitero nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tornando-os pelas mãos e eles folgavam a riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito.”( p. 25)

Há outro detalhe que confirma as habilidades cômicas de Diogo Dias, de que os índios tanto gostaram, o fato de ele estar acompanhado por um gaitero. Na obra de Gil Vicente o tocador de gaita é um dos personagens que compõe os grupos de artistas itinerantes que viajavam por toda a Europa. Portanto Diogo Dias e seu companheiro, o gaitero, já estavam acostumados a se apresentarem juntos divertindo os marinheiros e possuíam um bom repertório

pois, ficaram com os índios durante todo o dia e depois os acompanharam passando uma noite com eles na aldeia.

O fato dos marinheiros e colonos portugueses terem apreço pelo teatro também nos é informado pelo Padre Manoel da Nóbrega, quando ele nos festejos do natal de 1561 persuade os colonos a não representarem uma peça que trouxeram da Europa, provavelmente um arremedilho, jogral ou auto dos que eram vendidos em folhas avulsas ou cordel nas feiras de Portugal, em troca de um que lhes daria. Esse Auto viria a ser “Na Festa do Natal”, ou como ficou mais conhecido “Pregação Universal”, composto por Anchieta.

“Os habitantes da Vila de São Paulo quiseram representar um auto na noite de Natal, na igreja do Pátio do Colégio, Nóbrega achou a peça menos conveniente à festa e ao recinto sagrado e propôs a substituição por outra, cuja composição encomendou a Anchieta” (CARDOSO, 1977, p.115).

O auto Pregação Universal é a primeira peça jesuítica escrita no Brasil e recebeu esse nome por ter sido composta em três idiomas, português, espanhol e tupi. Capaz de ser compreendida por todo o variado público de Piratininga; colonos europeus e índios do tronco lingüístico tupi e posteriormente apresentada por toda a costa brasileira. Ela será quase que totalmente aproveitada em 1587 na composição de outro auto anchietano intitulado “Na Festa de São Lourenço”, como veremos adiante.

Em 1561 o teatro não era um elemento cultural totalmente desconhecido do índio brasileiro, há um registro importantíssimo de 1550 que relata na cidade francesa de Rouen uma festa brasileira na qual se representou uma tribo indígena em sua vida cotidiana; com seus habitantes caçando, fumando

deitados em redes e alimentando-se; sendo invadida por uma tribo rival seguindo-se posterior batalha campal. Esses festejos foram em homenagem aos reis da França que estavam acompanhados pela rainha da Escócia, membros da corte francesa, do alto clero católico, por embaixadores da Espanha, Portugal, Alemanha e Veneza.

Fato interessante de se notar é que entre os atores, cerca de 300, estavam presentes aproximadamente 50 índios tupinambás levados do Brasil especialmente para esta comemoração além de vários animais da fauna brasileira.

“Em 1<sup>a</sup>. De outubro de 1550, a cidade de Rouen ofereceu uma festa brasileira aos reis que a visitavam. Foram construídas, as margens do rio Sena, réplicas de aldeias indígenas. Nessas aldeias os franceses organizadores da cerimônia puseram trezentos atores a representarem índios brasileiros. O que ocorreu aí de mais notável foi que cerca de cinquenta deles eram índios legítimos levados do Brasil. Os demais eram marinheiros normandos e bretões, versados no trato com os silvícolas da costa do Brasil havia muito tempo, freqüentadores que eram do litoral brasileiro para o tráfico de pau-brasil. Também participavam da encenação mulheres francesas. Todos os atores, índios e europeus, apresentavam-se nus e pintados com urucu, tinta rubra que disfarçava a nudez dos brancos.” (NAVARRO, 2007, p. 21).

Da visita da esquadra de Cabral, com seu gracioso Diogo Dias à primeira apresentação do auto Pregação Universal transcorreram-se 61 anos, se contarmos a partir de festa em Rouen teremos 11 anos. É possível que tenha havido diversas representações cênicas por toda a costa litorânea brasileira

devido a proximidade que os índios tiveram com os franceses, holandeses, ingleses e portugueses, que freqüentavam o litoral para o tráfico de pau-brasil e animais silvestres ou que durante as tentativas de fixação dos franceses e holandeses tenham ocorrido experiências interculturais, mas que infelizmente se perderam no tempo sem o devido registro histórico.

As próprias peças de Anchieta sofreram a ação do tempo e diversos fragmentos se perderam mas grande parte foi conservada em seu caderno, que está na cúria da Companhia de Jesus em Roma, o qual o Padre José da Frota Gentil teve acesso e trouxe fotocópia para o Brasil em 1933. A edição completa da obra dramática do Padre José de Anchieta foi um trabalho árduo de pesquisa que envolveu anos de dedicação do Padre Serafim Leite e do Padre Armando Cardoso tendo o auxílio da Dra. Maria de Lourdes de Paula Martins na tradução do Tupi; e sua primeira edição ocorreu nas comemorações do IV centenário da fundação da Cidade de São Paulo em 1954. Diversos pesquisadores já se debruçaram sobre a obra teatral desse jesuíta; à citar: Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Padre Hélio Abranches, Leogedário Amarante de Azevedo Filho, Lothar Hessel, Georges Raeders, Joel Pontes, Eduardo de Almeida Navarro e outros que com seu trabalho contribuíram e ainda contribuem para o entendimento das primeiras letras do Brasil.

Grande parte da obra dramática do Padre José de Anchieta se inspira em costumes indígenas como os cantos e danças que geralmente iniciam o primeiro ato e terminam o último ato, ou as referências a saudação lacrimosa ou mesmo a abertura de caminhos; como nos provam as peças de recebimento dos padres Marçal Beliarde, Bartolomeu Simões Pereira e Marcos da Costa que foram inspiradas no recebimento que os índios faziam aos Karaibas.

### 3.1 Auto da Pregação Universal

Primeira peça de Anchieta escrita e representada nas festividades do natal de 1561 na Vila de Piratininga; tem-se a data citada como data provável pois quando foi encomendada pelo Padre Manuel da Nóbrega a Anchieta esse ainda era Irmão e não tinha sido ordenado Padre. O uso da língua tupi não foi uma opção de Anchieta mas uma missão, como tantas outras, a ele confiada por Nóbrega. Anchieta deveria aprender a língua nativa e ensiná-la aos outros irmãos da Ordem bem como ensinar Latim e Português aos Índios.

Essa peça é composta por Cinco Atos sendo o Primeiro e o Quinto Ato um monologo com a temática do Pelote Domingueiro que é dividido em 2 partes e versada em Português . O Segundo Ato contem a ação dramática escrita em Tupi. O Terceiro Ato consiste-se em um desfile no qual 12 pecadores portugueses, acorrentados pelos demônios recitam versos de arrependimento e o Quarto Ato é composto por dança e recitação de 12 meninos sendo a primeira a segunda e a terceira estrofe em português; a quarta estrofe em espanhol; a quinta estrofe em tupi; a sexta estrofe novamente em português; a sétima estrofe em tupi; a oitava estrofe em espanhol; a nona a décima e a décima primeira estrofe em português e a décima segunda estrofe novamente em tupi.

As partes que mais interessam a esse trabalho são o Segundo e o Quarto Ato por conterem partes em tupi que ora criticam os costumes indígenas e ora os aproveita inserindo neles elementos da cultura européia. Veremos uma forte critica ao consumo do cauim, a poligamia, ao conselho dos Pajés e das velhas,

taxando-os de leis diabólicas ao mesmo tempo em que enaltece o poder da confissão e faz alusão a Terra sem Mal.

No segundo ato entram dois diabos, Guaixará e Aimbirê, nomes de índios Tamoios que participaram da guerra da Guanabara ao lado dos franceses. Há uma rubrica já no primeiro ato que recomenda a aparição de Guaixará em cena durante a recitação do narrador a fim de empregar um pouco de graça a cena, como é próprio do teatro anchietano.

“Ato I – O diabo Guaixará entra em cena para mimar a narração, mostrando as vestes roubadas com seus pormenores”.

Entre a quinta e a oitava estrofe do segundo Ato Anchieta critica alguns hábitos indígenas colocando-os como agradáveis para os diabos, ou seja, tais hábitos indígenas eram diabólicos. A técnica que Anchieta usou não tinha o objetivo de criticar diretamente o índio, mas provocar um espelhamento dos seus hábitos para que ele próprio, o indígena, o critica-se.

Guaixará:

É boa coisa beber

Mbaé eté kaú guasú

Até vomitar, cauim

kauí mojebyjebyra.

È isso o maior prazer,

Aipó sausukatupyra.

Isto sim, vamos dizer,

Aipó añéjamombeú,

Isto é glória, isto sim!

Aipo imorangimbyra!

Moçacara beberão.	Ikauinguasúbae.
Os capazes de esgotar	kauí mboapyareté
O cauim guerreiros são,	aé maramoñangára,
Sempre anseiam por lutar	marána potá memé.
É bom dançar, enfeitar-se	Moraséia e ikatú,
E tingir-se de vermelho;	jeguáka, jemopirángá,
De negro as pernas pintar-se <sup>5</sup> ,	samongy, jetyanguánga,
Fumar e todo emplumar-se,	jemoúna, petymbú,
E ser curandeiro velho	karaí moñamoñángá...
Enraivar, andar matando	jemoyrõ, morapiti,
E comendo prisioneiros,	joú, tapuia rara,
E viver se amancebando	aguasá, moropotára,
E adultério espiando.	Mañána, syguarajy
Não o deixem meus terreiros.	- naipotári abá sejára.

---

5 Pintar-se de negro estava ligado ao ritual antropofágico

As índias velhas gozavam de grande influencia na vida cotidiana das tribos, sendo seus conselhos invariavelmente ouvidos por todos os jovens. Ao lado dos Pajés e Karaibas as índias velhas eram outro foco de resistência cultural indígena e Anchieta não tardou a criticá-las. A avidez que elas tinham pelo consumo de carne humana, as relações sexuais que muitas mantinham com índios mais jovens e o conhecimento das ervas medicinais não passaram despercebidos pelos jesuítas.

Aimbirê: (estrofe 19 do segundo ato)

As velhas são más de fato:	Guaibi, rakó, iangaipá.
Fazendo suas magias	Ojemopajepajébo,
Exaltam as fantasias,	apiába mboemboébo,
Lançam a Deus desacato,	Tupána rekó reja,
E a mim enchem de honrarias	Xe ño Xe mombaetébo.

Guaixará: (estrofes 57 e 58 do segundo ato)

Espera! Eu te vou socorrer...	Jambé, toropytybóne.
Essas velhas se injuriam	Ojoaoaó guaibi,
E se odeiam com prazer.	Ojoamotarey,
Não cessam de maldizer;	jemoyrõ nopabixóne.
Mas, se consentem, não piam!	Marã ejára, omborybi...

Pecam as desvergonhadas,	langaipá ko kenai
E tecendo mil intrigas	eimoéma moñanga,
Com drogas do mato e figas,	kaá mosánga raánga,
Cuidando de ser amadas	oausúba oipotá ri
Fazem-se belas e amigas.	Ojemomoramoránga.

Do mesmo modo que Anchieta faz as críticas acima descritas se utiliza da própria cultura indígena para introduzir um elemento totalmente novo; um Anjo protetor que se opõe a ação dos diabos em detrimento a salvação da alma do índio. Esse Anjo, Karaibebé em Tupi, possui as assas coloridas como as emplumagens e ornamentos usados pelos amerabas.

Aimbirê (estrofe 37)

Olha lá esse sujeito	Ke! Abá rekóu añé
Que me está ameaçando!	Xe renopuapuáma!
Oh! Que será que vejo?	To! Añé, mbaépe ke
Parece azul Canindé <sup>6</sup>	kanindé oby jasoára?
Ou uma arara de pé.	Ndojabyu murú arára.

---

<sup>6</sup> Pássaro com penas coloridas

Guaixará (estrofe 38)

É um anjo o que entrevejo

Karaibebé aé

Guarda dos escravos é.

Tapuia raronsára.

Anchieta já no seu primeiro Auto teatral introduz Tupã como Deus, todas as informações que temos é que os índios não tinham culto ou se quer conheciam a qualquer Deus. Também a figura de um Anjo é algo totalmente novo para os indígenas que não tinham nenhum espírito protetor, é conhecido a variedade de espíritos que perseguiram os índios como curupira, anhangá, caapora e outros mas não existe nenhum relato de um espírito protetor na cultura ameraba. Já nos outros Autos Anchieta irá introduzir outros elementos cristãos como santos, Jesus e Maria.

### 3.2 Auto de São Sebastião

Deste Auto se conservou um pequeno fragmento referente ao Quarto Ato quando um Anjo monta guarda à tumba de São Sebastião. Esse fragmento é escrito em tupi e nele faz-se referencia a Jesus e a imortalidade da alma, é importante anotar que os índios habitantes da costa do litoral brasileiro acreditavam que a alma continuava viva depois da morte do corpo físico indo viver junto de seus ancestrais na Terra Sem Mal. Também é fato curioso São Sebastião ter sido martirizado a flechadas, mesmo instrumento bélico utilizado pelos índios em combate; talvez a escolha de São Sebastião para figurar como protagonista neste Auto tenha sido proposital a fim de buscar uma maior interação com a realidade local. Porém não há como comprovar tal suposição.

Anjo:

Eis-me aqui pra te ajudar	Ko Aiko nde pytybómo.
Por ordem do grande amor.	Tupána Xe mbousápe,
Venho tua alma guardar:	ajú nde ánga rarómo,
Teu corpo morto ao depor,	teiñe nde reté omanómo,
Suba tua alma ao Senhor.	Nde ánga toso sekoápe.
Por tua fé em Jesus	Pai Iesu mombegápe
Tu as setas suportaste:	uuba ereiporará

Vem ser feliz: alcançaste

Jori sepyráma rá

O reino de sua luz.

Karaibebé rupápe!

Também neste Auto Anchieta compôs uma estrofe que se refere às mulheres, mas desta vez não faz uma crítica contundente como no Auto Pregação Universal e sim um apelo para que elas se mantenham castas.

Anjo:

Faze com que os homens todos

Emoingó pabe apiába

Observem as lei divinas:

Tupána rekó rupi.

Mulheres, velhas, meninas

kuñã, guaibi, kurumí,

Afastem do mal a todos

tosopá tekó angaipába

Destas plagas peregrinas.

Ko taporánga suí!

### 3.3 Auto Na Aldeia de Guaraparim

É o único Auto de Anchieta escrito totalmente em tupi, sua primeira representação se deu na Aldeia de Guaraparim em comemoração a inauguração da Igreja de Sant'Ana em 1585. Esse título foi dado pela tradutora Maria de Lourdes de Paula Martins ao se deparar com uma rubrica do próprio Anchieta "Seja a maldade expulsa aqui de Guarapari". Composta por Cinco Atos sendo o Primeiro Ato recitado por dez menino; o Segundo e o Terceiro Ato contendo a ação dramática; e o Quarto e o Quinto Ato se consistem em dança e recitação.

Aparecem como personagens quatro diabos: Anhanguçú o chefe dos diabos, Tatapitera ou Arongatu; Cauçuçu ou Caumoná e Moropiaroera ou Boiuçu ou Anhangobi; a Alma de Pirataraka e O Anjo da Guarda. O fato dos diabos terem vários nomes vem da tradição indígena que os executores trocavam de nome para confundir o espírito do morto e nesse caso Anchieta coloca os diabos com vários nomes para mostrar a diversidade de demônios no Brasil como também para incorporar essa tradição para depois contrapô-la ao batismo com apenas um novo nome, mas desta vez cristão. Como veremos adiante.

Entre os versos seis e dez do segundo ato um dos diabos faz alusão a golpes que sofreu da mãe de Jesus:

Diabo 1

Infelizmente ela ensina

Oporomboé, aú,

A seguir a voz do céu

Tupã ñeénga raánga.

Proclama que a mãe divina	IXY mombeú poránga
Desgraçou a minha sina	Xe moingó tebengatú,
E a cabeça me rompeu.	Omombúki be Xe akánga.

Nos verso 275 ao 287 os diabos acusam as índias velhas de viverem ultrajando as leis divinais e merecerem a devoração de suas almas, como os índios devoravam o corpo de seus prisioneiros os diabos, nos autos Anchiitanos, devoram o espírito do falecido.

#### Diabo 2

Alguma velha megera	jaipysyk amo guaibíne.
Que rixa e pecados gera,	langaipápa, iñemoyronduér,
Nós no fogo a queimaremos!	Tatá pupé jasapyne.
Elas não cessam seus ditos,	Ndopyki iñeengatã,
Estão sempre discutindo	memé ñe oporoaguábo,
Os seus discursos malditos	iñeéng memoãmemoã,
Erguem calúnias e mitos,	Moema ko omopoã,
Aos seus parentes ferindo	abá momoxymoxybo.

Não joeiram, são briguentas	Ndoimoguábi, onemoyô,
Não perdoam, são grosseiras;	miñyrõï, ndijerekoábi,
Sempre estão como praguentas	jepí ñe iporaakakábi,
Pedindo mortes violentas	osekyseku Téo
Cruéis e sem fim paineiras	Iñeénga asy ndopábi.

Os diabos tem consciencia que maior que o seu é o poder de Deus e temem conforme confirma o verso 369 e 379:

Diabo 1

Eu tremo por desafiar	Aryry, Xe momburú
E ofender o grande rei	Xe moaruá pai Tupã.

Nesta Auto Anchieta atesta a força benéfica da confissão, vejamos verso 402 à 416 do Segundo Ato no qual os diabos se queixam da perda de almas que estão sofrendo.

Diabo 4

É terrível de se ver!	Jjiabaibeté aipo!
Portanto os que se confessam	Ndopyki, ñemombeguára,
Fogem ao nosso poder?	Jaé pó suí sembiára.

Diabo 1

Na verdade assim não cessam	ané ã, aipo tekó
De mais nos empobrecer	jandé mopanemijára
Diabo 4	
Mas então os condenados	Ndoikói! Tebe amombaé
Obtêm o perdão de Deus?	Tupã ñyronsabeyma?
Diabo 1	
Não somente os confessados,	Aán. Setá jepé,
Mesmo muitos perdoados,	oikuakubipyreyma,
Deus os toma como seus	inyrongatú ixupé
Diabo 4	
E os mortos sem confissão?	Aépe ikuakubipyra?
Diabo 1	
Contra estes Deus se irritando	Aé Tupã ñemoyroáma,
Não há de perdoar-lhes, não!	Ñyronsabeymaoáma.
Ao fundo do fogo irão	aipo handé ratá guyra.
Onde ficarão queimando	poráma, sapypyráma.

Os indígenas brasileiros acreditavam que a alma continuava viva após a morte do corpo físico indo morar junto de seus ancestrais; logo Anchieta inclui em sua

obra dramática essa crença e a re-significa indo a alma morar no Paraíso junto do Criador. Nos atesta essa confirmação os versos de número 432 até o 436, quando a alma do índio Pirataraka se vê desencarnada a procura do caminho que a levará para junto de Deus.

Alma:

Mas, que houve? Onde aportei?

Marámbae piã ri?

Alma de Pirataraka,

Xe Pirataráka anguéra.

Meu corpo agora deixei

Asejá ko seomboéra.

Nem sequer as mãos cruzei;

Ase amoi ixuí

Saí dele ainda tão fraca!

Naiasábi popytéra...

Mais uma vez Anchieta retoma o assunto do batismo, mas desta vez vai associá-lo a troca do nome indígena por um novo nome cristão como único caminho seguro para a salvação da alma.

Versos 498 ao 523:

Diabo 2

Pois nunca foi batizado

ndojeróki erimbaé,

E prezava o antigo nome,

oguerumána rausúpa,

Como pagão abusado.

Sereyma resé be.

Pois seja precipitado

jaroá tatá pupé,

Nesse fogo que consome.

Serokáia serokúpa.

Alma:

Eles mentem, os malditos:

semoe, ojobaúpa.

O padre me batizou

Xe rerók eté pai

Depus os vícios proscritos

aroyrombá tekó poxy,

Seguindo os sagrados ritos:

abaré ñeengendúpa.

Batizado, cristão sou

Xe cristão, Xe karaí.

minha fé não foi mesquinha

Tupã eté rerobiára

pois meu coração encheu

jaiporaká Xe ybyña.

Diabo 1:

Quem foi a tua madrinha?

Abápe nde rerobiára

Alma:

Foi Ana<sup>7</sup>, velha rainha,

Akó Ana guaibi rainha,

Estimada lá do céu.

Pai Tupã rausupára.

Diabo 1:

---

<sup>7</sup> Sant'Ana avó de Jesus

Dize-nos de que maneira

Marã pe nde rerkba

O padre teu nome lê

abará reminonguéra?

Alma:

O de Francisco Pereira

Erásiku Peréra angába,

Chefe branco da fronteira

karaiba rubixába,

Que habitou Querimurê<sup>8</sup>

Kirimurépe ndaroéra.

Mas após

Aéré,

O bispo também me impôs

abareguasú abe

O do antigo senhorzinho,

onóng Vásiku Perána,

Vasco Fernandes Coutinho

Coutinho tuñambae.

Este nome que me pôs,

Aipó terá Xe aroana.

Morri com ele sozinho.

Aé aromanõ ñe.

---

<sup>8</sup> Nome indígena da Baía de Todos os Santos

### 3.4 Auto Na Festa de São Lourenço

Anchieta aproveitou grande parte do Auto Pregação Universal na do Auto Na Festa de São Lourenço acrescentando mais personagens, diálogos e situações tornando-o assim melhor elaborado do ponto de vista dramático. O Padre Serafim Leite, estudioso da obra de José de Anchieta, atribuiu autoria ou co-autoria do Irmão Manuel do Couto por encontrar um relato de Simão de Vasconcelos que informa que Manuel do Couto preparou uma comédia na aldeia de São Lourenço. Já o Padre Armando Cardoso discorda desse hipótese e argumenta:

“Tambem a atribuição da parte do Auto de São Lourença ao mesmo Manuel do Couto é forçada, pois o Auto em sua parte central é um autógrafo anchietano e ao mesmo tempo uma adaptação à aldeia de S. Lourenço da Pregação Universal ou Noite de Natal, primeira peça de Anchieta. Cujo diálogo tupi é quase igual num e noutro. A expressão de Simão de Vasconcelos de que Manuel do Couto, então aprendiz de tupi com o Padre Gonçalo de Oliveira, tinha preparado na aldeia de São Lourenço uma comédia em louvor do Santo, a que acudiu muita gente, não só esta longe de significar autoria, mas ainda com mais facilidade se interpreta por ensaios e outros preparativos da festa.” (CARDOSO, 1977, p.35).

O Auto é composto por Cinco Atos onde o Primeiro ato narra o martírio de São Lourenço, cantado em espanhol; o Segundo Ato contem um dialogo entre diabos e santos todo versado em tupi; o Terceiro Ato foi escrito em tupi e

espanhol; o Quarto Ato escrito em português e espanhol e o quinto ato terminando com uma dança de meninos índios que cantam em tupi.

Anchieta com o intuito de dar maior comicidade a esta peça introduz uma cena inspirada na tradição indígena da saudação lacrimosa; quando uma velha vem saudar o diabo Aimbirê recém chegado, ao perceber-se enganada sai resmungando. Aproveitando a presença desta personagem feminina faz-lhe uma pequena critica indireta, sobre o consumo de cauim.

“Rubrica – Senta-se numa cadeira e vem uma velha a chorá-lo, e ele ajuda-a, como fazem os índios, e ela, depois de o chorar, achando-se enganada, diz:”

Velha:

Ó diabo intrometido!

Ju, añánga pikó ri!

Enjoa-me seu chulé!

Xe moajú te inéma mã!

Se vivesse meu marido,

Xe menduéra ipó rei

Meu pobre piracaê.

-Pirakae amiri! -,

Lhe diria isso ao ouvido.

Aé ko ixupé bia.

“fala com ele”

Irra, o mau... não beberá

nde poxy, ui! Ndereuí – xô! –

Hoje do que eu mastiguei<sup>9</sup>;

kori

Xe

reminduúne!

Tudo só eu beberei!

Xe ño aupokatúne.

---

<sup>9</sup> Alusão ao cauim, as raízes e frutas que eram as bases desta bebida tinham de ser mastigadas pelas mulheres e depois iniciava-se o processo de fermentação

Quanto juntei, dias há,

Kueisebé, nakó, ayrúmo...

Irei bebê-lo, oh! Irei.

Tasóne, gui! Takaúne!

“E foge”

Na apresentação dos personagens de São Lourenço e São Sebastião os diabos nos informam que já lhe enfrentaram em combate e saíram vencedores crivando de flexas a São Sebastião e assando São Lourenço.

Guaixara – verso 150

Pois quem?

Abápa e?

Aimberê

São Lourenço, herói do bem,

Lourenço Santo poránga,

Que vive na alta mansão

Tupã puri oikóbae.

Guaixará:

O Lourenço queimado

Umã? Akó rore kae,

Que em fogo como nós arde?

Jandé rapixá mixyra?

Aimbire:

Esse!

Aekó.

Guaixará:

Oh! Fica descansado!

- Nde putue.

Será logo afugentado	Nasatangatú! Maíra!
Não sou um Mair covarde!	Koribé timokane...
Pois fui eu quem o queimou	ixé aé sapysaroéra
E o assou ainda em vida	sekobé abe resy.
Aimberê:	
E ele agora te revida:	Ndeiteé, ipó koí
De teus braços libertou	opa nde reusuparoéra
Quantos teu amor convida	pysyrómo nde sui...
Na luta foi seu amigo	Imarã yru abe
Bastiao, outrora flechado.	Bastião – uuboroéra
Guaixará:	
O que eu flechei? Oh! Comigo	Akó Xe remibombuéra?
Me alegre, e remoçado	Eri! Xe rory sesé
Volte meu valor antigo!	Tojepu Xe maranduéra!

Em um trecho cômico de diálogo entre São Sebastião e o diabo Saravaia intervem o diabo Guaixará lhe chamando pelo nome. Esse por sua vez pede que Guaixará não o revele pois tal informação dará poder ao seu inimigo. Este pequeno fragmento é uma clara alusão ao costume indígena da troca de nome

depois da execução, acreditavam eles que o simples conhecimento do seu nome pelo espírito de seu inimigo poderia matá-lo.

São Sebastião:

Há aqui alguma rata,	Guaibirú rua pikó?
Ou repugnante gambá?	Ko nipó saringuêi néma?
És noite tavez ingrata	Pysaré será ereikó.
Que as galinhas desbarata	ariñáma mokañéma,
E ao índio empobrecerá?	Apiába mondyabó?

Saravaia:

De almas eu tenho tal fome	iangaupotá e,
Que esta noite não dormi...	pysaré nakerangái...

Guaixará:

Saravaí, cala-te aí!	Aujé, aañeéng, Sarauái!
----------------------	-------------------------

Saravaia:

Oh! Não lhe digas meu nome	Xe reñoi ume jepé
Não me mate agora aqui!	Ixupé, naxejukái!

No Terceiro Ato o diabo Aimbirê aparece como escravo do Anjo da Guarda da Aldeia, o diabo chama-lhe de pássaro pessoa. E o Anjo manda que Aimbirê reúna outros diabos para martirizarem os Romanos Décio e Valeriano.

Anjo:

Aimbirê,

Ergue-te ! vem cá ao pé.

Apressa-te, vamos, voa

Aimbirê:

Pronto, pronto! Em hora boa!

(talvez mais prisão me dê

Este pássaro-pessoa)

Anjo:

Para teu despojo imenso

Ficam os imperadores

Aimbiré,

Ejori Xe robaké!

nde apoã, enã, ejú!...

Iro be, iro jandú!

(Xe pysyk potári be

será ko guirá-guasú...)

Nde rembiárama e,

oikobé morubixaba

Neste Auto Anchieta fez conviver harmonicamente Demônios indígenas, Imperadores romanos, Anjos e Santos cristãos permeando todo o texto com alguns costumes dos índios habitantes da costa do Brasil no século XVI. Tais costumes muitas vezes são criticados e ridicularizados em cena mas em tantas outras aceitos e re-significados com cunho cristão.



### 3.5 Auto Recebimento do Padre Marçal Beliarte

Esse Auto como o próprio nome já sugere foi composto para celebrar a visita do Padre Marçal Beliarte à Vila de Guaraparim em 1589. É composto de Cinco Atos sendo o Primeiro Ato uma saudação que um índio faz em português e em tupi em homenagem ao visitante; o Segundo Ato uma dupla de diabos fala contra a visita do Padre; no Terceiro Ato um índio quebra a cabeça de um dos diabos; no Quarto ato dez meninos executam uma dança com canto e música e no Quinto canta-se a musica Tupansy porangeté enquanto se forma uma fila para beijar a mão do visitante que lhes abençoa.

A partir do verso 91 até o verso 107 do Primeiro Ato o índio fala em tupi e seu texto parece lembrar as visitas dos Profetas errantes e como os visitados ficavam honrados com a lembrança e presença do Karaiba.

Vinde o gente	Pejorí
Abraçar-vos, mui contente,	jandé rúba rurá ri
Pela chegada do pai;	perorybamo pekuápa
Ei-lo, á vossa frente	peapysykamo, kori
Passou o mar inclemente	ko sekóu. Mamó suí
E veio a vós. Descansai!	Ou. Paraná rasápa.
Dora em diante,	Angiré
Não vá a desdita avante	tiandé poreausubúme.

Felicito este país	taſesay jandé retáma,
Agora muito feliz	ára momorangañé,
Pois noſſo pai muito amante	imaenduá ſeſé
Recordar-se dele quis.	Jandé rúba angaturáma.
Este é o grão sacerdote	aé ko pai-guaſú
Que representa Jeſus,	pai ieſú rekobiára.
Criador da noſſa luz,	aé tekó monangára,
Noſſo amor e noſſo dote,	ae ko jandé rauſú
Senhor que ao bem nos conduz	aé tekokatú jará.

Entre os versos 187 e 191 o Anjo da Aldeia repreende os diabos e os ameaça com uma arma indígena, ao passo que após o verso 229 há uma rubrica em que um índio ameaça um dos diabos com uma espada e entre os verso 245 até o verso 249 o dito índio mata o diabo.

Anjo:

Eu vivo vos despedindo	Aikobé pemondoárama,
E expulsando...	pemoséma...
Com a tangapema eu ando,	Mãe! Ko Xe itangapéma,
Não por ser apenas lindo,	Xe Pope ndoikói teñé

E acabo vos destroçando...

pemombokaõáma e.

Índio:

Defende-te bruta fera!

Nei! Ejemosakói,

Vou ferir-te ó falsa cara...

tajopúne, marandoéra!

Quebra-lhe a cabeça

Pronto! Matei Macaxera!

Te! Ajuká Makaxéra,

Já não existe o mal que era...

omanongatú moxy,

Eu sou anhangupiara!

“Añangupiára” Xe réra!

Alem do Índio rachar a cabeça do diabo Macaxera como faziam outrora nos rituais antropofágicos; o dito índio assume um novo nome para livrar-se da perseguição da alma do falecido. Pratica essa também que os índios tinham como precaução para evitar a vingança do alem tumulo. O nome assumido pelo executor do diabo é anhangupiara que quer dizer inimigo do diabo.

### 3.6 Auto Dia da Assunção em Reritiba

Auto representado em 1590 na Aldeia de Reritiba, Espírito Santo, composto em língua tupi no qual figuram como personagens Anjo da Guarda da aldeia, um Diabo e demais companheiros que não tem fala e nem explicitação de quantidade. Esta peça possui Cinco Atos sendo o Primeiro Ato uma saudação no Porto apresentada de forma jogralesca por um coro de meninos; o Segundo ato contem pequena ação dramática em forma de dialogo do Anjo com um dos Diabos; o Terceiro Ato apresenta duas danças sendo uma tipicamente portuguesa e outra indígena; o Quarto Ato se consiste em versos recitados por três índios cada qual representante de uma tribo, sito: Tamoio, Tupiniquim e Tupinambá e no Quinto e ultimo Ato se canta enquanto segue-se fila para beijar a imagem .

Fato interessante de se anotar nesse Auto são as danças nele descritas que acontecem no Terceiro Ato quando seis índios dançam a moda portuguesa um machatins e outros dois índios dançam ao modo indígena. Conforme nos informam os versos 61 ao 64:

Indio dançarino:

Vivendo em montes escuros,

Ybytyripe uitekóbo,

Eu muita coisa não sei:

mbaé naiduabetéi...

Por isso eu aqui dançarei

koi aroporaséi

À moda dos nossos usos.

Xe anáma serekóbo.

### 3.7 Auto Recebimento do Padre Bartolomeu Simões Pereira

Esse Auto foi representado na Aldeia do Espírito Santo em 1592 e também é conhecido como Auto do Crisma pois o Padre Bartolomeu vinha crismar os índios já batizados. Ele é composto por Cinco Atos sendo o Primeiro Ato uma saudação em português feita por cinco meninos; o Segundo Ato é um diálogo em que um menino índio vestido com penas ou pintado de verde representa um periquito e outro menino vestido ao modo dos colonos lhes representa. O diálogo entre eles não tem profundidade sendo apenas o menino que representa os colonos europeus perguntando ao periquito que representa aos índios sobre o visitador e esse último a lhe responder que é um enviado de Tupã.

Alem do uso do tupi e do português e nas partes que compõe essa peça e as já citadas indumentárias cênicas não existe fato que mereça comentário pormenorizado nesse trabalho.

### 3.8 Recebimentos do Padre Marcos da Costa

Esta peça foi representada em 1596 em Reritiba, Espírito Santo, em homenagem a visita do Padre Marcos da Costa; é composta por Quatro Atos sendo o Primeiro Ato uma saudação em português feita por quatro meninos; o Segundo ato dialogo dos mesmos meninos no adro da igreja; o Terceiro Ato é uma canção em tupi e o Quarto e ultimo Ato se consiste em dança e recitação em tupi feita por doze meninos.

Nessa peça Anhangá volta a figurar como a personificação do Mal, sendo citado entre os versos quatro e sete do Terceiro Ato e Jesus o contraponto sendo o principio do Bem.

Se eu morresse outrora	Akoeym, guimanómo,
O mau Anhangá	añánga esapyá
A esta alma, que é má,	Xe ánga ajusá
Levaria embora.	É reroyrómo.

#### 4 CONCLUSÃO

Anchieta possuía uma cultura fundamentada no cristianismo católico, daí sua opção por escolher o teatro como instrumento para a catequese, o teatro já fazia parte de seu repertório cultural. É possível supor que trazia os modelos das apresentações cênicas espanholas que em Portugal foram apuradas enquanto esteve estudando em Coimbra. Anchieta em seus autos teatrais inseriu elementos da cultura indígena com o intuito de se fazer entender e persuadir esse novo público.

Em suas peças escritas em tupi ou que contem partes em tupi optou por não colocar figuras alegóricas preferindo personagens humanas ou espirituais com características humanas para um melhor entendimento de sua mensagem evangelizadora que contrapõe a luta do bem contra o mal. O bem representado por santos e anjos saindo-se sempre vencedor a enaltecer as práticas religiosas do catolicismo e o mal representado por demônios que proferiam praticas habituais dos índios brasileiros.

A inserção de elementos da cultura indígena no teatro anchietano deu-se pelo próprio contato que este teve com os índios, a convivência dos jesuítas com os indígenas possibilitou o entendimento da cultura indígena, sua forma de ver e se relacionar com o ambiente, suas crenças no mundo espiritual com a diversidade de demônios que aterrorizavam os índios; suas crenças na existência da alma humana e individual e a crença de que existe vida após a morte.

Foi exatamente a partir desse ponto, a crença na vida espiritual após a morte do corpo físico, a interseção das culturas européia e indígena. Alguns dos

hábitos indígenas que foram levados a cena tiveram um tratamento de execração pois seriam regras ditadas pelo demônio que funcionavam como armadilhas que aprisionavam a alma do índio impedindo-a de migrar para a terra sem mal.

A terra sem mal foi entendida pelos europeus como uma lembrança remota que os índios tinham do paraíso. Um lugar para onde convergiam todas as almas que durante a vida física respeitaram os preceitos espirituais; antes dos jesuítas um desses preceitos consistia-se em vingar-se de seus inimigos devorando-lhe em um ritual antropofágico. Essas leis eram ditadas pelos pajés e karaibas que tinham o poder mágico de comunicação direta com os espíritos, afirmavam que essas praticas consistiam-se num caminho seguro para a terra sem mal onde os seus espíritos encontrariam aos espíritos de seus antepassados e viveriam em eterno regozijo.

A religião cristã apesar de acreditar num lugar semelhante, para o qual convergiam as almas, pregava um conceito totalmente diverso do indígena. A obediência aos preceitos da igreja, portanto os conselhos dos pajés e de outros estandartes da cultura indígena como as mulheres velhas foram vistos como os conselhos do demônio a perverter a alma do índio. A solução encontrada pelos padres foi a de desqualificar esses estandartes culturais e eles próprios se tornarem a referência, ou seja, os novos karaibas.

Algumas peças de Anchieta são autos de recepção onde os índios agradecem a presença do visitante que veio de longe para lhes trazer notícias do mundo espiritual, exatamente como os índios faziam na recepção de seus profetas errantes. A forma era a mesma mas o conteúdo novo e diverso do anterior.

Outro elemento que foi aproveitado da cultura indígena e totalmente reelaborado foi a troca de nome; essa prática era tomada pelo índio executor do prisioneiro que seria devorado em um ritual antropofágico a fim de lhe garantir certa segurança espiritual pois a alma do falecido não encontraria a de seu algoz para vingar-se; portanto com a troca de nome o índio se tornaria uma nova pessoa. Com o sacramento do batismo o índio também trocava de nome assumiria uma nova personalidade porém desta vez católica.

A belicosidade dos índios foi sempre criticada pelos jesuítas, mas em duas oportunidades Anchieta as coloca como sendo algo positivo. No Auto de São Lourenço os diabos são chamados pelo anjo guardião da tuba de São Lourenço, a torturarem os imperadores romanos Decio e Valeriano; E na peça Recebimento do padre Marçal Beliarte quando um índio racha a cabeça do demônio e imediatamente assume outro nome.

Também o canto, a dança e os ornamentos indígenas foram aceitos nos autos do padre José de Anchieta. Não na parte principal que contem a ação dramática dialogada mas no prólogo e no epílogo que se consistiam em procissões que ocorriam antes e depois da parte principal. Há também três passagens que colocam as emplumagens indígenas em cena de um modo adaptado. No auto de São Lourenço e no auto da Pregação Universal aparece um anjo celestial com asas coloridas e no auto Recebimento do padre Bartolomeu Simões Pereira aparece um indiozinho vestido com penas verdes.

Podemos dizer então que nos autos do padre José de Anchieta existem três níveis de tratamento da cultura indígena; o primeiro é a crítica e a não aceitação de algumas práticas ancestrais como a antropofagia, a poligamia e

as cauinagens; a segunda é a adaptação de algumas dessas praticas como as festas de recepção aos karaibas, a crença na terra sem mal, a troca de nome para assumir uma nova identidade e a personificação de Deus até então inexistente, nomeando-lhe de Tupã; e na terceira categoria composta por praticas aceitáveis estão o uso de ornamentos, dos cantos, das danças e o sacrifício do prisioneiro, quando esse está contra os preceitos cristãos.

Pode-se concluir então que o padre Jose de Anchieta reelaborou elementos da cultura européias e da cultura indígena fundindo-os em suas peças teatrais iniciando um processo sincrético que fundamentou a implantação da cristianismo no Brasil assim como as bases do que viria a ser mais tarde os primórdios da cultura brasileira.

**BIBLIOGRAFIA**

Alves Filho, Paulo Edson, Tradução e sincretismo nas obras de José de Anchieta, FFLCH-USP. Tese de Doutorado. Orientador Profº Jonh Milton.

Anchieta, José de. Auto representado na Festa de São Lourenço. Rio de Janeiro, serviço Nacional de Teatro, 1979

Anchieta, José de. Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Anchieta, José de. Teatro. Seleção, introdução, notas e tradução do Tupi Eduardo de Almeida Navarro. 2ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Azevedo Filho, Leogedário. Anchieta, a Idade Média e o Barroco; Rio de Janeiro, editora Gernasa, 1987.

Bernardinelli, Cleonice. Antologia do Teatro de Gil Vicente, 3ª Ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.

Berthold, Margot. História Mundial do Teatro; Tradução Maria V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia, 3ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.

Biblioteca Breve, Teatro Clássico em Portugal no século XVI, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1ª. Edição, Lisboa, 1983.

Bosi, Alfredo. Anchieta. História concisa da literatura. São Paulo: Cultrix, 1970.

Bosi, Alfredo. Dialética da Colonização; São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Braga, Theophilo. Eschola Gil Vicente, Porto, Livraria Chardron, 1898.

Braga, Teófilo. Gil Vicente e as origens do teatro nacional, Livraria chardron, Porto, 1998.

Brandão, Ambrósio Fernandes. Dialogos das Grandezas do Brasil, Dois Mundos Editora Ltda, Rio de Janeiro, 1943.

Cardim. Fernão. Tratados da Terra e Gente do Brasil, J. Leite e Companhia, Rio de Janeiro, 1925.

Cardoso, Armando. Teatro de Anchieta. Edições Loyola, 3º volume, São Paulo, 1977.

Cruz, Duarte Ivo. Introdução da história do Teatro português; Editora Guimarães e Cia, Lisboa, 1983.

Dicionário Histórico de La Compañia de Jesús. Biográfico Temático IV.

Enciclopédia Mirador Internacional, São Paulo, Rio de Janeiro, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, Volume 3, 1992.

Filho, Leogedário Amarante Azevedo de. Anchieta, a Idade Média e o Barroco. Rio de Janeiro, Gernasa, 1966.

França, Leonel. O método pedagógico dos jesuítas o "Ratio Studiorum", Introdução e Tradução, Livraria Agir editora, Rio de Janeiro, 1952.

Gandavo, Pero de Magalhães. Historia da Provincia Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil. Introdução de Capistrano de Abreu, Editora Obelisco, São Paulo, 1964.

Goff, Jacques Le. A civilização do ocidente medieval, Tradução Manuel Ruas, Volume I, Editora Estampa, 1983.

Gurgel, L. Amaral. Ensaio Quinhentistas, São Paulo, Empresa Editora J. Fagundes, 1936.

Hessel, Lothar Francisco. Raeders, Georges. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

Holanda, Sergio Buarque. Visão do Paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1994.

Leite, Serafim. Historia da Companhia de Jesus no Brasil, Ed. Portugália, Lisboa, 1938.

Lery, Jean de. Viagem a terra do Brasil, Tradução e notas de Sérgio Millietti, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

Magaldi, Sábado. O Teatro como catequese, Panorama do teatro brasileiro, Difel, São Paulo, 1962

Martins, Maria de Lourdes de Paula. Auto representado na festa de São Lourenço, Museu Paulista, São Paulo – Brasil, 1948

Matins, Maria de Lourdes de Paula. Na vila de Vitória e Na visitação de Santa Isabel, Museu Paulista, São Paulo – Brasil, 1950.

Martins, Mario. Teatro Quinhentista as Naus da Índia, Edições Brotéria, Lisboa, 1973.

Melquior, José Guilherme. De Anchieta a Euclides – Breve história da Literatura brasileira. Topbooks, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1996.

Metraux, Alfred. A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis, Tradução Estevão Pinto, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1979

Miranda, Douglas Soares de. A guerra em nome de Deus: Uma análise crítica do De Gestis Mendi de Saa, de José de Anchieta, FFLCH-USP. Dissertação de Mestrado, Orientador Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro.

Moreau, Filipe Eduardo. Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta, Annablume, São Paulo, 2003.

Moura, Carlos Francisco. Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos Séculos XV, XVI, XVII e XVIII, Instituto Luso-Brasileiro de história, Liceu Literário Portugues, Rio de Janeiro, 2000.

Navarro, Azpilcueta. E Outros. Cartas Avulsas, 1550 – 1568. Belo Horizonte – Itatiaia – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Navarro, Eduardo de Almeida. O teatro de Anchieta. Ed. Martins Fontes, 1999.

Nobrega, Manoel da. Cartas do Brasil 1549 – 1560, Belo Horizonte – Itatiaia – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

O'Neill, Charles. Joaquim Maria Domingues. Dicionario Histórico de La Compañia de Jesús – Biografico temático IX, Universidad Pontificia Comillas, Madri, 2001.

Prado, Décio de Almeida. O teatro de Anchieta a Alencar, Ed. Perspectiva, 1993.

Pontes, Joel; Teatro de Anchieta, Rio de Janeiro, MEC, Serviço Nacional do Teatro, 1978.

Rebello, Luís Francisco. História do teatro português, Publicações Europa-América, 1968, Editora Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.

Rodrigues, Francisco. A formação intelectual do Jesuita, Livraria Magalhães e Moniz Editora, Porto, 1917.

Santos, Robson Luiz Lima. A contribuição do teatro do Padre José de Anchieta para o processo de colonização da América. FFLCH-USP.

Dissertação de Mestrado, Orientador Prof<sup>a</sup> Mary Lucy Murray Del Priore, 2002.

Staden, Hans. Duas viagens ao Brasil, Tradução de Guiomar de Carvalho Franco, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

Teyssier, Paul. Gil Vicente – O Autor e a Obra, Tradução de Alvaro Salema, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação, Oficina Gráfica da Minerva do Comércio de Veiga e Antunes Ltda, Lisboa, 1985.

Thevet, André. Singularidades da França Antártica e que outros chamam América, Tradução e notas de Estevão Pinto, Companhia Editora Nacional, São Paulo – Rio de Janeiro – Recife – Bahia – Porto Alegre, 1944.

Viotti, Helio. Anchieta o Apóstolo do Brasil, Edições Loyola, São Paulo, 1980.