



Polígamos e antropófagos: José de Anchieta e a invenção do pecado¹

Polygamists and anthropophagists: José de Anchieta and the invention of sin

Fernando Marques²

Resumo

Considerado o primeiro intelectual militante no Brasil Colonial, o padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597) foi missionário, poeta e dramaturgo, tendo produzido 12 peças entre as quais destacamos, para análise, o *Auto de são Lourenço* (1587). Seus textos teatrais ligam-se à tradição vicentina e exibem propósitos didáticos pelos quais o autor buscava conduzir os indígenas ao cristianismo, para isso condenando hábitos culturais como a poligamia e a antropofagia. Procuramos compreender a influência de Anchieta na formação brasileira. Um cotejo de sua visão do mundo com a de alguns de seus contemporâneos aparece ao final deste artigo.

Palavras-chave: Teatro jesuítico; Valores culturais; Formação brasileira; Ideias políticas.

Abstract

Considered the first militant intellectual in Colonial Brazil, the Jesuit priest José de Anchieta (1534-1597) was a missionary, poet and playwright, having produced 12 plays, among which we highlight, for analysis, *Auto de são Lourenço* (1587). His theatrical texts are linked to the Vicentian tradition and display didactic purposes through which the author sought to lead indigenous people to Christianity, to this end condemning cultural habits such as polygamy and anthropophagy. We seek to understand Anchieta's influence on Brazilian social formation. A comparison of his view of the world with that of some of his contemporaries appears at the end of this article.

Keywords: Jesuit theater; Cultural values; Brazilian social formation; Political ideas.

¹ Este artigo integra o projeto de pós-doutoramento intitulado "Damião de Góis ou O humanismo ambivalente: tolerância e intolerância nas letras em Portugal e no Brasil, séculos XVI-XIX". A pesquisa realiza-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, com supervisão do prof. João Vianney Cavalcanti Nuto.

² José Fernando Marques de Freitas Filho é professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB, escritor e compositor. Publicou, entre outros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato*, *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*, *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa* (2019), encenada em Brasília. E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

1. Prévias

O padre José de Anchieta (1534-1597) foi o primeiro dramaturgo e animador de espetáculos a atuar em terras brasileiras, além de haver produzido extensamente poesia e estudado o tupi, idioma do qual compôs uma gramática. Seu teatro soma 12 textos, de que o pioneiro é o *Auto da pregação universal*, peça escrita em 1561 e que terá sido encenada na vila de São Paulo de Piratininga, núcleo da São Paulo moderna. Sob certos aspectos a que vamos voltar, os autos anchietanos ligam-se à obra do português Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) ou, genericamente, à escola vicentina.

Abordaremos uma das principais peças de Anchieta, o *Auto de são Lourenço*, relacionando-a a seu incontornável modelo no século XVI em Portugal e a seguir procurando mirá-la conforme o projeto ideológico que apresenta. Como se sabe, José de Anchieta destinou seus espetáculos aos indígenas da costa brasileira e arredores, com o intuito de trazê-los para o cristianismo, e aos colonos portugueses que ali habitavam. A musicalidade e o corpo dançante dos indígenas se associaram à dramaturgia ibérica.

Além de revisitar brevemente comentaristas de sua obra teatral ou de sua atuação missionária – Almeida Prado, Viveiros de Castro –, pretendemos cotejar aquela matriz teológico-política com as ideias de Francisco Suárez (1548-1617), intelectual contemporâneo de Anchieta.

O jesuíta espanhol Suárez lecionou na Universidade de Coimbra por cerca de 20 anos, a partir de 1597. Seu pensamento, e o de outros autores da chamada Escola Ibérica da Paz,³ mostra-se sensivelmente menos ortodoxo que o do dramaturgo da *Pregação universal*, ressalvadas as distintas condições sob as quais viveram e os diferentes papéis sociais exercidos por eles. Trata-se não propriamente de comparar um a outro autor, mas de contrastar em linhas básicas o sistema de ideias em que Anchieta se apoiava e a filosofia política inortodoxa de Suárez.

O pensador e o missionário têm modos diversos de considerar o tema fundamental das relações de poder, para citar exemplo do que os separa. Partindo ambos da ideia da

³ A Escola de Salamanca, renomeada Ibérica da Paz, relacionou várias universidades espanholas e portuguesas nos séculos XVI e XVII. O circuito reunia as de Salamanca, Valholid e Alcalá às academias lusas de Coimbra e Évora. Filosofia, direito e teologia eram os campos de conhecimento, nos quais se examinaram temas como guerra e paz, a escravidão, a igualdade dos povos, os direitos do indivíduo. Os impressos e manuscritos produzidos nesse âmbito acadêmico (e político) alternaram cautela na emissão dos conceitos com teses audaciosas, ainda quando cercadas de cuidados – como a que defende a legitimidade do tiranicídio, sustentada por Suárez. Ver nas referências *A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora*, em dois volumes (Coimbra, 2015).

divindade como fonte, Suárez acredita que Deus dá o poder não diretamente ao soberano e sim ao povo – que então o transfere ao soberano, mas o faz por acordo ou consentimento mútuo. Já Anchieta entende o poder, à maneira contrarreformista, como o exercício do comando por um soberano (ou pequeno grupo) eleito por Deus e provido de direitos absolutos, a quem o povo obedece. A primeira doutrina envolve as comunidades horizontalmente, é ou tende a ser democrática; a segunda, associada à ideologia da conquista, é vertical, avessa à igualdade entre classes ou pessoas.

Mesmo limitado pelas ressalvas mencionadas, o cotejo entre as duas figuras importa por sugerir que o ambiente ideológico no qual atuaram, embora de matriz autoritária, não determinou por inteiro as opções dos letrados.

Nascido nas Ilhas Canárias, na Espanha, José de Anchieta estudou no Colégio das Artes, em Coimbra,⁴ onde terá assistido à prisão de professores desse colégio – Diogo de Teive, entre outros – em 1550 (o afastamento definitivo dar-se-á cinco anos depois), acusados de heresia. Entrou em 1551 para a Companhia de Jesus. Eram tempos do Concílio de Trento (1545-1563), que se encerrará confirmando valores ortodoxos. A Inquisição havia sido criada, em Portugal, em 1536 (na Espanha, existiu desde 1478).

Anchieta integrou a terceira missão jesuítica a vir para o Brasil, em 1553, em tempos do segundo governador-geral, Duarte da Costa. A primeira missão trouxera o padre Manuel da Nóbrega, que chegara à Bahia em 1549 com o então governador-geral Tomé de Sousa, em armada na qual viajaram cerca de mil homens. A pesquisadora Sheila Moura Hue destaca os seus propósitos na introdução a *Primeiras cartas do Brasil*:

Pouco se sabe como esses mil homens se abrigaram entre os 45 habitantes da povoação do Pereira até que se iniciassem as edificações da nova vila, a futura cidade de Salvador. O contraste numérico entre os moradores e os recém-chegados dá bem a noção do caráter do empreendimento. Concebida pelo rei português, d. João III, a missão de Tomé de Sousa e do grupo de jesuítas era francamente civilizatória. A ideia consistia em unir as forças da Fé e do Império numa empreitada que pudesse, enfim, dar alguma feição civilizada à selvagem terra brasileira (Hue, 2006, p. 11).

⁴ Fundado em 1548, o Colégio das Artes insere-se no movimento de renovação do ensino ocorrido no século XVI. António José Saraiva informa: “Ao contrário dos cursos medievais de Artes [como eram chamados os cursos de Lógica e Filosofia], estas escolas de tipo novo tendem a emancipar-se da Universidade. [...] São escolas completas e não apenas preparatórias, não servem de degrau para a preparação profissional do clérigo ou do jurista, mas instruem o simples particular da *élite*”. A prisão de professores reflete a guinada conservadora no reino. A. J. Saraiva, *História da cultura em Portugal, vol. 1. Renascimento e Contra-Reforma*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 197.

A pesquisadora logo acrescenta: “O choque cultural foi tremendo”. Os colonos encontrados pelos jesuítas viviam à maneira dos indígenas, o que scandalizou os jovens sacerdotes, que desembarcavam com a tarefa de converter os gentios à crença e à civilização cristãs. Os brancos da terra praticavam a poligamia, tinham filhos naturais e se achavam “todos em pecado mortal, sem se confessarem havia anos”. Os clérigos do lugar portavam-se da mesma forma. Em suma: “Estavam todos perfeitamente tupinizados, vivendo como o diabo gosta, para horror e espanto dos recém-chegados jesuítas”, apenas seis homens nessa primeira leva de religiosos. A tarefa lhes pareceu imensa, quase irrealizável (Hue, 2006, p. 12).

Quatro anos depois, José de Anchieta virá reunir-se a esse quadro, deslocando-se em dezembro de 1553 da Bahia para a capitania de São Vicente, onde assistirá à criação da vila de São Paulo de Piratininga a 25 de janeiro de 1554. Ele entra em contato com a cultura indígena, “fortemente marcada pela música, pela dança, pelo canto, pelos ritos”, assinala o tradutor Eduardo Navarro, traços que Anchieta vai incorporar a seu teatro (Navarro em Anchieta, 1999, p. vii).

2. No inferno com Gil Vicente

A ação no *Auto da barca do inferno* (Vicente, 2012), peça de 1517, possível modelo a retirar do vasto repertório vicentino que terá inspirado Anchieta, se dá à maneira épica de um desfile ou procissão, com as personagens a aparecerem uma após a outra, todas projetadas no mesmo cenário – que se altera pouco, salvo em alguns instantes, como o lance final. Vemos figuras várias sobre o mesmo fundo. Trata-se de saber quem merece, por seus pecados, entrar na barca do inferno, da qual o condutor é o Diabo; e quem tem as qualidades para entrar no batel do paraíso, dirigido pelo Anjo.

As personagens se sucedem: o Fidalgo “fumoso”, petulante, pretensioso; o Onzeneiro, como se designavam os usurários; o Frade pândego; o Corregedor e o Procurador desonestos; a alcoviteira Brísida Vaz, aliciadora de mulheres. Todos haviam *garantido* o seu lugar no inferno, sem apelo possível. O cenário, simples, envolve um rio onde se acham as duas barcas, a do inferno e a do paraíso, com seus respectivos condutores, diante dos quais as personagens fazem o seu passeio, a sua *performance* em diálogo com eles.

Falar em estilo épico nos leva a Anatol Rosenfeld (associado a percepções nossas), com licença para breve digressão. Escrevendo nos anos 1960 e localizando as fontes do épico no teatro medieval, o crítico o definiu como a forma teatral que mostra as personagens sob o governo de instâncias que as transcendem – Deus, o destino, a sociedade –, por oposição ao estilo dramático, que acentua a consciência e a vontade dos indivíduos. O drama, entendido em sentido estrito, seria característico do teatro burguês (e seus ascendentes) com sua crença na autonomia das pessoas.

O épico em Bertolt Brecht, dramaturgo e teórico moderno, corresponderá a uma terceira categoria, a uma nova circunstância, quando o teatro se politiza. Nesta, as personagens agem segundo o condicionamento social que as orienta, epicamente situadas; mas, indicadas as leis que as constroem, têm a chance de compreender as forças que as determinam e assim poderão superar os limites dados (se não as personagens, ao menos os espectadores poderão ultrapassá-los). Tais limites, para Brecht, são sempre de natureza social.

No Portugal do século XVI, as determinações sociais ou religiosas habitualmente não eram enfrentadas, menos ainda superadas. Reparemos, contudo, que as formas cômicas habilmente dominadas por Gil, ao zombarem da verossimilhança, jogando com o senso de realidade das plateias e convidando-as a reinventar mentalmente o real, evidenciam virtudes emancipatórias que podemos aproximar das encontradas em Brecht ou em Augusto Boal (aliás, esses autores e diretores bebem nas fontes tradicionais). As formas *primitivas* do épico trazem qualidades que serão postas em relevo mais tarde, acrescentadas de gume político. Pode-se afirmar que, dos gêneros teatrais, o cômico é o que se mantém mais parecido consigo mesmo, tempos afora.⁵

Esta digressão vem para dizer que o visto no *Auto da barca do inferno* não são apenas os polos dicotômicos e caricatos do bem e do mal, mas um esquema que permite a mestre Gil criticar práticas sociais então presentes e concretas (ainda atuais, claro) como a usura e a corrupção. A ênfase recai não sobre os bons comportamentos que assegurem lugar no céu, mas na sátira dos costumes.

⁵ Talvez Rosenfeld, em *O teatro épico* (1997), tenha pensado mais no drama do que na comédia ao afirmar que as personagens, no estilo épico, atendem a determinações que as ultrapassam. Parece necessário distinguir drama e comédia nesse aspecto. Toda comédia pertence aos domínios do épico (segundo escrevi noutro lugar), dadas as oscilações entre o retrato e a paródia do real características das peças cômicas. A comédia insere uma nota relativista em suas histórias, o que não costuma ocorrer no drama (considerados aqui os modelos tradicionais de ambos os gêneros).

Cada um dos pecadores equivale a um exemplo chamado à cena para confirmar a hipótese de que a sociedade precisa de conserto, carece de reparos. O inferno e seus candidatos fornecem o pretexto para a crítica social que, assim explicitada, soa perfeitamente inteligível, além de prazerosa.

Noutras palavras, Gil Vicente olha para a sociedade portuguesa e lhe faz as devidas censuras, bem como significativamente *protege* a figura do Parvo (suas cenas são talvez as mais felizes do auto), personagem popular e desassistido, encaminhado por isso mesmo à barca do paraíso. Por outro lado, exhibe também o seu lado conservador (dele, Vicente), o seu flanco chapa-branca ao exaltar, como isentos do risco de irem para o inferno, os quatro Cavaleiros que chegam no desfecho: eles morreram em guerra contra os mouros, ou seja, os infiéis, o que lhes reserva o céu. O dramaturgo acenava à expansão colonial.

Vamos nos valer da *Barca do inferno* para nos ajudar a compreender o *Auto de São Lourenço*, por afinidade ou por contraste. É a obra teatral mais conhecida de Anchieta, encenada em 1587 na área onde hoje está a cidade de Niterói. Foi escrita em castelhano e em tupi (com breves exceções para o português), idiomas que se alternam por vezes de modo repentino e aparentemente imotivado; há momentos em que a troca de um idioma por outro serve a intenções satíricas.

3. Pândegos e antropófagos

Para que fosse efetiva a transmissão da crença e dos valores cristãos aos indígenas habitantes da costa e cercanias (os primeiros grupos visados pela catequese), seria necessário vencer ou atenuar os costumes daquele povo, os seus “maus hábitos”, conforme consideravam os jesuítas.

Em seção intitulada “Dos impedimentos para a conversão dos Brasis e, depois de convertidos, para o aproveitamento nos costumes e vida cristã”, que encerra a “Informação do Brasil e de suas capitanias”, de 1584, Anchieta ponderava (atualizamos a grafia):

Os impedimentos que há para a conversão e perseverar na vida cristã de parte dos índios são seus costumes inveterados, como em todas as outras nações, como o terem muitas mulheres; seus vinhos em que são muito contínuos e em tirar-lhos há ordinariamente mais dificuldade que em todo o mais, por ser como seu mantimento, e assim não lhos tiram os Padres de todo, senão o excesso que neles há, porque assim moderado quase nunca se

embebedam nem fazem outros desatinos. Item as guerras em que pretendem vingança dos inimigos, e tomarem nomes novos, e títulos de honra; o serem naturalmente pouco constantes no começado, e sobretudo faltar-lhes temor e sujeição [...] (Anchieta, 1988, p. 341).

A antropofagia, a poligamia e o gosto pelo cauim (bebida fermentada do milho ou da mandioca) eram costumes indígenas especialmente relevantes do ponto de vista europeu, estranhos a ele, e portanto preocupavam o sacerdote e companheiros. O missionário não menciona o canibalismo nesse trecho, mas o fará frequentemente noutros textos.⁶

Relacionada ao desejo de vingança e à guerra, a antropofagia implicava a crença de que, ao comer a carne dos inimigos aprisionados, o vencedor não apenas desforrava-se deles, mas absorvia as suas prováveis qualidades. Note-se que os próprios prisioneiros não pediam aos vitoriosos que lhes poupassem a vida, mas se orgulhavam da morte a lhes ser dada, lembrando que os seus viriam vingá-los⁷ – como afirmavam com ênfase durante o diálogo cerimonial que tinham com o algoz pouco antes da execução, algoz que era, aliás, o único a não participar do banquete antropofágico.

Pode-se notar ainda, com Viveiros de Castro (2016), que a deglutição do adversário reforçava simbólica e dialeticamente a identidade dos convivas dessas festas canibais, que envolviam toda a comunidade. Imaginar que incorporavam o adversário – o diferente, o contrário – os vitalizava. Por paradoxo, identidade e alteridade casam-se, alimentando-se reciprocamente.

A poligamia era praticada segundo as regras de um sistema de parentesco específico, mas os jesuítas pareciam vê-la como se resultasse do simples pendor à

⁶ Em carta de 1555, por exemplo, Anchieta (2006, p. 117-118) registrava: “Esta Piratininga em que agora estamos está a vinte e quatro graus do meio-dia, e toda esta terra, desde a primeira habitação dos portugueses, que é em Pernambuco, até aqui e ainda mais adiante, é por trezentas léguas povoada de índios que têm por sumo deleite comerem-se uns aos outros. E, muitas vezes, vão à guerra e, havendo andado mais de cem léguas, se cativam três ou quatro, regressam com eles, e com grandes festas e cantares os matam usando de muitas cerimônias gentílicas e assim os comem, bebendo muito vinho que fazem de raízes. E os miseráveis dos cativos se têm por mui honrados morrer morte que a seu parecer é muito gloriosa”.

⁷ Um contraexemplo da atitude indígena diante da morte iminente encontra-se na literatura, no clássico *I-Juca Pirama*, poema narrativo de Gonçalves Dias (1823-1864). O herói da história, índio tupi, é arrimo de seu pai, velho e cego, que dele depende para caçar e colher alimentos. Esse rapaz, numa de suas incursões pela mata, é capturado por índios timbira, inimigos que o condenam à morte. Quando se aproxima a hora do sacrifício, o rapaz implora por sua vida. Os que o haviam aprisionado concordam em libertá-lo, não por piedade, mas por entenderem não valer a pena matar e comer um covarde. No entanto, ele não pediu pela vida por covardia, mas por amor ao pai, que sem a sua ajuda não sobreviveria. O velho tupi descobre o acontecido, e sua fala constitui o ponto mais alto do poema. Gonçalves Dias, *I-Juca Pirama. Épicos*. Ivan Teixeira (Org.). São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial, 2008, p. 1095-1152.

promiscuidade. O cauim evidentemente dava prazer aos indígenas e tinha também sentido ritualístico, ao propiciar o transe que os ligava ao sagrado. Anchieta e companheiros estigmatizaram esses costumes e fizeram do combate a eles o seu mote evangelizador.⁸

São justamente esses hábitos que as personagens do auto anchietano apontam e comentam fartamente nas cenas iniciais. Anote-se que o primeiro ato, espécie de prólogo, contém apenas cinco estrofes a serem cantadas “enquanto se representa o martírio de São Lourenço” (informa a rubrica em português). A primeira delas diz: “Por Jesus, mi salvador,/ que muere por mis mancillas,/ me aso en estas parrillas,/ con fuego de su amor” (Anchieta, 1999, p. 2).⁹

No segundo ato então aparecem três diabos, dispostos a “destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço e São Sebastião¹⁰ e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os diabos” (Anchieta, 1999, p. 5). A rubrica não apenas descreve a cena imediata, mas oferece o resumo de todo o ato. Os demônios são Guaixará, “o rei”, Aimbirê e Sarauaia, seus vassalos.¹¹ Personagens alegóricas como Anjo, Diabo e entidades similares surgem frequentes nas peças de mestre Gil, conectadas com a fé popular; o processo é imitado e adaptado nos autos de Anchieta.

O terrível Guaixará apresenta-se (o texto original está em tupi):

Minha lei é muito bela;
não quero que os homens a lancem fora,
não quero que os homens a façam cessar.
Quero muitíssimo
todas as aldeias destruir.

Coisa muito boa é uma grande bebedeira,
ficar vomitando cauim.
Isso é que deve ser bem amado,
isso realmente! Afirmamos

⁸ José de Anchieta conhecia bem esses traços culturais, descrevendo-os na “Informação do Brasil e de suas capitâneas” e em textos como a “Informação dos casamentos dos índios do Brasil” (1988) com atenção minuciosa. Foi observador constante dos costumes indígenas. A tendência ideológica adotada pelo jesuíta (e demais missionários) é, portanto, o que explica a condenação de tais costumes, não ignorância ou negligência.

⁹ Na tradução de Júlio César de Assunção Pedrosa, que consta do volume utilizado: “Por Jesus, meu salvador,/ que morre por minhas máculas,/ asso-me nestas grelhas,/ com fogo de seu amor”. Em Anchieta, *Teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 3.

¹⁰ Os dois santos são respectivamente padroeiros de Niterói e do Rio de Janeiro.

¹¹ Guaixará e Aimberê eram chefes tamoios “que haviam lutado em 1566-1567 ao lado dos franceses, contra portugueses e jesuítas, entre os quais se encontravam, correndo risco de vida, Nóbrega e Anchieta”, informa Décio de Almeida Prado (1993, p. 23). Por serem inimigos dos portugueses, acham-se representados como diabos.

que isso é que deve ser festejado.

[...]

A dança é que é boa,
enfeitar-se, avermelhar-se,
emplumar-se, tingir-se com urucu as pernas,
pretejar-se, fumar,
ficar fazendo feitiços...

Enraivecer-se, trucidar gente,
comer um ao outro, prender tapuias,¹²
a mancebia, o desejo sensual,
a alcovitice, a prostituição
- não quero que ninguém os deixe (Anchieta, 1999, p. 7, 9).

Como se vê, aqui se faz a lista dos comportamentos condenáveis em que os indígenas incidem, a serem corrigidos com a conversão e a aculturação. Os adversários desses comportamentos são nomeados nesta mesma fala: “Vêm em vão para me afastar/ os ditos ‘padres’, hoje,/ proclamando a lei de Deus” (Anchieta, 1999, p. 9).

O terceiro ato opera uma inversão no papel das três figuras negativas, amigas da guerra e do cauim. Derrotados e obrigados a colaborar com as forças do bem, os demônios passam agora a obedecer às ordens do Anjo. Este lhes determina “afogar a Décio e Valeriano, que ficaram sentados em seus tronos” (Anchieta, 1999, p. 59).

Trata-se de imperadores provenientes da Roma do século III, quando os cristãos sofreram perseguições e se deu o martírio de Sebastião e Lourenço. A fantasia se expande sem limites, sobrevoando os séculos e a geografia, e se vale da lógica da vingança, familiar aos indígenas: os imperadores que martirizaram os santos no século III padecerão agora, no XVI, castigados pelos malfeitos.

O segundo ato, na íntegra, e parte do terceiro foram redigidos em tupi. A certa altura do terceiro ato, o idioma utilizado muda para o espanhol, quando Décio e Valeriano conversam: “Amigo Valeriano,/ es cumplido mi deseo,/ pues por arte ni rodeo/ pudo escapar de mi mano/ el siervo del Galileo”, diz Décio referindo-se a São Lourenço, o servo do Galileu, isto é, de Jesus (Anchieta, 1999, p. 66).¹³ O romano Décio gaba-se de seu poder, mas logo será vencido com a execução da vendeta a cargo dos diabos, a serviço do Anjo.

¹² Tapuia era “o índio que não falava a língua brasílica, de cultura diversa. Entre esses, contavam-se os aimorés, os guarulhos, os cariris, os guaianás etc., todos falantes de línguas pertencentes ao tronco Macro-Jê”, diz o tradutor Eduardo Navarro, organizador do volume (Anchieta, 1999, p. 192).

¹³ “Amigo Valeriano,/ cumpriu-se meu desejo,/ pois nem por arte nem rodeio/ pôde escapar de minha mão/ o servo do Galileu” (Anchieta, 1999, p. 67).

Durante o terceiro ato, mudança momentânea do espanhol para o tupi assinala o uso humorístico que essas trocas eventualmente pudessem ter. Aimbirê pergunta em tupi, diante dos imperadores que haviam sacrificado cristãos: “Oh! Estes são castelhanos?”. Na sequência, explica ironicamente: “Quiero hacerme castelhano/ y usar de policía/ con Decio y Valeriano,/ porque el español ufano/ siempre guarda cortesía” (Anchieta, 1999, p. 75).¹⁴

“O fato de os imperadores Décio e Valeriano estarem a falar castelhano alude a essa situação de bilinguismo reinante entre as classes dominantes daquela época no mundo lusitano”, informa Navarro (em Anchieta, 1999, p. 202). O espanhol era língua usada na corte, prestigiosa.¹⁵ Pouco depois, Valeriano expressa-se por instantes em guarani, na tentativa de parecer humilde ao falar idioma popular. Aimbirê escarnece: “Vinisteis del Paraguay,/ que habláis en carijó?”, isto é, em guarani (Anchieta, 1999, p. 76).¹⁶ Em seguida, ordena ao diabo Sarauaia que o ataque.

A ação do auto afinal se resume ao embate entre as forças do bem, representadas pelo Anjo, são Lourenço e são Sebastião, e as do mal, com os demônios logo derrotados pelos agentes divinos e encarregados por estes de executar a vingança contra os imperadores.

As últimas estrofes do terceiro ato retornam ao tupi, com Sarauaia a dizer: “Como a esses [Décio e Valeriano],/ matarei os que costumam pecar,/ em meu fogo fazendo-os cair comigo:/ homens, velhas, mulheres/ sempre serão minhas presas,/ levando-os, comendo-os todos” (Anchieta, 1999, p. 93). As providências contra o pecado se reiteram, aqui expressas por figura que estava entre os malfeitores, depois convertida em vingador.

Concluído o enredo tênue, o quarto ato consiste numa espécie de sermão em versos confiado a duas alegorias, o Temor de Deus e o Amor de Deus, prédica feita logo após a fala do Anjo, em português, que alude aos dois fogos que abrasam a alma dos pecadores, purificando-a: “Deixai-vos deles queimar/ como o mártir São Lourenço,/ e sereis um vivo incenso/ que sempre haveis de cheirar/ na corte de Deus imenso” (Anchieta, 1999, p. 95). O quinto ato ou epílogo nos remete diretamente à participação dos indígenas no espetáculo. A rubrica descreve: “Dança, que se fez na procissão de São Lourenço, de doze meninos” (Anchieta, 1999, p. 119). O texto em língua geral alterna as exortações ao amor a

¹⁴ “Quero fazer-me castelhano/ e usar de urbanidade/ com Décio e Valeriano,/ porque o espanhol ufano/ sempre guarda a cortesía” (Anchieta, 1999, p. 75).

¹⁵ Portugal perdera a sua independência para o poderoso vizinho, condição que se estendeu de 1580 a 1640.

¹⁶ “Viestes do Paraguai,/ pois falais em carijó?” (Anchieta, 1999, p. 77).

Deus e as advertências relativas ao fogo do inferno – como também se dá nas demais seções da peça. Os versos dirigem-se a São Lourenço: “Como tu, que amemos/ o Senhor Deus em nossos corações./ Que tenhamos, em sua terra,/ junto de ti, a vida eterna” (Anchieta, 1999, p. 123).

4. A invenção do pecado

O sentido emancipatório que julgamos ver no *Auto da barca do inferno* parece ausente do *Auto de São Lourenço*. Na *Barca*, o espectador é convidado a olhar a realidade social que é a sua com olhos críticos e a rir dos que erram – porque o fazem em prejuízo dos demais, antes mesmo de pecarem contra Deus ou a ordem religiosa. O agiota explora os seus clientes, como é corrente na usura; Brísida Vaz vampiriza as meninas que agencia; mesmo o Frade, cuja única falta é a de ser pândego, estaria a negligenciar os deveres que o hábito exige.

Já na peça de Anchieta, os costumes indigitados não se podem reformar sem se modificar seriamente o conjunto dos hábitos indígenas, sem se alterar a sua singularidade e restringir a sua liberdade. Neste caso, não existe o consenso ou o senso comum português, implícito para artistas e público. As práticas dos povos naturais foram consideradas más unilateralmente, de fora para dentro. Os jesuítas não conheciam o relativismo...

Os padres procuraram promover esse novo estado de coisas criando, naquelas circunstâncias, a noção de pecado, assinalada por Alfredo Bosi e Almeida Prado. Anchieta ajudou a divulgá-la valendo-se ora do medo ao castigo, ora da sedução exercida pelos prêmios transcendentais – garantidos pelo amor a Deus, acoplado à obediência.

Escrevendo as suas peças em verso, o autor recorre a modelos ibéricos: o metro de sete sílabas, a quadra, a quintilha. O heptassílabo soma-se, com seu embalo rítmico, às práticas estéticas de elenco e público indígenas. O ritmo regular toca os sentidos, assim como o fazem as melodias (ritmo e alturas agregados), sendo potencialmente congenial a todas as plateias.

Anchieta, hábil na composição poética, soube associar as formas lusas ao gosto local por canto e dança. A descrição de eventos contemporâneos em que o teatro tomava parte (feita por Fernão Cardim, por exemplo) soa exuberante.¹⁷ Décio de Almeida Prado louva

¹⁷ O padre Fernão Cardim (1540?-1625), em carta a Lisboa de 1585 citada por Almeida Prado, faz o relato de

esses traços, mas ressalva que o teatro aqui não foi arte propriamente, tendo sido antes utilizado para fins catequéticos.¹⁸ De todo modo, a desenvoltura de Anchieta, sobretudo na redação dos versos (bem mais que na armação das ações), é notável.

Essas qualidades e eventuais limites servirão aos conceitos a serem incutidos, nomeadamente pecado e culpa. Os missionários parecem apoiar-se sobre tais concepções mais que sobre valores de solidariedade e misericórdia, bordões do cristianismo, como se sabe. Os jesuítas transferem aquelas noções à sua relação com esses povos, sem cuidado ou cerimônia para com o que destroem.

Os padres trataram os elementos culturais indígenas segundo uma inversão deliberada, ainda que para eles necessária. A embriaguez, as cerimônias que comemoravam as vitórias na guerra e, como ápice, a devoração física dos adversários, práticas que deleitavam os indígenas, além da nudez rotineira, tornaram-se comportamentos dignos de insistente censura.

Assim foram vistos pela ótica dos padres, submissa à ética do castigo por faltas efetivas ou supostas. Exemplo característico dessa ética estava no hábito de se autoflagelarem, para o que usavam cordas: eram as *disciplinas*, “adotadas pelos jesuítas desde o primeiro ano de sua chegada”, ou seja, desde 1549.¹⁹ Há registros de que meninos índios passaram a açoitar-se também.²⁰

festas públicas, quando da recepção a autoridades, “com muita comedoria, muita música vocal e instrumental (dentro dos limites da Colônia) e também com algum teatro”, comenta o crítico. Ele prossegue: “Fora, claro está, as cerimônias religiosas, organizadas, geralmente, em torno das preciosas relíquias – uma cabeça das Onze Mil Virgens, um braço de São Sebastião – que a Companhia enviara à Colônia, para reforço da fé e prova de consideração. Impressiona, no relato espontâneo de Cardim, o grau de interpenetração existente entre arte e religião, bem como o ambiente de confraternização estabelecido por tais festas entre a cultura europeia e a cultura indígena, quando se tratava, bem entendido, de tribos já cristianizadas e amigas dos jesuítas” (Prado, 1993, p. 17).

¹⁸ Em *Teatro de Anchieta a Alencar*, Prado (1993, p. 49) escreveu que nas peças do jesuíta “os meios dramáticos empregados, os recursos teatrais, nunca se libertam de suas funções auxiliares, nunca sobem até adquirir a condição de fins em si mesmos, como sucede na obra de arte”.

¹⁹ Em nota a carta de Antonio Pires (que foi reitor do colégio da Bahia), de Pernambuco à Companhia de Jesus em Coimbra, de 1551, Sheila Hue relata que as *disciplinas*, “autoflagelo cristão”, inicialmente “ocorriam no interior das igrejas, mas, depois de uma demonstração pública do padre Navarro, que foi se disciplinando ‘até a praça onde mora o governador’, passaram ao espaço público e eram comuns nas procissões. Havia as ‘secas’ e as ‘de sangue’. Os *disciplinantes* empregavam cordas para se flagelarem. Segundo o padre Nóbrega, as disciplinas eram ‘pelos que estão em pecado mortal e pela conversão deste gentio e pelas almas do purgatório’”. Em trecho dessa carta, lê-se: “Em nossa casa, [indígenas] disciplinam-se todas as sextas-feiras e alguns dos recém-convertidos vêm disciplinar-se com grandes desejos”. Cf. Hue em *Primeiras cartas do Brasil* (2006, p. 46).

²⁰ Em nota a carta do irmão Pero Correia “a um padre do Brasil”, de 1554, a organizadora escreve: “Depois da morte de muitos índios recentemente batizados em Piratininga, os padres tomaram suas providências espirituais, que incluíam a autoflagelação de meninos índios: ‘Fizemos nove procissões aos nove coros dos anjos contra todo o inferno e logo a morte cessou. Esta procissão fazíamos-la a uma cruz que temos metida em uma certa parte, ali iam os meninos somente dos índios, disciplinando-se, e os índios e índias com candeias acesas, dizendo *ora pro nobis*’” (Hue, 2006, p. 109).

Tais noções, atitudes e sentimentos, antes inexistentes entre os naturais, vêm a integrar a atmosfera moral e afetiva do tempo, com a diligência missionária avalizada pelas instituições, por precárias ou tênues que estas fossem naquele período. O sentimento de culpa (ou superego) cristão no Brasil data da segunda metade do século XVI, quando *coloniza* as subjetividades, estabilizando-se e favorecendo a submissão. Nasce com o país.

Os jesuítas cedo perceberão que a catequese, feita no avulso das visitas a diferentes grupos, devia trocar-se por algo mais racional e eficaz. Viriam os aldeamentos, pelos quais grupos indígenas de vária procedência reuniam-se sob a direção dos missionários, o que se intensificou a partir do terceiro governo-geral, de Mem de Sá, iniciado em 1558. As também chamadas reduções não tiveram apenas aspectos negativos – em alguns casos defenderam os indígenas da escravidão.²¹ Mas decerto limitaram a liberdade do gentio e desorganizaram a cultura tribal, quando não envolveram violência.²²

Para além das práticas missionárias, mas incluindo-as, Viveiros de Castro (2016, p. 203) observa que

os europeus, chamados de *karaiba*, e como tais personagens inicialmente tratados [supostamente dotados de poderes sobrenaturais], terminaram trazendo para os índios o exato oposto do que os *karaiba* prometiam: em vez de errância migratória, aldeamento forçado; em lugar de longa vida e abundância sem esforço, morte por epidemias e trabalho escravo; em lugar de vitória sobre os inimigos, proibição de guerra e de canibalismo; em lugar de liberdade matrimonial, novas restrições.

5. Em contraponto, Suárez

A doutrina professada pelos jesuítas e trazida por eles para o Brasil isentou-se dos debates que se faziam nas universidades ibéricas do tempo. É fato que Anchieta e companheiros frequentemente se posicionaram contra a escravidão, mas as discussões em

²¹ Ao final da “Informação do Brasil e de suas capitânias”, o sacerdote denuncia: “O que mais espanta aos Índios e os faz fugir aos Portugueses, e por consequência das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos, apartando mulheres de maridos, pais de filhos, ferrando-os, vendendo-os, etc.” (Anchieta, 1988, p. 342).

²² Há controvérsia quanto à liberdade dos indígenas nas aldeias dirigidas pelos sacerdotes. Moradores portugueses ou seus descendentes alegavam que mesmo os índios das aldeias da Companhia de Jesus “eram verdadeiros servos, pois trabalhavam como tais, não só nos Colégios, como nas terras chamadas *dos índios*, que acabavam por ser fazendas e engenhos dos padres jesuítas”, escreve o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen. Este lhes dá razão: “os jesuítas pregavam mais com a palavra do que com o exemplo”, diz, mencionando os “soldos avultados” cobrados por eles “das rendas da colônia”. A “Informação dos primeiros aldeamentos” rebate essas acusações. Conforme nota a “Informação dos primeiros aldeamentos da Bahia”, em *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões* (Anchieta, 1988, p. 397).

torno da soberania dos indígenas quanto ao próprio governo e costumes, ocorridas em academias portuguesas e espanholas durante os séculos XVI e XVII, deixaram alheios os padres atuantes na colônia.

Essa doutrina de matriz medieval enxergava o mundo como se dado de uma vez por todas, embora necessitasse de vigilância contra as forças demoníacas, a toda hora prestes a corrompê-lo. Era uma visão abrangente, cósmica e a-histórica, que abraçava (e abraça, pois ainda existe) num só movimento as hierarquias celestes e terrenas, metafísicas e políticas.

Décio de Almeida Prado assim a define: “A forma hierárquica, princípio organizador do universo, desce do céu à terra, de Jesus, o ‘sumo rei’, ao monarca, e deste a seus múltiplos representantes. Aos simples súditos não resta senão submeter-se”. Pouco adiante, acrescenta: “Tal visão da sociedade contém em germe o argumento por excelência do conservadorismo” (Prado, 1993, p. 32).

Qual seja: o de que tudo tem a sua razão para ser como é – e, por isso, não pode nem deve mudar. Argumento circular, tautológico, sem dúvida, mas exitoso – em todo caso, dominante. Prado completa o raciocínio: “Dentro de um universo historicamente estático, não existindo possibilidade de mudança, não há propriamente justiça ou injustiça social. A ordem reinante, identificando-se com a ordem natural, é igualmente a ordem ideal” (Prado, 1993, p. 33).²³

É curioso constatar que os autores da Escola Ibérica da Paz tenham partido da mesma tradição escolástica que a dos jesuítas *brasileiros*, tradição que conta com Tomás de Aquino (1225-1274) como referência fundamental, para chegar a conclusões diversas.

A exemplo da apontada pelo teólogo espanhol Martín de Ledesma (1509-1574), que lecionou em Coimbra de 1540 a 1562 e escreveu cristalinamente em 1560: “Os pagãos e os gentios têm verdadeiro domínio sobre as suas terras, desde que as não tenham usurpado de forma violenta aos cristãos ou a outros seus verdadeiros senhores, e esse domínio é tão verdadeiro quanto aquele que os cristãos têm sobre os seus bens” (Ledesma em Calafate, 2015, vol. II, p. 199).

Questões de natureza ética e política foram trazidas à discussão, ainda que os pensadores não raro aceitassem os limites intelectuais e legais então vigentes. De todo modo, enfrentaram problemas que os poderes do tempo não costumavam enfrentar.

²³ Prado faz essas considerações ao comentar, no livro citado, o auto *Na Vila de Vitória*, de Anchieta, representado na capital capixaba entre 1584 e 1586 (Prado, 1993, p. 32, 33).

Esse foi também o caso do filósofo e jurista espanhol Francisco Suárez, professor em Coimbra de 1597 a 1615. Suárez traz a concepção do direito à resistência à tirania e da legitimidade do tiranicídio no livro *Defesa da fé católica e apostólica contra os erros da seita anglicana*, de 1613, escrito em polêmica com o rei Jaime I, da Inglaterra.

Ao observar o contexto em que se dá a polêmica, simultaneamente teológica e política, verificamos haver da parte de Suárez o intuito *conservador* de atuar na defesa do poder dos papas. O filósofo assume a postura de guardião dos privilégios pontifícios diante de um monarca que reclamava para si, por exemplo, o direito de determinar o que era ou não herético – e teria esse direito porque Deus haveria concedido o poder diretamente à pessoa dos reis. Essa defesa dos papas embutia, no entanto, a ideia da origem popular da autoridade leiga.

A concepção de Jaime I era similar à que vigorava em Portugal, naquela fase dominado pela Espanha, e por extensão à dos que vieram colonizar o Brasil. Excetuada a disposição do rei da Inglaterra de ruptura com Roma, a concepção de governo em ambos os países fazia-se igualmente absolutista. O poder régio, alegava-se, procede dos céus e é conferido direta e completamente aos soberanos.

Suárez discorda dessa visão, apoiado em sua teoria democrática do comando das sociedades: “Deus não definiu nem prescreveu regimes temporais, mas deixou-os à disposição dos homens”, afirma (Suárez em Calafate, 2015, vol. II, p. 267). Do caráter natural, humano e não divino, do poder decorre a legitimidade do tiranicídio, admitido por Suárez, embora o cerque de ressalvas. Se o comando político, em princípio, pertence ao conjunto dos indivíduos organizados em comunidade, estes podem afastar e, no limite, condenar à morte os que atentem contra o bem comum, o interesse coletivo.

Essa tese e outras de teor análogo não chegaram a influir sobre os rumos dos países ibéricos e suas colônias. Não mudaram os fatos. Mas é surpreendente que tenham florescido no ambiente português (ainda quando entre os muros universitários) em período que, a olhos de hoje, parece ter sido ideologicamente homogêneo, avesso a debates e contradições. Por aqui, alheia a Ledesma e a Suárez, a nascente vida intelectual brasileira esteve restrita aos dogmas, sobretudo no que toca às relações dos letrados com os povos da terra.

Referências

- ANCHIETA, José de. **Teatro**. Com as peças *Auto de são Lourenço* e *Na aldeia de Guarapárim*. Seleção e tradução do tupi: Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ANCHIETA, José de. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Introdução: Afrânio Peixoto. Posfácio: Antônio de Alcântara Machado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- ANCHIETA, José de. **Poesias**. Traduções e notas: Maria de Lourdes de Paula Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed., acrescida de posfácio. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro, de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CALAFATE, Pedro (Org.). **A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora (século XVI)**. Volume I. Sobre as matérias da guerra e da paz. Direção: Pedro Calafate. Coordenação: Ana Maria Tarrío; Ricardo Ventura. Coimbra: Almedina, 2015.
- CALAFATE, Pedro (Org.). **A Escola Ibérica da Paz nas universidades de Coimbra e Évora (séculos XVI e XVII)**. Volume II. Escritos sobre a justiça, o poder e a escravatura. Direção e coordenação: Pedro Calafate. Coimbra: Almedina, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da vida selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2016.
- CECCAGNO, Douglas. As várias cores do fogo: o *Auto de são Lourenço*, de José de Anchieta. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 6, n. 2, p. 2-23, 2022. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1886/1181>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta**. Arte e pedagogia no Brasil Colônia. Campinas: Alínea, 2008.
- HUE, Sheila Moura (Org.). **Primeiras cartas do Brasil, 1551-1555**. Tradução, introdução e notas: Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NASCIMENTO, Marlo do. "Os mestres da Escola Ibérica da Paz". Projeto do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. **Filosofia Unisinos – Unisinos Journal of Philosophy**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos-RS, v. 17, n. 1, p. 81-84, jan.-abr. 2016.
- OLIVIERI, Antonio Carlos; VILLA, Marco Antonio (Org.). **Cronistas do descobrimento**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2012.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução: Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARAIVA, António José. **História da cultura em Portugal**. Vol. I. Renascimento e Contra-Reforma. Colaboradores: Óscar Lopes e Luís Albuquerque. Lisboa: Gradiva, 2000.

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte; ALMEIDA, Maria Cleidiana Oliveira de; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 89-108, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1612/1049>. Acesso em: 10 nov. 2023.

VICENTE, Gil. **Autos**. Organização, apresentação e ensaios: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

Submetido em: 22 nov. 2023

Aprovado em: 19 dez. 2023