

## O teatro de Anchieta entre o litúrgico e o eclesiológico: uma resposta inculturada a uma sociedade marcada por muitas crises

Felipe de Assunção Soriano, SJ<sup>1</sup>

**Resumo:** O teatro de Anchieta constituiu um avanço significativo no diálogo da Companhia de Jesus com seus públicos, propondo uma saída às múltiplas crises sociais, políticas, morais e religiosas. A originalidade do seu discurso está em oferecer uma interpretação em modo sistêmico das questões do seu tempo sem se reduzir a mera repetição. Mesmo sem se distanciar das pretensões do Concílio de Trento, o teatro anchietano visa ser uma *propaganda brasílica* entre o litúrgico e eclesiológico. Não diferente daquilo que era feito em Coimbra, o teatro que nasce na aldeia de Piratininga só difere no público, na sonoridade e na língua. Mesmo sendo devedor do estilo vicentino no tocante à crítica e à satírica, seus espetáculos são um roteiro que aponta para uma nova adaptação ao Diálogo da Fé (Catecismo). Sua interface entre o litúrgico e o eclesiológico oferece uma resposta criativa por meio de suas alegorias alcançando o nativo e o colono, porque a liturgia aparece em sua catequese como cume e fonte para uma eclesiologia social. Em linha geral, em sua opção aparecem plasticamente três vertentes que estão como saída a partir do litúrgico centradas na piedade popular, na adesão aos sacramentos e na reforma dos costumes.

**Palavras-chave:** Teatro anchietano. Inculturação. Liturgia. Eclesiologia. Piedade popular.

### INTRODUÇÃO

O teatro de Anchieta constitui um passo importante no diálogo da Companhia de Jesus, pois introduz na ordem do dia os *brasis* como destinatário de sua catequese. Ao usar uma linguagem simbólica e performativa, faz de sua dramaturgia uma *ars celebrandi* a partir da piedade popular do período medieval, na adesão aos sacramentos e na reforma dos costumes. O que pretendemos neste artigo é demonstrar como em suas alegorias se densificam o seu fazer teológico como ponte entre o litúrgico e o eclesiológico.

Nessa articulação aparecem as respostas às muitas crises que marcam o seu tempo: o estatuto do índio na sociedade colonial; a interferência dos colonos portugueses e a escravidão da mão de obra indígena; e as tensões entre religião e Estado com a ocupação francesa da Baía de Guanabara. Para tanto, vamos destacar a influência do teatro medieval, o esquema dos ritos indígenas e o diálogo que sua demoniologia propõe enquanto sátira, crítica e resposta às várias crises.

1 Mestre em Teologia com estudos na mariologia indigenista no corpus teatral de José de Anchieta pela Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, felipeassj@yahoo.com.br

## 1 JOSÉ DE ANCHIETA E O TEATRO EM COIMBRA

José de Anchieta nasce em 19 de março de 1534, em San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, Arquipélago de Canárias (Espanha), sendo o terceiro filho do casal Juan López de Anchieta e Mencía Díaz de Clavijo y Larena. De sua infância, o único fato que temos se refere a sua assinatura infantil como testemunha em documentos do seu pai enquanto escrivão real de Tenerife (MORALES, 2015, p. 115-137). Seus pais foram os primeiros a reconhecer suas habilidades, inteligência e piedade apontando um futuro brilhante na Universidade de Coimbra (CARDOSO, 2014, p. 47-48).

No Colégio de Artes e Humanidade de Coimbra, José de Anchieta terá o seu primeiro contato com as artes dramáticas e a métrica sonora de Camões. Quando José de Anchieta estudou no Colégio de Artes de Coimbra ele ainda não era dirigido pelos jesuítas, mas vários filhos da Companhia de Jesus faziam estudos de humanidades entre os alunos da casa real. Chama atenção à proposta pedagógica marcada pela excelência de seus professores com ênfase na métrica, retórica, poesia e os exercícios de produção, declamação e dramaturgia (CARDOSO, 2014, p. 54).

José de Anchieta teve excelentes mestres nas artes literárias, com destaque ao escocês Jorge Buchanan e os portugueses Diogo de Teives e João da Costa e, naquilo que se sabe, se destacou como escritor, roteirista e ator sendo personagem principal nos exercícios teatrais na *tragediae* de Diogo de Teives sobre a história de David-Jonathas (ZABALLA, 1940, p. 24-25). Naqueles tempos, o teatro escolar foi se tornando o instrumento mais eficaz para o exercício do domínio da retórica e persuasão por meio da palavra escrita ou declamada, além de habilitar o estudante à discussão, à prática da repetição e o falar em público.

A influência do teatro no Colégio de Coimbra já se faz sentir deste o início de sua fundação, mesmo que a documentação não deixe claro, antes de 1538, sabemos que os professores da terceira e quarta classes de latim eram obrigados a compor e apresentar anualmente uma comédia (MIRANDA, 2009, p. 17-19). Essas peças no final do período acadêmico eram muito esperadas, pois o uso de figuras bíblicas permitia ao autor trágico tratar de forma pedagógica problemas pertinentes à sociedade e incluindo temas políticos, sociais e religiosos, numa assimilação perfeita dos temas Sagrados aos temas do humanismo (RAMALHO, 1997, p. 189).

Outro grande mestre da dramaturgia deste tempo foi Gil Vicente, pois sua arte rapidamente se tornou a mais popular por causa do humor satírico empregado. As primeiras exhibições vicentinas em Coimbra foram em 1527, trazendo ao palco três apresentações assistidas por D. João III e toda a sua corte. A popularidade dessas peças era imensa sendo quase impossível pensar que José de Anchieta não as tivesse conhecido essas e outras, pois muito de sua métrica, prosódia e estilo sofre influência da obra vicentina (CARDOSO, 1977, p. 14).

Entre essas referências a obra de Gil Vicente está o espetáculo *barca do inferno* (1517) que serve de tema para o segundo e terceiro ato da obra anchietana *Auto de Guarapari* (1585).

Contudo, o dualismo presente na obra vicentina conserva noções de espaço e tempo diferentes do estilo anchietano. Mesmo que seus autos se deem sempre em dois planos, isto é, entre o projeto da salvação e a história dos homens, seu esquema não é dualista. Seu teatro se dá dentro de um único marco temporal e espacial, isto é, entre o relato da Criação e o Apocalipse.

Mesmo havendo especialistas que criticam sua produção teatral, sua arte dramática é de fato teatro, não menos elaborado do que àquele que era feito nos colégios da Europa, salvo no público, na sonoridade aborígine e na língua que usava. Sua dramaturgia é catequética, pois faz de suas alegorias discurso público que visa ser uma *propaganda brasíles*, pois os vários temas tratados (crises) pretendem apontar saída para diversos conflitos. No palco José de Anchieta desenha em verso, dança e música o que ele deseja trabalhar evocando a força ordenadora de suas alegorias.

José de Anchieta se propõe encontrar as fórmulas mais adequadas para afirmar os valores que possam apontar caminhos na superação de conflitos, não temendo a necessidade de adaptar-se aos seus públicos tematizando uma resposta às várias crises que desafiavam sua ação pastoral. Em linhas gerais, o teatro de Anchieta aparece como extensão do *Diálogo da fé* (Catecismo), pois segue em continuação ao esquema tridentino, mas de forma a oportunizar desde sua experiência uma resposta que inclua o “outro” e suas singularidades, refutando a mera repetição.

Sua principal habilidade foi perceber que o imaginário indígena era tão hierarquizado como o de sua tradição hebraico-cristã, promovendo uma fusão que faz o indígena reconhecer em sua própria língua e costumes o horizonte guerreiro no qual foi forjado. Ao apresentar o confronto alegórico entre anjos, santos e demônios, descortina-se diante dos índios todo o horizonte guerreiro que prende sua imaginação sensível à guerra e a luta, ordenando seu mundo simbólico a partir da solene liturgia do espetáculo propondo uma nova eclesiologia social.

## A “SAUDAÇÃO LAGRIMOSA” COMO *ARS CELEBRANDI* INDÍGENA NO TEATRO ANCHIETANO

Há um singular costume entre os índios no litoral atlântico-sul, com ocorrência no litoral brasileiro e também na região do Uruguai e Paraguai chamada de “saudação lagrimosa”. Acredita-se que o etnólogo Pero Lopes de Souza tenha sido o primeiro europeu a testemunhar o fato, quando num cruzeiro de dois meses pela foz do Rio da Prata entre os índios Charrúas registrou o fato. Conforme o relato, ao desembarcarem na região de Santa Maria foram abraçados pelos índios com choro e cânticos tristes (CARVALHO, 1903, p. 755).

O mesmo constata os franceses Jean Léry e André Thevet, os portugueses Gabriel Soares de Souza, Fernão Cardim e Simão de Vasconcelos sobre os tupis de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e da Bahia. De fato, era hábito dos índios americanos, diz eles, que lhes impõe a etiqueta rigorosa e imprescindível de acolher os hóspedes ou pessoas estranhas

com prantos e soluções prolongados. O mesmo registra Fernão Cardim e com cores ainda mais vivas na obra *Princípio e Origem dos índios do Brasil* (1925):

“Entrando-lhes algum hospede pela caza, a honra e agasalhado que lhe fazem é chorarem-no, entrando pois logo o hospede pela caza o assentam na rede, e depois de assentado, sem lhe falarem palavra, a mulher e filha e mais amiga se assentam ao redor com os cabelos baixos, tocando com a mão na mesma pessoa, e começam a chorar todas em altas vozes, com grande abundancia de lágrimas, e ali cantam em prozas trova das quantas couzas tem acontecido desde que se não viram até aquela hora, e outras muitas que imaginam, e trabalhos que o hospede padeceu pelo caminho, e tudo o mais que pode provocar a lastima e choro. O hospede neste tempo não fala palavra, mas depois de o chorarem por bom espaço de tempo, alimpam as lagrimas, e ficam tão quietas, modestas, serenas e alegres que parece nunca chorarem, e logo se saúdam, e dão o seu *erejupe*, e lhes trazem de comer etc... e depois destas cerimoniaes contam os hospedes a que vêm” [sic] (CARDIM, 1925, p. 171-172).

Os primeiros portugueses não conseguiam compreender o significado dessa prática incomum dos índios da América do Sul, fato registrado apenas por alguns náufragos que pensavam ser sinal da culpa que os índios tinham ou do terror que o homem branco lhe impunha ou, ainda, como sinal e apelo à compaixão pelo medo de morrer. Só mais tarde é que o europeu conseguirá compreender o seu verdadeiro significado, deixando-nos poucas referências escritas dessa prática incomum. Nessa sagrada liturgia dos índios do litoral do Brasil, na proposta de José de Anchieta, está sempre presente a entronização (Recepção) de oragos, de relíquias ou autoridades, com destaque à figura de “Maria Tupansy”.

A maior parte do seu corpus teatral segue essa mesma estrutura dividida em cinco atos: 1. Recepção ou apresentação da relíquia, imagem ou autoridades; 2. Diálogo dos demônios que acusa os pecados e denuncia suas contradições; 3. Peripécia ou prolongamento do segundo ato; 4. Desfecho do espetáculo ou fala de autoridades e sermão; e, 5. Danças indígenas ou apoteoso do espetáculo.

Esse esquema perpassa a maior parte dos seus espetáculos, constituindo-se como *ars celebrandi* do teatro anchietano, pois, das 12 peças que compõe seu corpus teatral, estruturam-se a partir deste rito 8 espetáculos, a saber, *Pregação Universal* (1561); *Auto de São Lourenço* (1587); *Auto de Guarapari* (1585); *Recepção ao Pe. Marçal Beliarte* (1589); *Auto da*

*Assunção* (1590); *Recepção do Pe. Bartolomeu Simões Pereira* (1592); *Auto das onze mil virgens* (1595); e, *Auto de São Maurício* (1595).

## 2 OS CONFLITOS SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICOS TRATADOS EM SUA DRAMATURGIA

José de Anchieta registrou as dificuldades que a Companhia de Jesus teve com o primeiro Bispo do Brasil, D. Pedro Fernandes Sardinha<sup>2</sup>, que desautoriza a ordem escrevendo a Sua Alteza contra o proceder dos padres com a catequese. O motivo, entre outros, eram o costume dos meninos órfãos de além mar de cantarem as melodias de Portugal ao modo gentílico, bem como o enterro dos mortos com música e o corte de cabelo à moda da terra (NÓBREGA, 1988, p. 142). A controvérsia trata sobre o estatuto do índio na sociedade colonial. Para o Pe. Nóbrega, os índios são o alvo do trabalho missionário e, portanto, defensáveis perante os abusos dos portugueses, ao passo que, para D. Fernandes Sardinha, sua incorporação na sociedade não se limita à situação de escravidão. Contudo, para Pe. Nóbrega, sem se adaptar ao secundário e ao externo, não se conquistaria o espírito do gentio (LEITE, 1938, p. 12).

Com a criação do Governo Geral, Dom João III – Rei de Portugal – confiou a Tomé de Souza e os jesuítas (1549) a tarefa de empreender a conversão dos índios do Brasil. Parecia claro a Tomé de Souza e a Mem de Sá que não era possível converter os índios sem sujeição<sup>3</sup>, isto é, impondo guerra contra as tribos inimigas e reduzindo nações a áreas determinadas, mesmo sendo os jesuítas conscientes de que a sujeição do índio não deveria equiparar-se à escravidão (THOMAS, 1982, p. 65). A sujeição servia unicamente para criar as condições prévias para a propagação da fé, sem ameaçar sua liberdade pessoal. A essa condição sucedeu a estratégia de aldeamentos, garantindo sua liberdade e o respeito a seus costumes.

A política dos colonos, em sentido contrário, amplificava as tensões visando acomodar os índios já cristianizados nas casas e fazendas dos colonos favorecendo sua plena assimilação e o uso de sua mão de obra escrava. Os aldeamentos foram colocados próximos das vilas portuguesas, a fim de que os colonos sirvam de exemplo aos indígenas, mas o modo de vida dos colonos constituía antes empecilho do que estímulo (THOMAS, 1982, 84). A situação moral das vilas era lastimável, afetando até o clero local, pois, para o Pe. Leonardo Nunes era de fundamental importância recuperar primeiro os portugueses, porque destes depende a conversão do gentio.

As tensões entre portugueses e indígenas cresciam à medida que os agravos cometidos pelos colonos se ampliam quebrando os acordos de paz. Em Porto Seguro (1559), um levante dos índios tupiniquins demandou uma diligência de Mem de Sá. A guerra foi decidida com a maioria de um voto, pois, segundo o P. Nóbrega, a culpa do levante dos índios era dos

2 Dom Pedro Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil (1551).

3 Submissão ou vassalagem dos índios cristãos à fé e à coroa portuguesa.

portugueses. Contudo, o embate mais difícil para Mem de Sá foi à pacificação de São Vicente e a expulsão dos franceses da Baía de Guanabara.

Os franceses gozavam da simpatia dos indígenas por meio de um trato justo, priorizando seus interesses comerciais e evitando sua escravidão. A mediação dos jesuítas P. Nóbrega e José de Anchieta foi fundamental abrindo caminho para reatar as pazes entre tamoios e portugueses, isto é, colocando as bases para o sucesso das expedições que expulsaram os franceses da costa sul do Brasil [1565 e 1567]. Nesse novo conflito se soma os interesses da coroa que deseja pacificar e unificar seus territórios e o da igreja que se vê ameaçada com a ocupação protestante no litoral sul (THOMAS, 1982, p. 77-78).

### 3 UMA RESPOSTA INCULTURADA A UMA SOCIEDADE MARCADA POR CRISES

Seu primeiro espetáculo, a *Pregação Universal* (1561), demandado pelo Pe. Manuel da Nóbrega para substituir um auto de Natal não tão adequado para ser apresentado em igreja, confessa claramente essas tensões, pois oferece uma lista de inúmeros pecados de indígenas e colonos, colocando no palco um grupo de 12 portugueses como pecadores confessos. Curioso é constatar que os nomes dos demônios nesse espetáculo e no *Auto de São Lourenço* (1587) correspondem aos chefes tamoios que espalham violência e terror em São Vicente com o patrocínio dos franceses. A crítica que o demônio Aimbiré traz no tocante aos costumes não se reduz aos indígenas, mas revela o grande apetite dos portugueses pelo cauim (Vinho dos índios):

Aimbiré: Alegaram-se ao me ver,  
Me abraçaram e hospedaram  
E o dia inteiro passaram  
A dançar, folgar, beber,  
E as leis de Deus ultrajaram<sup>4</sup>. (...)  
Para tal festa acorriam  
Os rapazes beberrões  
Que emprestam os aldeões:  
Velhos, velhas, moças iam  
Servindo mais, mais porções<sup>5</sup>. (...)  
Mesmo o rei da confraria  
Chama toda a escravaria:  
“Morubixás, moçacaras,  
Venham a mim!” proferia.  
Por isso os rapazes todos,  
Do próprio rei ao convite,

4 *Pregação Universal* (1561), vv. 59-64, p. 122-123.

5 *Pregação Universal* (1561), vv. 178-182, p. 126.

Dão folgas ao apetite  
E agridem moças sem modos  
Eis que aí tudo se admite<sup>6</sup>. (...)

A crítica da Companhia de Jesus às danças, a falta de ocupação e o consumo do cauim diz respeito não tanto à prática em si, mas aos danos que tais costumes produziam. Reaproveitando a redação da *Pregação Universal* (1561), José de Anchieta coloca os mesmos pecados no *Auto de São Lourenço* (1587), onde encontramos mais claramente a crítica que ele faz a prática das índias velhas que preparam o cauim: “As velhas são más de fato: fazendo suas magias exaltam as fantasias, lançam a Deus desacato, e a mim encham de honrarias [diabo] (...) Passaram a noite inteira em feitiços e a dançar, antes de ir para a fogueira”<sup>7</sup>.

O diabo Caumondá<sup>8</sup>, no *Auto de Guarapari* (1585), repete as suas mesmas acusações: “Embora queiram rezar a Deus, em suas igrejas, faço-os a todos pecar, faço-os a todos roubar, beber cauim de sobejas”<sup>9</sup>. O diabo Aimbiré, na *Pregação Universal* (1561), é quem denuncia o efeito nocivo do cauim: “A grande cabaça tolhe a liberdade da mente; quem foge do mal que sente, nosso carinho o recolhe, desprezando o Onipotente”<sup>10</sup>. O efeito do cauim sobre a consciência também é comparado as ideologias religiosas e políticas do seu tempo, pois José de Anchieta crítica aos líderes tamoios e os reformadores ao nomear seus demônios fazendo referência aos líderes tupis no *Auto de São Lourenço* (1587) e as ideologia religiosas citando Calvin<sup>11</sup> e Lutero<sup>12</sup> no *Auto de Guarapari* (1585).

A crítica às danças diz respeito ao costume de dançarem embalados pelo cauim até a exaustão (VASCONCELOS, 1869, p. LXXXVI), porque suas maiores festas e bailes estavam associados à prática da antropofagia. A rigor, a falta de ocupação contribuía para a fragilidade psíquicas dos indígenas deixando-os mais susceptíveis aos seus enganos. Contudo, as estratégias catequéticas encontradas até então passavam pela tolerância de alguns costumes, exceto a poligamia, a antropofagia e a feitiçaria, antagônicas ao cristianismo (CUNHA, 2014, p. 27).

As figuras dos demônios exercem papel particular nos autos anchietanos, pois são eles que acusam os indígenas e portugueses trazendo a matéria para a correção dos costumes. Não por acaso que estas figuras aparecem sempre travestidas de uma representação cômica, que visa prender a atenção do público, favorecendo a sátira e sua ridicularização (FREYRE, 2004, p. 200). Por isso, contra essas figuras estão sempre em oposição a “Maria Tupansy”, os santos e anjos, aqueles que têm autoridade para conter seu poder infernal (Imaginário popular medieval). Assim diz os demônios Anhangü e Tatapitera, no *Auto de Guarapari* (1585):

6 *Pregação Universal* (1561), vv. 276-282, p. 129.

7 *Auto de São Lourenço* (1587), vv. 106-110;113-115.

8 O nome do demônio significa “ladrão de vinho” ou bebedor de Cauim.

9 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 88-92, p. 211.

10 *Pregação Universal* (1561), vv. 237-241, p. 128.

11 Cacofonia sonora: Caumondá (Ladrão-de-vinho) – Cauim = Calvin (Armando Cardoso, 1977, p. 209).

12 Cacofonia sonora: Mouropiaroera (Velho-lutador-terrível) = Lutero (Armando Cardoso, 1977, p. 209).

Anhanguçu: O sacerdote inimigo.  
 Infelizmente ele ensina  
 A seguir a voz do céu.  
 Proclama que a Mãe divina  
 Desgraçou a minha sina  
 E a cabeça me rompeu.  
 Humilha, sem me matar,  
 O nome dessa Senhora<sup>13</sup>. (...)

Tatapitera: Vamos pois nos levantando  
 Pegar Tupansy por trás.  
 Ela não sabe a jogada:  
 Vamos nós fazer entrudo.

Anhanguçu: Tu é que não sabe nada:  
 A Mãe de Deus inspirada  
 Está sabendo de tudo  
 Ela se ergue forte e mansa:  
 Seus filhos de nós afasta,  
 E a eles perdão alcança.  
 Não vamos, pois nos vergasta  
 E ao fogo infernal nos lança<sup>14</sup>.

Quem dá informação mais preciosa sobre essas criaturas e o lugar que elas ocupam na catequese anchietana é Fernão Cardim: “A essas figuras fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz; em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada” (CARDIM, 1925, p. 292). Surpreende constatar que essas alegorias, que aparecem constituídas de poder, força e arrogância, isto é, capazes de impor medo e controle sobre seus públicos, estão em cena para serem expulsas, ridicularizadas e desconstruídas. José de Anchieta se serve deles em sua dramaturgia, pois, mesmo tentando sabotar a obra da Criação, na qualidade de servente de Deus para castigar os homens (VIEIRA, 1965, p. 295).

Ao apresentar sua catequese entre anjos, santos e demônios, descortina-se diante dos índios todo o horizonte guerreiro que prende sua imaginação ordenando seu mundo simbólico a partir da solene liturgia do espetáculo propondo uma nova eclesiologia social. Mesmo reivindicando certa teatralidade à praxe litúrgica tem linguagem distinta, porque o horizonte alegórico e ficcional são próprios da estética teatral e a linguagem litúrgica é simbólica e performativa. Dessa mesma forma José de Anchieta apresenta a teologia dos sacramentos como remédio para a superação de todos os males e vícios.

No *Auto de Guarapari* (1585), a alma do índio Pirataraka se pergunta depois de desencarnada: “onde será seu caminho?... talvez tenha eu transgredido algo das divinas leis, embora

13 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 5-12, p.208-9.

14 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 56-62, p. 210.

as tenha cumprido”. O mesmo índio se defende da acusação feita pelo demônio Anhanguçú de não ter recebido o batismo, a comunhão e a confirmação:

Alma: Eles mentem, os malditos:  
o padre me batizou.  
Depús os vícios proscritos,  
seguindo os sagrados ritos:  
batizado, cristão sou!  
Minha fé não foi mesquinha,  
Anhanguçú: Quem foi a tua madrinha?  
Alma: Foi Ana, velha rainha, [Sant’Ana]  
estimada lá no céu.  
Anhanguçú: Dize-me de que maneira  
o padre teu nome lê.  
Alma: O de Francisco Pereira,  
chefe branco da fronteira,  
que habitou Querimurê. [Bahia]  
Mas após,  
o bispo também me impôs  
o do antigo senhorzinho,  
Vasco Fernandes Coutinho<sup>15</sup>.

Na *Pregação Universal* (1561) e *Auto de Guarapari* (1585) um anjo aponta o caminho apresentando a teologia dos sacramentos, pois, como se lê no *Auto de São Lourenço* (1587): “só os índios confessados alcançam o perdão dos pecados”<sup>16</sup>:

Lourenço: Mas existe a confissão,  
Remédio de toda a cura.  
Os índios que enfermos são  
Com ela se curarão,  
E a comunhão os segura.  
Quando o pecado lhes pesa,  
Vão-se os índios confessar.  
Dizem: “quero melhorar...”  
O Padre sobre eles reza  
Para ao seu Deus aplacar<sup>17</sup>.

No *Auto de Guarapari* (1585) o índio Pirataraka reconhece seus pecados na fala dos demônios: que fugiu da aldeia sem ouvir missa, comeu carne e não guardou o dia santo roçando<sup>18</sup>. Contudo, a alma do índio Pirataraka contesta, dizendo: “saber bem a doutrina, nada

15 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 503-521, p. 223.

16 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 409-411, p. 220.

17 *Auto de São Lourenço* (1587), vv. 405-415, p. 158.

18 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 529-533, p. 224.

a Deus negando, pois, se se esqueceu de algum pecado dos que são tantos, Deus não será odioso negando seu perdão”<sup>19</sup>.

Alma: Não! Todos os meus pecados  
lamentados, os repeli:  
foram todos confessados  
e em penitência pagados,  
que integralmente cumpri.  
Eu fiz os jejuns prescritos,  
guardei a divina lei,  
pratiquei atos bonitos  
com meus parentes benditos.  
Muito me disciplinei.  
O pecado me manchou  
e me tirou toda a luz;  
mas o meu Senhor Jesus  
em seu sangue me lavou  
e absolveu com sua cruz<sup>20</sup>.

O caráter performativo da simbólica dos sacramentos é a linguagem que perpassa sua dramaturgia, pois ao tomar as festas dos santos, entronizar oragos e relíquias, ao expulsar os demônios e suas lascívia, ao apresentar os sacramentos como remédio para a vida, José de Anchieta vai construindo o seu espaço social a partir de uma eclesiologia. Essa alegorização da realidade permite que seus públicos façam a leitura precisa de sua mensagem, assimilando seus conteúdos e compreendendo por si mesmos suas relações.

Em linhas gerais, a partir da liturgia, aparecem plasticamente três vertentes que estão como saída para as várias crises do seu tempo centradas na piedade popular, na adesão aos sacramentos e na reforma dos costumes. É a forma como José de Anchieta faz uso dos ritos indígenas, nomeadamente o rito da “saudação lagrimosa”, é quem nos permite afirmar o esquema que coloca a liturgia no seu teatro como centro e cume de sua eclesiologia teatral.

## CONCLUSÃO

O lugar dado a demoniologia na sua obra dramática diz muito aos destinatários de sua catequese inculturada, pois, ao adotar o nome *Anhangá*, isto é, demônio das matas, comunica-se que o lugar do índio não é mais nas florestas e sim nas aldeias. Quando José de Anchieta leva a sério os medos que os índios tinham desses espíritos ele oferece desde sua experiência eclesial uma saída ao aproveitar as festas dos santos e impor o uso pastoral das relíquias. Tal construção não difere do uso dado a essas criaturas nas artes, na letra e na dramaturgia da época.

19 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 615-631, p. 226.

20 *Auto de Guarapari* (1585), vv. 580-595, p. 225.

Todavia, no ambiente medieval, aquilo que visa gerar medo e terror, no teatro anchietano é veículo para a crítica social, o humor e a transmissão do imaginário guerreiro à liturgia do teatro, pois elas são admitidas em sua dramaturgia para serem ridicularizadas e destruídas. Contudo, o mais extraordinário nessa dinâmica é, de fato, a metamorfose que se dá no uso dessas alegorias quando traduzidas ao divino, pois os anjos e santos vêm a cena com as armas e instrumentos indígenas, a saber, S. Sebastião flechado e São Lourenço assado na grelha da antropofagia.

Na mesma medida em que amadurece e evolui sua produção teatral, se amplia sua aplicação e se consolida a metamorfose de suas alegorias. A devoção popular medieval aqui é assimilada e transformada quando parafraseia cantos de amor em verso e prosa exaltando a beleza, doçura e força da Virgem Maria. Ao apresentar “Maria Tupansy” como mulher tupinambá, isto é, a partir do rito da “saudação lagrimosa”, ele recupera o matriarcado tupi constituindo Tupansy como tutora e catequista, ou melhor, aquela que expulsa *Anhangá* e seu terror.

A teologia dos sacramentos ocupará parte considerável de sua dramaturgia, insistindo que do litúrgico nasce uma eclesiologia que reconstrói os vínculos entre Deus e os homens. Não por acaso que os sacramentos aparecem como remédio para a própria vida, fazendo o índio parte de uma comunidade maior que inclui seus antepassados que abraçaram a nova vida (Eclesiologia social). A forma como ele constrói essa relação entre o Projeto Divino e as realidades humanas, colocando tudo no mesmo palco e sobre o panorama de luta (Adesão, conversão...) evidenciam a Providência Divina.

Os vários conflitos sociais e políticos que marcam o momento cultural de sua produção estão sempre presentes no imaginário e na boca de suas alegorias, pois, conforme a influência do Colégio de Coimbra, o uso de personagens bíblicos, o recurso ao humor e a satírica permitem uma perfeita assimilação de forma dedutiva incidindo positivamente na crítica social e na construção de uma nova eclesiologia. Da mesma forma a estrutura adotada com o rito de acolhida nas aldeias tupis constitui a “saudação lagrimosa” como *ars celebrandi* fazendo de sua linguagem cênica uma sagrada liturgia em sua simbólica performativa, encontrando na cultura os valores que possibilitassem afirmar um caminho de superação aos diversos conflitos.

## BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, José de. *Diálogo da Fé*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Coleção Cartas jesuíticas, 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1988.

CARDIM, Fernão. *Do princípio e origem dos índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1881.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gentes do Brasil*. RJ: J. Leite e CIA., 1925.

- CARDOSO, Armando. *Teatro de Anchieta*. São Paulo, Loyola, 1977.
- CARDOSO, Armando. *Vida de São José de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 2014.
- CARVALHO, Alfredo de. *A Saudação lagrimosa dos índios*. Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, Vol. 11, nn. 60-4, 1903 -04, pp. 755-65.
- CUNHA, M<sup>a</sup> José de. *Maracaiaguaçi, o gato grande, aliás, Vasco Fernandes, ou o elogio do discurso evangelizador*. Vitória: Revista Ágora, n<sup>o</sup> 20, 2014.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Ed. Global, 2004.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938 (Tomos I, II e III).
- MIRANDA, Maria Margarida. *O teatro escolar no colégio de artes de Coimbra ao teatro de Anchieta*. Coimbra: Universidade de língua e Literatura, 2009, n<sup>o</sup> 29, p. 11-24.
- MORALES, Carlos Rodríguez. *Los Anchietas de Tenerife escribanos*. La Laguna: Anchiétea (Cátedra Cultural Padre Anchieta da Universidade de La Laguna), n<sup>o</sup> 3, 2015.
- NÓBREGA, Manoel de. *Cartas do Brasil*. Coleção Cartas jesuíticas, 1. Belo Horizonte: Editora da universidade de São Paulo, 1988.
- RAMALHO, Américo da Costa. *Ainda, Anchieta e Coimbra*. Coimbra: Actas do Congresso Internacional, vol. 1, 1998.
- RAMALHO, Américo da Costa. *José de Anchieta em Coimbra*. Coimbra: HVMANITAS, Vol. XLIX, 1997.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro. *A tragédia do príncipe João (1554) de Diogo de Teive – Primeiro dramaturgo neolatino português*.
- THOMAS, Georg. *Política indigenista dos portugueses no Brasil*. SP: Loyola, 1982.
- VIEIRA, José Geraldo. *Anchietana*. In.: Anchieta e a demoniologia indígena. São Paulo: Comissão Nacional para as comemorações do “Dia de Anchieta”, 1965.
- ZABALLA, J.R. *Manuscrito de Maniçoba*. Itu, 28 de dez. de 1940.