



## A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena

### The art of domination: José de Anchieta's theater as an instrument of reconstruction of the indigenous collective memory

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14930428>

Camila Nunes Duarte Silveira<sup>1</sup>  
Maria Cleidiana Oliveira de Almeida<sup>2</sup>  
Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro<sup>3</sup>

#### Resumo

José de Anchieta fez amplo uso de seus conhecimentos adquiridos no Colégio das Artes, em Coimbra, para criar um teatro adaptado ao seu público, formado principalmente por indígenas, com o objetivo de apresentar-lhes o “mundo cristão”. Objetivamos analisar o teatro de José de Anchieta, com foco no *Auto da pregação universal*, como elemento retórico motivador para uma reconstrução da memória coletiva indígena, no contexto do século XVI e, por conseguinte, uma estratégia de dominação favorável ao projeto colonizador português. Aqui, lançamos mão de documentos coloniais, a exemplo das cartas jesuíticas e dos estudos em memória, desenvolvidos por Leroi-Gourhan (2002) e Jacques Le Goff (2012). Os resultados apontaram que o teatro de José de Anchieta, por meio de seus autos adaptados, constitui-se em um importante elemento de manipulação, dominação e reconstrução da memória coletiva ameríndia.

**Palavras-chave:** Teatro anchietano. *Auto da pregação universal*. Dominação. Reconstrução de memória. Moção de afetos.

#### Abstract

José de Anchieta made wide use of his knowledge acquired at the School of Arts, in Coimbra, to create a theater adapted to his audience, formed mainly by indigenous people, with the purpose of presenting them the "Christian world". Our objective is to analyze José de Anchieta's theater, focusing on the "Auto da Pregação Universal", as a motivating rhetorical element for a reconstruction of the indigenous collective memory, in the context of the 16th century and, consequently, a domination strategy favorable to the Portuguese colonizing project. Here, we resorted to colonial documents, such as Jesuit letters and studies in memory developed by Leroi-Gourhan (2002) and Jacques Le Goff (2012). The results pointed out that José de Anchieta's theater, through its adapted plays, constitutes an important element of manipulation, domination and reconstruction of the Amerindian collective memory.

**Keywords:** José de Anchieta's theater. *Auto da pregação universal*. Domination. Memory Reconstruction. Motion of affections.

<sup>1</sup> Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade, pelo PPGMLS da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Professora EBTB do Instituto Federal Baiano, Campus Itapetinga. Membro do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB e do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Humanidades (LABHUMA - IF Baiano). E-mail: camila.silveira@ifbaiano.edu.br.

<sup>2</sup> Doutora em Memória, Linguagem e Sociedade, pelo PPGMLS da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB; Professora EBTB do IFBA, Campus Vitória da Conquista. Participante do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB. E-mail: cleidinha.prof@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Pós-doutorado em Educação pela UNICAMP; Professora Titular, aposentada, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Fundamentos da Educação: Memória, Imagem, Religião e Educação, do Museu Pedagógico-UESB. E-mail: anapalmira32@gmail.com.

## 1 Introdução

Conforme observou Gutiérrez (1997), a Companhia de Jesus, desde o seu primeiro momento, fez uso do teatro nas escolas como meio de aperfeiçoar a aprendizagem da língua latina e atrair alunos e padres. Os jesuítas investiram nas representações teatrais como um relevante recurso pedagógico o qual foi transplantado para a Colônia Portuguesa com características distintas, porém, manteve um objetivo comum: o convencimento e a moção dos afetos da alma, para a salvação do indígena.

Anchieta fazia uso do seu conhecimento em retórica, adquirido no Colégio das Artes, em Coimbra, onde estudara seus fundamentos e se dedicara aos momentos de declamação e emulações, o que realizou nas representações teatrais. Ele não desprezou seus estudos no colégio conimbricense, ao contrário, adaptou-os ao contexto do Novo Mundo e soube aplicá-los à conjuntura social. Elaborou, pois, textos como verdades ao público a quem desejava persuadir.

É pelo ato de recordar as palavras que o bom orador estabelece a relação entre palavra e imagem. Segundo Crevier (1786, p. 445), “A memória é sinal de engenho principalmente em os meninos: são duas as suas virtudes, compreender facilmente, e fielmente reter: é muito necessária ao orador, cujo trabalho todo é vão se as outras partes se não contém nela, como em seu espírito”. Os conteúdos da memória eram temas presentes na Companhia de Jesus, que soube instrumentalizá-los em função da conversão, isso porque, para os jesuítas, a conversão e o arrependimento implicavam necessariamente o ato de lembrar. Os jesuítas tinham consciência de que muitos dos estudos desenvolvidos nos colégios europeus relacionados à memória, especialmente a arte da memória<sup>4</sup>, poderiam incorporar-se à vida religiosa.

Nos documentos elaborados pelos jesuítas, é comum encontrar a menção ao gosto que os ameríndios tinham pelo canto, pelas danças e por tudo que envolvia a imagem. Antes mesmo de serem introduzidas as peças teatrais nas terras brasílicas, os festejos religiosos eram permeados por recursos cênicos e contavam com a participação das crianças a fim de incitar a comoção dos adultos. Os jesuítas eram conscientes desse gosto nativo e fizeram amplo uso desses recursos como fortes elementos de evangelização,

---

<sup>4</sup> A arte clássica da memória fundamenta-se na retórica, enquanto técnica que oportunizava o orador aperfeiçoar a sua memória permitindo-lhe proferir longos discursos de cor. Foi como parte da retórica que a arte da memória percorreu pela tradição europeia (Cf. YATES, 2007, p. 18).

conversão e doutrinação.

Analisamos, neste texto, o teatro de José de Anchieta, com foco no *Auto da pregação universal*, como elemento retórico motivador para reconstrução da memória coletiva indígena, no contexto do século XVI, como uma estratégia de dominação favorável ao projeto colonizador português. Para tanto, lançamos mão de documentos coloniais, especialmente os produzidos pela Companhia de Jesus, a exemplo de suas cartas; dos autos de José de Anchieta, traduzidos por Armando Cardoso SJ (1977); e dos estudos em memória, desenvolvidos por Jacques Le Goff (2012), Leroi-Gourhan (2002); dentre outros que auxiliaram na escrita da pesquisa e são reconhecidamente apontados no transcorrer deste texto<sup>5</sup>.

## 2 Memória Coletiva Indígena: aproximações

Antes da chegada dos colonizadores, os indígenas das terras brasílicas viviam de acordo com uma determinada organização social, na qual a educação e a memória eram elementos preponderantes. O processo educativo iniciava na infância, quando meninos e meninas dependiam totalmente de suas mães, até a fase adulta, transmitindo os conhecimentos aos mais jovens. Chaves (2000) relata que os adultos as reconheciam como seres mais frágeis, mas que, no entanto, deveriam participar de todas as atividades da comunidade a fim de que fossem socializadas. A educação ultrapassava o sentido da simples transmissão de conteúdos, o ensinamento de/para uma rotina do grupo assegurava não apenas a sua continuação, como possibilitava uma sobrevivência melhorada, o que nos leva a pensar que a memória do grupo, simultaneamente, conservava a tradição e oferecia a mudança advinda das inovações individuais em prol da melhoria da vida grupal.

Segundo Monteiro (1992, p. 126), a “identidade - histórica e política da tribo associava-se de forma intrínseca ao líder da comunidade”. Os chefes tinham o poder de influenciar o grupo, eram bons oradores e sua maior autoridade consistia em mobilizar os seus guerreiros. Além disso, esses homens eram os “guardiões da tradição” com o papel de instruir o grupo quanto às ações futuras, fundamentadas naquilo que fora definido no passado. Eram os “chefes” e os mais velhos os principais responsáveis por manter viva e

---

<sup>5</sup> Crevier (1786); Hernandes (2008), Vainfas (1991).

atualizada a memória coletiva grupal. A conservação da memória grupal<sup>6</sup>, transmitida de uma geração para a outra por meio das tradições, é fator preponderante para a organização e sobrevivência do grupo. Independente das diferenças que se apresentam entre eles, é o exercício da memória, mediante o recurso da linguagem, que assegurará o desenvolvimento grupal. Sobre a importância da memória para os grupos humanos, Leroi-Gourhan (2002, p. 13) afirma que “podem-se discutir as identidades e as diferenças, mas o grupo apenas sobrevive através do exercício de uma verdadeira memória na qual se inscrevem os comportamentos [...]”.

Embora a memória fosse o elemento constitutivo da coesão grupal, os indígenas não construíram um conceito de memória para si. Ela concentrava-se no viver e no fazer do homem indígena, vinculava-se à sobrevivência do grupo e tinha por finalidade rememorar o passado e uni-lo ao presente como forma de resistir à condição humana de finitude. Viver, aprender e lembrar eram condições fundamentais para o funcionamento do modo de vida grupal. Os ameríndios tinham a consciência de que, por e pela memória, manteriam viva a tradição tribal. Por outras palavras, podemos dizer que a memória vivida pelos indígenas se encontrava no campo empírico e era transmitida por meio da tradição oral.

Em sociedades com características tão dessemelhantes, a memória ligada à vida social assume funções distintas, e a sua apreensão está diretamente relacionada ao modo como se organiza cada ambiente social e político. Ela é adquirida por meio de regras retóricas, imagens e textos que, de alguma forma, traduzem o passado apropriando-se do tempo (LE GOFF, 2012).

Nas sociedades indígenas, técnicas mnemônicas possibilitaram atualizar e reconstruir memórias por meio das lembranças transmitidas entre as gerações, como é o caso dos rituais com cânticos e as reuniões em torno de seus líderes a fim de ouvir sobre os seus antepassados. No entanto, a memória indígena sofreu fortes interferências dos jesuítas, que se esforçaram por torná-la obsoleta, mas se depararam com a resistência, razão que conduziu Anchieta e seus companheiros a entenderem que exterminá-la seria contraproducente. Por isso, encontraram maneiras de convencê-los, para não dizer forçá-

---

<sup>6</sup> Segundo Leroi-Gourhan (2002), a memória pode ser entendida num sentido *lato*, não apenas como propriedade da inteligência, mas como suporte no qual se inscrevem as cadeias de atos. Leroi-Gourhan (2002) acrescenta que é possível falarmos de uma “memória específica” direcionada a explicar a fixação dos comportamentos das espécies animais; de uma “memória étnica”, a qual assegura a reprodução dos comportamentos humanos, e de uma “memória artificial”, que, na sua forma mais recente e funcionando sem recurso ao instinto ou a reflexão, garante a reprodução de atos mecânicos encadeados.

los, a mudarem suas tradições, suas culturas, suas vivências.

### 3 Os autos anchietanos

As poesias líricas e os autos anchietanos necessitaram de amplo esforço de pesquisadores para que fossem reorganizados e apresentados da forma atual<sup>7</sup>. Os autos, especialmente, foram elaborados normalmente para atender a festejos ou para receber algum ilustre visitante (autos de recebimentos)<sup>8</sup>, ou relíquias insignes, ou imagens valiosas de santos.

Vale lembrar que os manuscritos sofreram toda sorte de mudanças e adaptações, nem sempre realizadas por Anchieta<sup>9</sup>, haja vista que eram doados pelo autor a fim de que fossem representados em outras partes da Colônia. Dessa forma, muitos foram perdidos, e aqueles encontrados apresentavam-se incompletos, misturados, confusos e, em grande parte, sem autógrafos. Coube aos especialistas, especialmente ao Padre Armando Cardoso SJ (1977) e à tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins (1954), a tarefa de recuperá-los e reconstituí-los.

São doze os autos restantes escritos em terras brasílicas pelo Pe. Anchieta<sup>10</sup>. Oito deles foram escritos durante o período em que morou em Reritiba, capitania do Espírito

---

<sup>7</sup> Cabe mencionar que os autos e poesias de José de Anchieta foram inicialmente analisados em 1929, pelo Pe. José da Frota Gentil S.J. No *Archivum Romanum Societas Jesu*, códice do Opúsculo Poético 24, Gentil encontrou um manuscrito, em grande parte, produzido por José de Anchieta. Trazido para o Brasil em forma de cópia fotográfica, em 1930, pelo mesmo padre, o documento ficou sob os cuidados dos estudiosos padres Serafim Leite (SJ) e Armando Cardoso (SJ). No ano de 1947, essas cópias foram emprestadas à tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins a fim de que fossem traduzidas para o português, resultando na publicação de um livro com seus principais textos – *José de Anchieta: Poesias* –, em ocasião do IV centenário da fundação de São Paulo. A esse manuscrito, Maria de L. de Paula Martins chamou de “O Caderno de Anchieta”, uma vez que a maioria dos textos nele escritos é de autógrafo do padre. A autora acredita que Anchieta guardou o referido caderno por muitos anos, no período aproximadamente de 1578 a 1595 (ANCHIETA, 1954, 1977).

<sup>8</sup> Dos autos produzidos por Anchieta, percebemos maior expressividade nas peças elaboradas para as festas de recebimento; momento em que a Aldeia ou os alunos dos colégios organizavam-se para receber visitantes ilustres com procissões, saudações dialogadas, coros cantados, tudo isso acompanhado de muitos adereços.

<sup>9</sup> Em diversas circunstâncias, os autos foram reescritos e adaptados, de sorte que o que nos restaram foram muitos fragmentos de poemas, autos e diálogos, muitos deles anônimos. Cabe mencionar que os padres tinham o costume de copiar as peças que provocavam maior efeito entre os nativos, a fim de que fossem representadas em outros lugares (HESSEL; RAEDRS, 1972; HERNANDES, 2008).

<sup>10</sup> Dos doze autos escritos, dois são trilíngues, quatro, bilíngues, e seis, monolíngues – três em tupi, dois em espanhol e um em português. O tupi está presente em oito autos, o português, em sete, e o espanhol, em cinco (BERARDINELLI, 2000). Algumas datas e nomenclaturas dos autos variam entre os estudiosos Martins (1954), Hessel e Haeders (1972) e Cardoso (1977). Optamos por considerar as apresentadas por Cardoso, pelo fato de seus estudos fornecerem os principais suportes, material e histórico, para as nossas análises.

Santo, ocasião em que desempenhou maior atividade dramática. Eis os títulos dos autos anchietanos, na íntegra, apresentados por Armando Cardoso (1977), que não os apresenta em ordem cronológica: *A pregação universal; Na festa de São Lourenço; Auto de São Sebastião; Diálogo do P. Pero Dias Mártir; Na aldeia de Guaraparim; Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre provincial Marçal Beliarte; Dia da assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba; Recebimento do administrador apostólico P. Bartolomeu Simões Pereira; Recebimento do P. Marcos da Costa; Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens; Na Vila de Vitória ou de S. Maurício; e Na visitação de Santa Isabel.*

Os autos anchietanos abordam conteúdos diversos, sempre vinculados aos ensinamentos cristãos os quais, por conseguinte, contribuíram para o processo de controle social, tão necessário aos objetivos da colonização. Segundo Vainfas (1990/1991), no teatro de José de Anchieta vemos a penetração de elementos de uma cultura colonizadora, tanto na cultura material, quanto em relação à religiosidade absorvida por traços do catolicismo popular. Fato é que um dos personagens centrais das peças anchietanas é o diabo, ou *Anhangá* para os indígenas. Anchieta sabia que a crença em espíritos maus exercia forte influência sobre o modo de viver indígena. Materializados em forma de animais, ou compondo o imaginário do grupo, esses “seres” amedrontavam sobremaneira os nativos. Associá-los ao diabo dos cristãos foi uma forma de fazê-los, também, conhecer outros personagens do mundo espiritual do Velho Mundo. Junto aos seres malévolos, faziam-se presentes outros seres capazes de destruí-los, os anjos. Destes últimos personagens da realidade católica, afirma Cardoso (1977), Anchieta fez grande uso como um meio de familiarizar o indígena com o conceito da luta do bem contra o mal.

Dos autos escritos por José de Anchieta, grande parte foi apresentada aos indígenas, os quais tiveram efetiva participação. Foram compostos especificamente para convertê-los e doutriná-los, além de terem sido representados, originalmente, em lugares diferentes da Colônia, oferecendo-nos a capacidade de perceber as suas peculiaridades. Deles é possível extrair elementos que denunciam o teatro anchietano como um importante recurso para aproximar e convencer os indígenas dos conhecimentos cristãos, promovendo uma reconstrução da memória coletiva desses grupos.

Para fins de análise, selecionamos o *Auto da pregação universal*, o primeiro produzido por Anchieta e apresentado nas novas terras e, também, o de maior repercussão na Colônia. Foi composto por Anchieta a pedido do Pe. Nóbrega para a comemoração

natalina em São Paulo de Piratininga, nos anos de 1561, em São Vicente, a fim de atender a um grande público formado por colonos portugueses e indígenas.

A fim de compreendermos a composição deste auto, como estratégia de reconstrução da memória indígena, é importante esclarecermos o entendimento do termo “reconstrução” da memória. Ao fazermos uso dele, partimos do entendimento de que os grupos indígenas possuíam uma memória consolidada, criada e mantida pelas diferentes manifestações culturais e repassada para as gerações mais jovens por meio de seus líderes, os guardiães da memória coletiva grupal. Com as diferentes estratégias de conversão e doutrinação utilizadas pelos missionários jesuítas, os quais introduziam elementos da cultura europeia aproveitando-se, em muitos aspectos, da própria cultura ameríndia – como podemos constatar nos discursos dos autos anchietanos – tem-se como resultado a reconstrução da memória dos nativos que se viram forçados a introduzir em sua forma primeva de viver e pensar conceitos de um mundo distinto do seu, o mundo cristão, porém, adaptados ao universo cultural indígena. Os conceitos cristãos foram introduzidos no imaginário indígena pelos jesuítas os quais aproveitaram os elementos culturais ameríndios preexistentes. Diante da impossibilidade de apagá-los completamente do lugar que ocupavam no imaginário nativo, eles foram ali reconstruídos.

#### **4 O *Auto da pregação universal* e a reconstrução da memória ameríndia**

Foi chamado de “universal” por ser destinado a um público variado, não somente composto por portugueses, mas também por indígenas. Por essa razão, foi escrito nas três línguas usadas no Brasil: tupi, português e espanhol (CARDOSO, 1977). O auto foi representado em toda a costa, por muitos anos, e teve adaptações diversas, sendo a principal, o *Auto de São Lourenço*. Armando Cardoso expõe particularmente a representação de 1576, em S. Vicente, quando relatos afirmam ter ocorrido o fenômeno da suspensão da chuva<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> O fenômeno da suspensão da chuva foi narrado por Quirício Caxa. Segundo esse biógrafo, Anchieta possuía habilidades proféticas, e cita, como exemplo, o ocorrido no momento da encenação da Pregação Universal. Ele relata: “[...] E estando tôda a gente junta, sobreveio uma grande tempestade, e sôbre o teatro se pôs uma nuvem negra e temerosa, que começou a lançar de si algumas gotas de água grossas. Com isto se começou toda a gente a inquietar e a levantar. Acudiu o irmão José dizendo que se aquietassem que não era nada. Fêz-se a obra, que durou três horas, com muita quietação, devoção e lágrimas, e, depois da gente recolhida em suas casas, descarregou a nuvem com tão grande tormenta de vento e água que a todos fez espantar e louvar ao Senhor.” (CAXA, 1957, p. 50).

Na impossibilidade de transcrevê-lo na íntegra, uma vez que o auto possui mais de trezentos versos, citamos aqueles que nos possibilitaram uma análise mais aprofundada sobre a memória indígena e europeia e os elementos que as compunham. Além disso, preocupamo-nos em apresentá-lo de maneira que o leitor tenha, apesar de não completamente, uma percepção de sua totalidade, sem comprometermos o seu entendimento, despertando-lhe o desejo de buscar realizar a leitura completa do que hoje dispomos desse auto.

Dividido em cinco atos, o *Auto da pregação universal* tem como tema central a história do pecado original, que é representado por meio de uma parábola: um moleiro (Adão) perde sua veste de Domingo (a Graça de Deus), roubada por um ladrão (o demônio). Os personagens são:

- Adão - Moleiro
- Guaixará - Diabo
- Aimbiré - Criado do Diabo
- Anjo
- Doze homens brancos - pecadores
- Doze meninos índios

Na primeira parte, é representado o tema central, ou seja, o moleiro tem a sua veste de domingo roubada por um ladrão e se torna um desgraçado até ter a sua veste recuperada pelo seu neto (Jesus). Em seguida, no segundo ato, ocorre um diálogo tupi entre os diabos, que mostram o mal que fizeram por toda a colônia e, naquele momento, pretendem corromper a aldeia por meio de pecados. O anjo protetor expulsa-os da aldeia e convoca os indígenas à vida cristã com a graça dada por Jesus e por sua mãe, Maria. Segue colocando os Reis Magos no presépio, em sinal de vitória, encontrando o menino Jesus.

No terceiro ato, acontece o desfile dos doze pecadores que, acorrentados, são conduzidos ao palco pelos diabos que narram as suas misérias ante o presépio a fim de que sejam atendidos. Ao fim, os prisioneiros são soltos. A quarta parte da peça é comovente, com a participação dos doze meninos, os quais, tocando e dançando, exaltam a alegria e ofertam as suas vidas cristãs a Jesus e Maria. Por fim, é retomada a alegoria inicial cantada e mimada em que o neto do moleiro (Jesus) acompanhado de sua mãe, filha do moleiro (Maria), que lhe faz uma nova veste (graça de Deus) com os trabalhos da salvação, restituindo-lhe a alegria e graça perdidas.

#### 4.1 Primeiro ato (cantado e representado)

Assentado sobre um saco de farinha, muito abatido e envergonhado, encontra-se Adão. O diabo Guaixará entra algumas vezes na cena para expor a veste por ele roubada. De fora da cena, o narrador a recita ou narra.

*(Excertos da cena)*

Já furtaram ao moleiro  
o pelote domingueiro [...]

Era homem muito honrado,  
quando logo lhe vestiram.  
Mas depois que lho despiram,  
ficou vil e desprezado.  
ó que seda e que brocado  
perdeste, pobre moleiro,  
em perder o teu domigueiro

[...]

A mulher que lhe foi dada,  
cuidando furtar maquias,  
com debates e porfias  
Foi da culpa maquiada  
ela nua e esbulhada,  
fez furtar ao moleiro  
o seu rico domingueiro [...]  
(CARDOSO, 1977, p. 118-120)

Toda bêbada do vinho  
da soberba, que tomou,  
o moleiro derrubou  
no limiar do moinho.  
acodiu o seu vizinho  
Satanás, muito matreiro  
E rapou-lhe o domingueiro

[...]

Com o pelote faltar,  
cessarão todas as festas.  
Foi contando com as bestas  
Para sempre trabalhar.  
S'isto bem quisera olhar,  
O coitado do moleiro  
Não perdera o domingueiro

Anchieta aborda uma importante temática que, para o europeu, era motivo de ampla discussão, a nudez indígena. As suas cartas são representativas, uma vez que nelas o padre costumava aludir ao modo de viver indígena, que, apesar das influências europeias, parecia perseverar:

Os Indios da terra de ordinário andam nus e quando muito vestem alguma roupa de algodão ou de pano baixo e nisto usam de primores a seu modo, porque um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nú; outro dia com sapatos ou botas e o mais nú, outras vezes trazem uma roupa até a cintura sem mais outra cousa. Quando casam vão às bodas vestidos e à tarde se vão passear somente com o gorro na cabeça sem outra roupa e lhes parece que se vão assim mui galantes [...] mas homens e mulheres, de ordinário andam nus e sempre descalços. (ANCHIETA, 1988, p. 434)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Informação da Província do Brasil Para Nosso Padre - 1585.

Entretanto, com a prática da doutrina, os padres pareciam alcançar os objetivos desejados, pois, segundo o próprio Anchieta (1988, p. 389): “Doutrinados, os indígenas começaram a vestir-se [...] porque ainda que seu natural seja andarem nus, já agora todos os que se criaram com a doutrina dos Padres andam vestidos, e têm pejo de andarem nus [...]”<sup>13</sup>.

A temática do auto, “o moleiro que perde o seu pelote”, convida o indígena a refletir, ao mesmo tempo, sobre a sua salvação e sobre a sua nudez. Com o intento de convencê-lo da importância de se cobrir, a veste toma importância capital na peça. Ela é comparada ao bem mais precioso que o homem poderia possuir: a graça de Deus. O homem nu é um homem perdido e a perda da graça (veste), incitada pelo diabo, implica o cessar de algo a que o indígena atribuía grande importância, as suas festas. A honra está associada à vestimenta, e a desonra, à nudez.

Cabe mencionar que a culpa pela qual Adão perde a sua vestimenta é, em grande parte, atribuída à sua mulher, Eva, apresentada como provocadora e ambiciosa. Em decorrência do seu mau comportamento e da sua influência sobre o homem, este se vê caído em desventura (nu) ao perder a sua graça (pelote).

#### 4.2 Segundo ato (diálogo entre os diabos e o Anjo)

Guaixará e Ambirê (diabos) intencionados a perverterem a aldeia com pecados, são expulsos pelo Anjo da Guarda. O diálogo entre os diabos personificados na figura de dois chefes tamoio apresenta a clara intenção em conquistar os indígenas para si, i.e., para seus “maus costumes”, mas encontram dificuldades por conta da ação dos padres e da ilustre presença de um anjo, comparado a umas das mais belas aves admiradas pelos indígenas.

Aimbirê:  
(*excertos*)

Os Tamoios em magote  
lá ardem no antro feroz  
Só alguns temiminós  
vivem junto ao sacerdote  
escutando a sua voz

[...]

Aimbirê:

Eu, mau amigo, na taba  
os escravos vou prender,  
sem pacto algum me reter.  
Despejarei a igaçaba,  
cauinar é meu prazer

[...]

---

<sup>13</sup> Informação dos Primeiros Aldeamentos da Bahia.

Guaixará:  
Vai e fazer pecador  
em nossos laços tombar.  
Caia logo seu vigor  
e deixando ao Criador  
venha a nós confiar.

[...]

(CARDOSO, 1977, p. 124, 125, 126)

Oh! que será que vejo?  
Parece azul Canindé  
Ou uma arara em pé

[...]

Guaixará:  
É um anjo o que entrevejo,  
guarda dos escravos é.

A fala de Aimbirê busca convencer o público de que, embora tenha perdido alguns dos indígenas para os sacerdotes, muitos deles ainda estavam a seu serviço, perdidos no pecado. O que nos chama a atenção no diálogo entre os dois diabos é a aparição de um belo pássaro, pelo qual os indígenas tinham grande admiração, a arara canindé. A ave apreciada pelos indígenas foi associada por Guaixará à figura de um anjo, o protetor do homem perdido. Nesse sentido, percebemos a eficácia retórica do discurso em que o próprio diabo, diante de tamanha beleza da ave, convence-se de que esta é um anjo. A representação do anjo cristão em forma de uma ave tão contemplada pelos indígenas foi a forma encontrada por Anchieta para apresentar-lhes a ideia de um conceito cristão (anjo) por meio de um conceito de “belo” para o indígena. O canindé/anjo tinha por objetivo cativar o seu público, encher os seus olhos. Trata-se do poder retórico de dar vida ao discurso, pois, como nos afirma Alexandre Júnior (2010, p. 22-23):

[...] uma das maiores artes, faculdades ou dons da proclamação oratória é transformar os ouvidos das pessoas em olhos, e fazer com que elas visualizem ou literalmente vejam aquilo de que estamos a falar; fazer também com que neles a palavra seja empaticamente eficaz e produza o efeito desejado.

Para Berardinelli (2000), nos autos anchietanos, dois tipos de personagens necessitam persuadir melhor que os outros, são eles, os anjos e os diabos. Estes últimos precisam convencer mais ainda que os anjos, pois são os grandes sedutores das almas. Cabe aos diabos a acusação dos erros dos homens.

Quanto à capacidade de mobilizar o público, perfazendo os seus sentidos, as falas que se seguem são representativas:

Aimbirê:  
(*Excertos*)

Não sei, mas frequentemente  
Eu induzo meus fregueses  
A tudo o que é indecente [...]

Guaixará:  
Oh! não teria fim isso  
Até o sol poente  
Pecadora é toda a gente  
Se não lhes faltasse o siso,  
Nos maldiriam de frente

[...]

Aimbirê:  
Oh! é assim? Que alegria!  
arrasto comigo a todos  
ao inferno de mil modos,  
para a nossa companhia[...]  
(CARDOSO, 1977, p. 130, 133)

### **Convocação aos ouvintes:**

Anjo:  
Já, enfim,  
Evitai o que é ruim:  
Desterrai a velha vida,  
Feio adultério, bebida  
Mentira, briga, motim,  
Vil assassínio, ferida

Confiai no criador,  
Aceitando a sua lei,  
Com sujeição, com amor.  
Do Padre vosso instrutor,  
À doutrina obedecei

[...]

O indivíduo reconstrói a sua memória por meio da relação com o outro, mas, também, por meio da imagem, dos sentimentos e das percepções que ele tem do ambiente em que vive no presente e que lhe proporcionarão condições de atualizar o passado. Segundo Gontijo e Massimi, é por meio da memória que se estabelece o conhecimento de si, e essa “potência memorativa possui uma dimensão ética, pois, à medida que é feita a memória de algo, é sugerido um comportamento e um estado afetivo diante do que é lembrado” (GONTIJO; MASSIMI, 2012, p. 163).

A fala de Aimbirê induzindo os seus fregueses (indígenas) à prática de indecências e ameaçando arrastá-los para o inferno provoca o temor no público. Esse medo pode ser revertido em esperança mediante a fala do Anjo, ao convocá-los a abandonarem a “velha vida” e a aceitarem os ensinamentos dos padres, por meio da fiel obediência à doutrina. Os ensinamentos morais que o teatro anchietano pretendeu mostrar ao homem indígena despertavam nele sentimentos e percepções capazes de reconstruírem suas memórias, trazendo à tona lembranças de seus antepassados, atualizadas como forma incorreta de viver: “Feio adultério, bebida, mentira, briga, motim, vil assassínio, ferida” (CARDOSO, 1977, p.133). O homem que merecia a salvação e o apoio do anjo protetor deveria abandonar tais práticas e aceitar a lei do Criador, mediante a doutrina dos padres.

A bela fala do anjo busca promover no público arrependimento e a plena aceitação à doutrina cristã. Mover os afetos dos ouvintes é uma estratégia retórica utilizada nos sermões dos padres, que são, também, trazidas para o discurso das representações teatrais. Tanto no sermão quanto numa encenação, a intenção é convencer o outro ao arrependimento de sua antiga vida de pecado, mediante a dedicação à nova vida promovida pela experiência cristã. Além disso, a arte do convencimento legitima o domínio do pensamento europeu diante do Outro. No estudo que faz sobre as analogias nos sermões, Pécora (2005) afirma que as palavras de um pregador são fundamentais para mover o público individual e coletivamente. Ainda segundo o autor:

Movê-lo, aqui, significa basicamente, em termos individuais reorientá-lo na direção da finalidade cristã inscrita na natureza divinamente criada; em termos de ação coletiva e institucional, implica dizer que o sermão deve estar apto a formular hipóteses para uma política pragmática e legítima a ser conduzida pelos Estados católicos na história. (PÉCORA, 2005, p. 30)

Não somente o sermão, mas todo o discurso das falas dos personagens foi pensado por Anchieta para atingir a finalidade catequética e moralizante. Embora com adaptações muito peculiares ao contexto em que estava inserido, Anchieta conhecia eficazmente as técnicas retóricas aprendidas com seus mestres em Coimbra e soube delas retirar proveito. Imagem e memória são elementos da retórica que se fundiam no teatro anchietano e eram assimilados pelo indígena por meio do temor, mas, também, pela beleza com que se apresentavam e encantavam.

A forma como eram produzidos os personagens, suas vestimentas, pinturas e associação ao belo (anjos e santos) e ao feio (diabos e demônios) transmitiam ideias e projeções do mundo cristão para o público; um conhecimento que estava distante das concepções de mundo ameríndio que via, diante do audacioso jogo de imagens, suas tradições e costumes ameaçados e suas memórias sendo reconstruídas.

### **4.3 Terceiro ato**

No terceiro ato, ocorre a declamação de doze homens brancos. Estes estão presos pelos diabos e são arrastados por uma corda puxada à frente por Guaixará e, ao fundo, por Aimbirê. Após as declamações, os laços que os prendem são desfeitos, deixando-os livres. Os diabos fogem furiosos.

**(3º Luis Fernandes)<sup>14</sup>**

A Luis Fernandes mesquinho  
Valei, Mãe c’o Filho Amado!  
Ando sempre embriagado  
Ensopando-me no vinho  
Do deleite do pecado.  
Mês estou muito espantado  
Pelo inferno tragador,  
e pecando a meu sabor,  
nunca vivo descansado,  
pois sempre vivo em temor  
(CARDOSO, 1977, p. 134)

Com caráter universal, ou seja, dirigido tanto aos indígenas quanto aos brancos, a presença de homens brancos no auto era parte estratégica como forma de mostrar que também os colonos viviam em pecado e necessitavam da doutrina dos padres para se livrarem do “inferno tragador”. O homem branco era pecador e necessitava arrepender-se dos seus pecados.

Com intenção de manter os indígenas como escravos e já habituados a muitos modos do viver indígena, esses cristãos, para surpresa de Anchieta, convenciam os nativos a se distanciarem dos missionários. Em carta escrita em 1554, o padre havia notado o problema que teria com alguns cristãos e já denunciava as suas práticas:

[...] porquanto uns certos cristãos [...] não cessam, juntamente com seu pai, de empregar contínuos esforços para derrubar a obra que, ajudando-nos a graça de Deus, trabalhamos por edificar, persuadindo aos próprios catecúmenos com assíduos e nefandos conselhos para que se apartem de nós e só a eles, que também usam arco e flechas como eles, creiam e dêem o menor crédito a nós, que para aqui fomos mandados por causa da nossa perversidade [...] E são cristãos, nascidos de pais cristãos! (ANCHIETA, 1988, p. 56)<sup>15</sup>

A participação de homens brancos cristãos nos autos anchietanos tinha a finalidade catequizadora, para reconhecerem que haviam se desvirtuado da doutrina. Representados nas peças, era a forma de se reconhecerem, também, pecadores.

---

<sup>14</sup> Cada homem pecador recita uma décima. Os quatro primeiros representam personagens históricos. Além de Luis Fernandes, são os outros. 1º. Francisco Dias; 2º. Pedro Guedes; 4º. Pedro Colaço.

<sup>15</sup> Quadrimestre de maio a setembro de 1554, de Piratininga.

#### 4.4 Quarto ato (Dança dos doze meninos)

Louvor e devoção são demonstrados nesta cena. A participação dos meninos tem a finalidade de comover o público. Cada menino recita uma quintilha:

1º Vimos a nos visitar, Bom menino, Deus eterno; Vós nos queirais ajudar Para poder escapar Do grande fogo do inferno [...]	5º Cá estou à vossa frente, em vós confiante, enfim. Vinde, ó meu Senhor Clemente! Oh! amai-me intimamente e apoderaí-vos de mim! [...]
7º Eu detesto o mau caminho e desejo vossa lei. Vinde e nela vós me erguei, vós que sois meu senhorzinho: e meus vícios matarei [...] (CARDOSO, 1977, p. 136, 137)	12º Sou tamoio! Longamente Eu vivi em sobressalto. Com vossa lei hoje à frente, Quero ser bom finalmente: Vinde pôr-me lá no alto!

Não à toa, as crianças foram as escolhidas para encenar o quarto ato, que tem por finalidade a convocação e súplica do perdão, mediante o arrependimento. Para tanto, contritas, as crianças demonstram sinais de ternura e clamam ao “senhorzinho” que as aproximem dele “Vinde pôr-me lá no alto”. Não somente pela bela oratória, mas, também, pela imagem que as crianças representam — dispostas e bem ornadas — o autor dá à cena certa leveza, e propicia ao público adulto a capacidade de perceber que o arrependimento e a confissão são aceitos por Jesus quando, diante dele, as pessoas se dispõem como crianças. A imagem dos pequenos tem importante significado retórico, pois, como afirma Alexandre Júnior (2010, p. 25):

Os retóricos antigos sabiam bem que um auditório pode ficar indiferente ao discurso de um orador, mas nunca à expressão de uma imagem. Daí, os oradores usarem com tanta frequência a imagem e a pintura para tocarem o coração das pessoas, na convicção de que a mente se deixa mover mais depressa e com maior profundidade pelas coisas que ferem os olhos do que pelas que entram nos ouvidos.

As crianças foram o principal alvo do trabalho missionário e educacional dos jesuítas, portanto, a cena com esses personagens, tanto nesse como em outros autos, foi a forma encontrada por Anchieta de sensibilizar o público. Nota-se que a participação dos

pequenos está sempre associada à catarse, ou seja, à purificação do homem, seu arrependimento e reconhecimento de seus pecados, pecados estes sempre associados às ações e costumes cotidianos dos ameríndios.

#### 4.5 Quinto ato (Adão recupera sua veste)

O ato é encenado com o moleiro Adão ao lado do presépio, de frente para os assistentes. Ele ouve e, às vezes, faz mímicas do canto ou rítmica do narrador:

*(Excertos)*

Já tornaram ao moleiro  
o pelote domingueiro

O diabo lhe furtou  
o pelote por enganos.  
Mas, depois de muitos anos,  
um seu neto lho tomou;  
por isso carne tomou  
duma filha do moleiro,  
por pelote domingueiro.

[...]

Ditoso foste em achar,  
pobre moleiro tal filha,  
que, com nova maravilha,  
tal neto te foi gerar;  
que do pano do tear  
de tua filha, moleiro,  
te tornou o domingueiro.

[...]

(CARDOSO, 1977, p. 138, 139, 140)

A ele foi concedido  
e por isso nu nasceu,  
e depois, quando cresceu,  
foi de púrpura vestido  
e na cruz todo moído,  
porque tu, pobre moleiro,  
cobrasses teu domingueiro

[...]

Já'gora podes sair  
com pelote damascado,  
d'alt'abaixo pespontado  
que a todos pode cobrir  
Já podes bailar e rir  
e dar voltas em terreiro  
com tão fresco domingueiro.

O quinto ato tem a pretensão de mover os afetos indígenas explicando metaforicamente o plano salvacionista em que Jesus, encarnado e em sacrifício, devolve a veste (graça) ao moleiro, ou seja, ao homem pecador, restituindo-lhe a sua salvação e, com ela, a alegria tão cara ao homem indígena, “Já podes bailar e rir / e dar voltas em terreiro [...]”. Anchieta finaliza o auto retomando o drama vivido pelo moleiro e traz ao conhecimento dos espectadores dois importantes momentos para o cristão, o pecado original e a redenção da humanidade, por intermédio da filha (Maria) e do sacrifício do

“neto do moleiro”, Jesus encarnado, morto e ressuscitado.

Podemos observar, no auto, que os principais sentimentos a serem despertados no público ameríndio, por exemplo, estavam associados ao medo e ao pavor do inferno, à demonização de seus costumes e à necessidade da salvação. Não por acaso, o teatro foi utilizado no Novo Mundo como instrumento capaz de alterar a memória dos ameríndios, atualizando os conceitos de uma cultura que era exterior ao indígena, a cultura dos cristãos, mas que, por meio de noções comuns à sua cultura, foi adaptado e atualizado provocando uma memória forjada, a que podemos chamar de uma “memória reconstruída”. Quem sabe, uma memória cristã “euro-ameríndia”.

O conceito inicial do europeu em relação ao indígena está associado à figura demoníaca. A relação demônio/indígena parece ser o par norteador do processo de cristianização do homem indígena que, para tanto, associava os aspectos inferiores da capacidade humana, a exemplo do desconhecimento de Deus, a tudo o que remetia à cultura ameríndia. Trouxeram o diabo do Velho Mundo e o apresentaram à América Portuguesa.

A transmissão dos conceitos cristãos por meio do teatro, entendido como “a grande arte de convencer”, implicou na reestruturação do imaginário indígena. Como resultado, vemos a reconstrução da memória coletiva ameríndia, subsidiada pela tentativa de silenciamento de suas primeiras memórias, que deveriam ser transmutadas aos novos conceitos cristãos, provocando a atualização de uma nova memória.

### **Considerações finais**

Motivados a formarem o “homem civilizado” por meio da propagação da fé católica, os jesuítas investiram em diferentes estratégias educativas cujo objetivo era transmitir os valores cristãos e apresentar uma “nova forma de vida” aos povos indígenas. Para tanto, estimularam o ensino das letras, os cânticos e os catecismos. Além disso, promoveram nos aldeamentos e nas escolas a educação moral por meio das representações teatrais, sendo que essas últimas ganharam o gosto dos nativos.

A rica cultura indígena propiciou aos jesuítas ampla exploração de um teatro a céu aberto, permeado de elementos dos rituais ameríndios. Sem desprezar a tradição do teatro jesuítico europeu, Anchieta soube explorar bem o ambiente e as oportunidades que ele

oferecia e introduziu seus autos adaptando-os ao cotidiano indígena. O padre via nas tribos indígenas pecados inconcebíveis aos preceitos cristãos. Canibalismo, poligamia, nudismo, crenças e espírito guerreiro eram temas recorrentes nas peças e estavam associados aos “maus hábitos” que precisavam ser extirpados. Cabe reiterar que o dramaturgo procurou converter o indígena aproveitando-se dos recursos culturais e simbólicos do universo ameríndio, sem afastá-lo completamente de suas práticas originais.

Com vistas a apresentarem um universo cristão aos nativos, os ensinamentos morais transmitidos por meio do teatro objetivavam despertar no público sentimentos capazes de reconstruir as suas memórias, trazendo-lhe lembranças antepassadas, atualizadas como forma imperfeita de viver. Faziam isso por meio da moção dos afetos, despertando medo, arrependimento, graça, comoção. O teatro anchietano, com estilo adaptado ao contexto nativo, valeu-se da palavra e da imagem para penetrar na memória ameríndia, reconstruindo-a. E essa reconstrução partiu de estratégias bem elaboradas, mediante uso de elementos culturais das comunidades nativas, do seu conhecimento de mundo, na sua forma mais pura.

É importante destacar que, ainda que de forma latente, havia uma resistência diante da ordem que se estabelecia. Resistência que se mostrava presente nos próprios relatos dos jesuítas, sempre que os padres se queixavam do retorno dos indígenas aos seus “maus” costumes. O projeto desenvolvido pelos padres não foi facilmente aceito pelos nativos, haja vista que esses povos possuíam tradições e memória consolidadas, e a necessidade de desmontar essa construção simbólica e material consistiu em um grande desafio para a Companhia de Jesus.

## Referências

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. O poder da retórica na palavra e na acção. In: PEREIRA, Belmiro Fernandes; VÁRZEAS, Marta (Org.). **Retórica e teatro: a palavra em acção**. Universidade do Porto. Porto: 2010.

ANCHIETA, José de. **Cartas Jesuíticas III**. Informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BERARDINELLI, Cleonice. Anchieta, o Brasil e a função catequista do seu teatro. In: PINHO, Sebastião Tavares de; FERREIRA, Luísa de Nazaré (Coord.). **Anchieta em Coimbra**. Coimbra: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000. Tomo I. v. I-III. p.

351-364.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, P. Armando. ANCHIETA, José de. **Teatro de Anchieta**. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977. v. 3 (Obras completas).

CAXA, Quirício. **Breve relação da vida e morte do Pe. José de Anchieta**. Introdução e aparato crítico de Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1957.

CHAVES, Antonio Marcos. Os significados das crianças indígenas brasileiras (séculos XVI e XVII). **Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano**, São Paulo, v. 10, n. 1, 2000.

CREVIER, Jean-Baptiste Luiz. **Preceitos de retórica tirados de Aristóteles, Cicero e Quintiliano**. Por Mr. J.B. Luiz Crevier. Traduzidos em Portuguez, e ilustrados com notas. Lisboa, M.DCC.LXXXVI (1786).

GONTIJO, Sandro Rodrigues; MASSIMI, Marina. O conceito de memória nos sermões do Pe: Antônio Vieira. **Arquivos Brasileiros de Psicologia** [online], 2012, v. 64, n. 3, p. 163-182, 2012. ISSN 1809-5267.

HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil Colônia**. Campinas: Alínea, 2008.

HESSEL, Lothar; RAEDRS, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2012.

LEROI-GOURHAN, L. A. **O gesto e palavra**. Memória e ritmos. Tradução Emanuel Godinho. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 2002. v. 2.

MARTINS, Maria de Lourdes de Paula. **Poesias de Anchieta**. Manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, tradução e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins. Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo: São Paulo. Museu Paulista, 1954.

MONIOT, Henri. A história dos povos sem história. In: LE GOFF, Jacques. **História: novos problemas**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

MONTEIRO, John M. As populações indígenas do litoral brasileiro no século XVI: transformação e resistência. Páginas 121 a 212. In: **Brasil nas vésperas do Mundo Moderno**. Portugal: Comissão Organizadora para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. 1992.

PÉCORA, Alcir. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. **FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, ano I, n. 1, p. 29-36, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. Colonialismo e idolatrias: cultura e resistência indígenas no Mundo Colonial Ibérico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.11, n. 21, p. 101-124, set.-1990-fev. 1991.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

Submetido em: 02 jun. 2021

Aprovado em: 25 jun. 2021