

**LEITURA DO AUTO DE SÃO LOURENÇO DE JOSÉ DE ANCHIETA:  
TEATRO E PEDAGOGIA NO ALDEAMENTO**

**Paulo Romualdo Hernandes**

Apresentação da peça

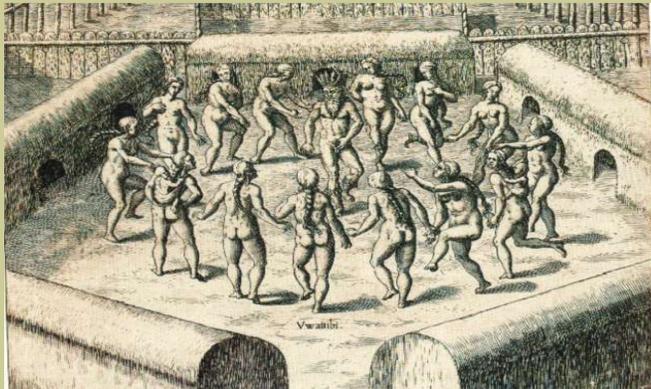
O Auto de São Lourenço é uma das obras de José de Anchieta composta com variações linguísticas, “Línguas Tupi, Portuguesa, Castelhana” (ANCHIETA, 1977, p. 143), sendo que a parte em tupi é autografa do jesuíta canarino, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977) e Martins (ANCHIETA, 1948). Compõe essa peça em três línguas teria aparentemente dois propósitos: o primeiro seria atender aos espectadores, pois nas festas religiosas nos aldeamentos, além da presença dos moradores locais, padres, índios cristãos, catecúmenos ou prisioneiros, que falavam a língua geral, contava-se ainda com a presença de religiosos recém-chegados, homens do governo, viajantes e militares, que eram portugueses ou espanhóis e não conheciam o tupi. No período que essa representação foi realizada havia a união das Coroas da Península Ibérica e o governo do Brasil estava a cargo de Felipe II da Espanha. O outro propósito, que era típico do teatro de moralidades e muito usado por Gil Vicente, seria usar variações linguísticas para caracterizar as personagens que desse modo criticavam um universo cultural ou outro. Aimbirê, personagem central da peça, fala a língua geral<sup>1</sup> com seus companheiros índios ou com o Karaibebé, personagem do Bem, mas em outro momento da peça, quando dialoga com os Imperadores Décio e Valeriano, fala em castelhano e, até, pelo menos uma frase em guarani.

O texto em língua brasílica constituiria a parte principal do Auto e percebe-se, nele, a marca da pedagogia de Anchieta, visando, com a utilização de aspectos da cultura indígena, ao ensino da fé e da moral cristã. Alguns elementos dessa tentativa de adaptação da língua nativa para transmitir a religião cristã, misturando elementos da cultura autóctone com a europeia, cristã e católica, serão apresentados neste artigo.

Há divergências entre os estudiosos do teatro de Anchieta quanto à data em que se teria realizado a peça Auto de São Lourenço. Maria de L. de Paula Martins (ANCHIETA, 1948) acredita que a apresentação tenha acontecido no ano de 1583, baseando-se em Vasconcelos, jesuíta do século XVII e um dos primeiros biógrafos de Anchieta. Padre Armando Cardoso assegura que a peça tenha sido apresentada em 1587, fundamentando-se em relatos de pessoas que conviveram com Anchieta e que testemunharam “no processo de sua beatificação”, no ano de 1627 (ANCHIETA, 1977, p. 69). Seja o ano de 1583 ou 1587, a encenação do Auto aconteceu na grande aldeia de São Lourenço e teve

a participação, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977, p. 69), de atores que eram estudantes do Colégio do Rio de Janeiro, caso de "Francisco da Silva".

Há informações de que essa peça teria acontecido no aldeamento que ficava próxima à vila de São Sebastião do Rio de Janeiro e fazia parte de uma festa maior, que comumente durava muitos dias, como consta em várias cartas e documentos, o que era comum no teatro popular deste período (REY-FLAUD, 1973).



(GAMBINI, 2000, 135)

Nessa peça, em informação escrita com a letra de Anchieta, o jesuíta canarino enumera o 2º ato e revela-nos que a peça é estruturada, dividida em partes, o que levou o Padre Cardoso, aproveitando-se de versos espalhados no 'caderno' de Anchieta, a compor o *Auto de São Lourenço* em cinco atos. O I ato seria a Representação do Martírio de São Lourenço, segundo o que consta da *Legenda Áurea*, muito embora conte apenas a parte final do mistério, quando o santo é queimado vivo em uma grelha. Os versos são em castelhano e antes de seu início há uma informação na reprodução diplomática dos manuscritos "Outra pola mesma toada. Esta secantou estando S Lço nas grelhas" (ANCHIETA, 1948, p. 22). No entanto, há outra informação no texto geral modernizado: "Enquanto se representa o martírio de São Lourenço" (ANCHIETA, 1948, p. 23).



Ticiano (1979, p. 36), Martírio de São Lourenço, Igreja dos Jesuítas, Veneza

O ato II traz a tradicional luta dos autos de moralidade entre o Bem e o Mal, sendo o Bem a nova cultura e os ensinamentos dos padres e seus aliados e o Mal a cultura antiga defendida pelos inimigos dos padres – no caso, os índios tamoios, os pajés, velhos e velhas que não obedeciam aos padres, entre outros. Interessante nesse segundo ato que os aliados da personagem do Bem, o Karaibebé, foram São Lourenço, que no primeiro ato havia sido queimado em uma grelha e que no III ato ficará sob a guarda do Karaibebé, e São Sebastião; os dois aparecem mais como guerreiros que santos.



(GAMBINI, 2000, p. 135)

A mando do Karaibebé os santos guerreiros aprisionam as personagens Aimbiré, Guaixará e Saravaia e os mandam para o fogo. Há nesse segundo ato uma “humanização” de personagens divinas, o que Benjamin (1984, p. 152) relacionou ao Barroco cristão, ao Barroco de formação. Leodegário de Azevedo (1966) considera o teatro de Anchieta com essa possível humanização de personagens divinas Barroco cristão originário. As personagens Karaibebé, São Lourenço e São Sebastião parecem fazer parte, no entanto, do que Bosi chamou de “imaginário estranho sincrético” (1992, p. 31) ao se referir à personagem “mítica” anchietana Karaibebé; segundo este estudioso não haveria humanização do Anjo, mas mistura, pois para os cristãos ele talvez seria o Anjo, com suas asas com penas da arara Canindé, mas para os indígenas poderia ser um “profeta que voa” (BOSI, 1992, p. 31), ou seja, os adorados caraíbas e pajés. Essa mistura de anjo e caraíba aliado dos padres, para atrair o interesse do espectador indígena, invenção de Anchieta, marca a singularidade de seu teatro.

No III ato o improvável acontece: Aimbiré e Saravaia, aprisionados pelos santos e enviados para o fogo no ato anterior, são convocados pela personagem do Bem, o Karaibebé, para saírem à captura de Décio e Valeriano, algozes de São Lourenço. Segundo letra de Anchieta, no manuscrito, antes de se iniciar a cena se lê a informação: “depois de São Lourenço morto nas grelhas, o Anjo fica em sua guarda e chama os dois diabos, Aimbiré e Saravaia, que venham afogar Décio e Valeriano, que ficam assentados em seus tronos” (ANCHIETA, 1977, p. 166). O terceiro ato é documento precioso, pois parece ilustrar o nascimento do teatro no Brasil. Foucault (1979), em sua genealogia, dá ao termo nascimento a significação de acontecimento que é singular, mas não originário, ou primevo, pois, o teatro de Anchieta teve sua proveniência o teatro europeu e a realidade das matas brasileiras, se constituindo em algo raro e único. Neste ato há versos falados em tupi, castelhano e até guarani, mas o

mais forte é o intervalo entre língua indígena e cultura cristã e as misturas de culturas que é possível ter ocorrido. Uma dessas misturas é a cena de caça e captura das personagens Décio e Valeriano, à moda indígena – ainda que Aimbiré se torne um diabo cristão quando dialoga com os imperadores romanos.



(Hans Staden, 2008, 136)

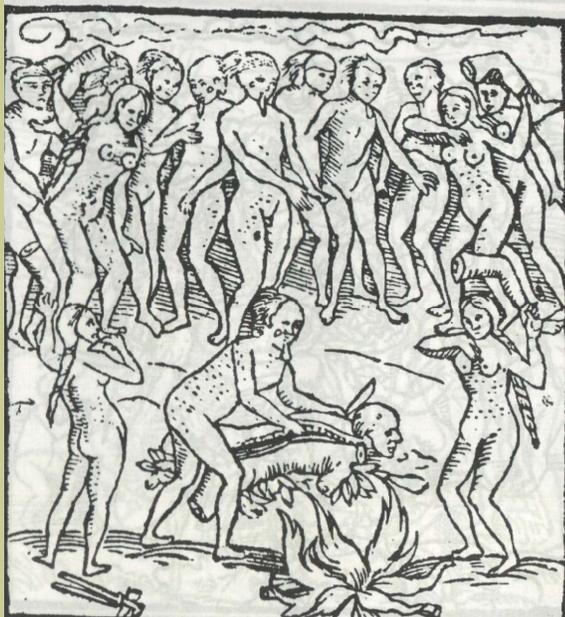
Neste terceiro ato existem movimentos cênicos, em didascália interna, que indicam, ainda que timidamente, algumas nuances de como pode ter sido a representação na aldeia indígena.

O IV ato é o das personagens alegóricas Temor e Amor de Deus, que foram anunciados pelo anjo que agora fala português e parece ser apenas o anjo cristão – e não mais caraíba voador, como nos atos antecedentes. Temor de Deus e Amor de Deus falam em castelhano. Este ato foi aparentemente apresentado para um espectador mais culto, por isso o castelhano, que, segundo Bernardes (2008, p. 42), “tinha prestígio literário” em Portugal nessa época. Pode ser também que tivesse muitos espectadores espanhóis, já que no período de apresentação acontecia a união das coroas na Península Ibérica, e Felipe II, que será citado no auto, era o monarca dos dois reinos. O V ato é a dança dos doze meninos que aparecem em praticamente todas as peças de Anchieta, nas composições de Cardoso. Os versos são em tupi. Meninos índios, mestiços ou portugueses, dançando em um terreiro de aldeia, falando ou cantando versos em tupi com respiração e conteúdo português (HANSEN, 2005), em uma festa religiosa, emociona a imaginação na leitura que se faz hoje dessa cena, quanto mais no momento em que aconteceu esse evento.

***Estudo estético do Auto de São Lourenço: nascimento do teatro educativo no Brasil***

José de Anchieta “não compunha peças de teatro com objetivos estéticos” (PONTES, 1978, p. 15), a arte pela arte, seu teatro tinha objetivos e finalidades exclusivamente educativas, como de modo geral o teatro jesuíta. Os recursos estéticos empregados por Anchieta: os anacronismos, os sermões em meio à cena, as bofetadas, as mortes, a mistura de culturas, os hibridismos ou sincretismos, estavam a serviço da pedagogia. Talvez por essa característica eminentemente pedagógica que o teatro de Anchieta tenha sido pouco estudado ou considerado teatrinho catecismo, ou seja, sem importância para a história do teatro brasileiro. No entanto, é teatro, é representação, emprega elementos estéticos trazidos pelo jesuíta canarino do teatro europeu, que inspiraram também o teatro vicentino e traz aspectos cênicos da vida nas selvas, pois seu teatro falava aos habitantes das matas brasileiras. Com isso, o teatro de Anchieta, tanto em sua composição literária, quanto estética, marca o nascimento do teatro com fins educativos no Brasil.

A peça “Auto de São Lourenço” abre-se com uma canção em castelhano, que “secantou estando S. Lço nas grelhas” (ANCHIETA, 1948, p. 22). Na primeira estrofe, canta-se como se a personagem São Lourenço estivesse fazendo uma oração: “Por Jesu mi salvador que muere& mis mãzillas me asso em estas parrillas com fuego de suamor”. Este ato, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977, p. 70), é a representação do martírio de S. Lourenço, posto sobre grelhas em cima de um braseiro, houve representação, mas no texto manuscrito a expressão diz que se cantou estando São Lourenço na grelha. Cardoso mesmo intui que “provavelmente era a estátua do Santo nessa atitude que se recebia à entrada da capela da aldeia para a procissão”(ANCHIETA, 1977, p. 70). Os estudos de Cardoso e Martins nos deixam em dúvida se o primeiro ato era apenas uma canção que se fazia tendo a imagem de São Lourenço assando na grelha ou se houve representação da cena com a personagem representando a morte do santo. A representação seria muito interessante estética e ideologicamente, afinal a peça foi realizada em uma grande aldeia de índios que costumavam, em seus rituais antropofágicos, após matar os prisioneiros, assá-los e devorá-los.



(Hans Staden, 2008, p. 184)

Na última estrofe, de cinco que fazem parte desse pequeno primeiro ato, se cantou: “Pues tu amor, por mi amor hizo tantas maravilhas, muerayo em estas parrillas, por eltuyo, mi Señor” (ANCHIETA, 1977, p. 145), fala que pode corroborar com a hipótese de que houvesse algum tipo de representação do santo que morre “em estas parrillas” (ANCHIETA, 1977, p. 145), pois no terceiro ato Karaibebé fica de guarda do corpo de São Lourenço.

No segundo ato há uma cena, quando Saravaia será preso pelo Karaibebé, em que temos pistas da possível estética teatral. São Lourenço havia capturado Guaixará e São Sebastião, no momento que captura Aimbirê, diz para ele:

S Seb:  
De raçê, eyêapirõ!  
oropieje. (Aimb.) Acaigua.  
(ANCHIETA, 1948, p. 46)

S. Sebastião:  
Grita tu, lamenta-te! Prendo-te!  
Aimbiré:  
Ai!  
(ANCHIETA, 1999, p. 43)

Depois de o anjo e os santos terem prendido Aimbirê e Guaixará, o Anjo percebe que havia alguém deitado. O Anjo tem algumas suspeitas de quem seja: “será um morcego, uma cuica (rato do mato), ou larva de paramá? Vamos cururu (sapo) minguido, sai para fora, gambá, arrebenta, vamos, peste fedorenta” (ANCHIETA, 1977, p. 160 ). Então diz Saravaia: “Ai! Morro de morte

lenta! Quem me desperta e me atraca” (ANCHIETA, 1977, p. 160) e, ao ser questionado pelo Anjo sobre quem era ele, diz que é Saravaia, inimigo (antigo) do francês, e acrescenta “eu também sou um porco, eu sou um espião, um velho poltrão” (ANCHIETA, 1999, p. 45):

Tameene pira ruba  
 endebouiyepimeenga,  
 erejuçeipeuipuba?  
 ereiptapeitajuba?  
 Anjo  
 Nacendubidenheenga  
 (ANCHIETA, 1948, 46)

Saravaia:  
 Hei de dar ovas de peixe  
 para ti, retribuindo...  
 Queres comer farinha?  
 Queres ouro?

Anjo:  
 - Não ouço tuas palavras!  
 (ANCHIETA, 1999, p. 45)

O anjo diz não ter ouvido aquele disparate e pergunta para Saravaia onde ele roubou tudo aquilo, se ele tinha mais coisas. Este responde que não, que não havia mais nada na bolsa e que conseguiu aquilo com os antigos amigos do Anjo, em troca de cauim. Karaibebé diz que irá devolver o produto do roubo para os donos e para que Saravaia receba a lei de quem ele roubou. Há algo de demasiadamente humano nessa tentativa do diabo Saravaia em corromper o Anjo da Guarda da aldeia, e o que é mais interessante é que existe também uma mistura de culturas (a indígena e a europeia), que fez com que Cardoso (ANCHIETA, 1977) imaginasse a personagem Saravaia como um mestiço e não um índio, muito menos um diabo. Essa personagem merece destaque, pois ao mesmo tempo que parece tipicamente brasileira há algo de procedência do mimo europeu, semelhanças com alguns personagens do teatro vicentino, e até mesmo com a personagem Caliban da peça *Tempestade* de Shakespeare. A personagem é uma mistura de índio e comediante do teatro europeu, que fala na língua tupi, mas com versificação, respiração (HANSEN, 2005) portuguesa. O que faz dessa peça mestiça cultural, pois mistura elementos da cultura europeia com elementos da cultura indígena (TODOROV, 2010). Esse modo cômico da personagem Saravaia denota algo “surgido após a Contra-Reforma e o Concílio Tridentino para atrair as massas” (HERNANDES, 2013)

O final dessa tentativa é ainda mais interessante, pois Saravaia pede perdão ao Anjo e faz uma nova tentativa para corrompê-lo, o que nos mostra um enredo singular:

Xeribitdenhirõxebo,

xeraçi, xemaraa  
cobexerembiareta  
tameene amo endebo  
yacangaterejoca.

Eyerocmoxirece  
tandererapoangatu  
(ANCHIETA, 1948, p. 48)

Meu irmão, perdoa tu a mim;  
eu tenho dor, eu estou doente.  
Eis que também minhas presas  
hei de dar algumas para ti,  
para que quebres suas cabeças  
Arranca-te o nome por causa dos malditos  
Para que sejas muito famoso.  
(ANCHIETA, 1999, p. 47)

Na continuidade do diálogo o espectador fica sabendo que essas presas, que provavelmente circulariam amarradas pelo 'palco', são filhos de índios, e pelo visto eram muitos, pois eram compridas as cordas. O Anjo prende Saravaia também, em uma corda, e o junta a Aimbirê e Guaixará. Saravaia pede ajuda para Aimbirê para livrá-lo das cordas em que o "macaxera" (ANCHIETA, 1977, p. 162)(no caso, o Anjo) lhe tinha amarrado. Aimbirê diz que nada poderá fazer, já que "Bastião" (ANCHIETA, 1977, p. 162) o havia preso também. Saravaia pede ajuda a Guaixará, que diz que na verdade Lourenço tostadoo havia amarrado, e que, portanto, não pode ir em ajuda ao seu companheiro.

Há todo um movimento cênico que impede imaginar um lugar que não o espaço que os índios utilizavam para suas danças, seus rituais, o que nos leva a crer em uma mistura de elementos estéticos indígenas e do teatro de rua português. Essa mistura de elementos dos cantos, das danças, dos instrumentos musicais indígenas, nas festas religiosas cristãs, para atrair os índios fora descrita em algumas cartas de jesuítas.



(Gandavo, 1980, p. 23)

O III ato traz, também, informações importantes do ponto de vista estético. Como informação, em autógrafa<sup>ii</sup> de Anchieta, antes de seu início temos: “Depois de São Lourenço morto nas grelhas, o Anjo fica em sua guarda e chama os dous diabos, Aimbiré e Saravaia q venhaõ afogar a Décio e Valeriano, q ficaram sentados em seus Thronos” (ANCHIETA, 1948, p. 54). No início do terceiro ato o Karaibebé, o anjo, chama Aimbiré, que fica com medo de que o pássaro grande o agarre novamente, mas este diz: “tu apresarás são reis [morubixaba]” que mataram São Lourenço (ANCHIETA, 1999, p. 61); que eles queimem no fogo de Aimbiré para que paguem os malditos as maldades. Aimbiré diz que cumprirá as ordens do Karaibebé, e juntará muito de seus servos. Não se pode esquecer que no ato II Aimbiré fora preso e enviado para o fogo juntamente com Saravaia e Guaixará, pelo Karaibebé, com a ajuda de Bastião flechado e Lourenço queimado, nesse momento ele é convocado pelo Karaibebé para a luta. Esta liberdade poética de Anchieta demonstra que ele empregava os recursos que forem necessários em seu teatro para seus objetivos pedagógicos. Os diabos, Aimbirê e Saravaia, do ato anterior, tornam-se, sem cerimônias, morubixabas (chefes guerreiros das tribos) aliados do Karaibebê, caraibas voador amigo dos padres, no aldeamento de São Lourenço, conquistado pelos portugueses com a ajuda dos temiminos que eliminaram os tamoios, como Aimbirê, e os franceses do lugar.

Na cena seguinte, Aimbiré parece gritar para Saravaia: “vem para beber caium! Depois disso, vamos hoje quebrar as cabeças dos reis [tubixaba ou morubixaba, chefe guerreiro]!” (ANCHIETA, 1977, p. 166). Entra em cena Saravaia, que parece não ter visto o anjo, e fica feliz com a notícia, pois diz que irá se enfeitar pretejando-se. Saravaia acha que eles irão aprisionar um guaitacá, um gauainá, um temiminó, grupos familiares indígenas que, provavelmente, habitavam aquele aldeamento. Fala que farão um festim do mesmo modo que fazia Jacaré Guaçu – que historicamente seria um chefe indígena tupinambá apreciador de carne humana, segundo Navarro (ANCHIETA, 1999, p. 200). Esta fala de Saravaia parece indicar certa interação com o público ao nomear prováveis espectadores. De repente Saravaia vê o

anjo: "Oh! Na verdade, que há aqui semelhante a um Canindé azul? Não difere o maldito de uma arara" (ANCHIETA, 1999, p. 63). A fala mostra certo movimento cênico; Saravaia parece ter circulado pelo terreiro, sem ver o Karaibebé, o que deveria ser um momento cômico e, então, dá de cara com ele, como um pássaro grande. Mostra também o modo como deveria estar caracterizado o Anjo: como uma arara Canindé azul. Aimbiré fala que aquele é o Karaibebé que encomendou o enforcamento – *moro-îubika*, que se traduz por estrangular, esganar, segundo Bordoni, ([19-], p. 406) – de quem eles iriam caçar. Mesmo assim, Saravaia não sossega, diz que foi esse pássaro pessoa quem o estrangulou, que ele é na verdade uma taturana, um tamanduá, e quer estrangulá-lo novamente. Faz referência, então, ao ato anterior, em que verdadeiramente o Karaibebé, juntamente com São Lourenço e São Sebastião prenderam e enviaram para o fogo Saravaia e seus companheiros Aimbiré e Guaixará. Saravaia chama, ainda, o Karaibebé de macaxera e diz que irá se esconder. Aimbiré chama-o novamente, mas ele diz que: "está bravo o maldito, comer-me-á! Tenho medo, tremo! Tu ao contrário, obedece a ele! Eu sou pequeno! Engolir-me-á hoje, como de costume" (ANCHIETA, 1999, p. 63). Aimbiré perde a paciência, diz que Saravaia só é valente quando bebe cauim, que é um palermão. Após essa fala Saravaia decide ir, pois quer ter presas e pergunta quem "devoraremos primeiro" (ANCHIETA, 1999, p. 64). Responde Aimbiré que seriam os antigos inimigos de São Lourenço. Na fala de Saravaia é possível notar, ainda que não com muita clareza, que as personagens Décio e Valeriano estariam sentadas nos seus tronos em outro canto da aldeia. Diz Saravaia: "Aqueles velhos reis (*tubixa-nê-mbûera*) fedorentos? Mudarei de nome hoje, por causa deles, que sejam muitos meus nomes!" (ANCHIETA, 1999, p. 64). No final, Saravaia mudará mesmo de nome, para Kururupebo, Sapo Achatado. Toda a fala e a cena representa a vida nas selvas, a preparação para a luta, sobretudo pela vingança, conforme descreveram muitos cronistas da época (Fernandes, 1970). Portanto, esteticamente, Anchieta deveria manter a representação de acordo com a realidade, já que compôs par e passo a cena em acordo com o que vivera em muitas aldeias e aldeamentos que visitara ou mesmo em que estivera quando refém dos tamoios em Iperoig.



(VIDAL, 1992, p. 172)

A personagem Saravaia pode ter sido feita por um índio, já que Cardim (1980, p. 145) nos descreve em uma festa na aldeia “nem faltou anhangá, sc. Diabo, que saiu do mato; este era o diabo Ambrosio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz”. Essa descrição de Cardim, dos jeitos e trejeitos do añangá, de Ambrosio Pires, revela as características do Mimo do teatro de Anchieta ridicularizando os espíritos malfazejos das matas, de quem os índios tinham muito medo, e, ao mesmo tempo descreve que havia circulação das personagens, pois o diabo (anhanga) saíra do mato.

Na continuidade dessa cena, acontece algo que era comum nas aldeias: encomendar aos guerreiros da tribo a morte de inimigo, por vingança. Saravaia chama quatro companheiros: Tataurana, Urubu, Jaguaruçu e Caburé. Eles trazem a *muçurana* e a *itangapema* – corda e espada usadas em ritual antropofágico – e já selecionam o que cada um vai devorar do corpo dos *morubixabas* (no caso os romanos Décio e Valeriano) que vão caçar. Todos preparados saem à captura de Décio e Valeriano que estão em seus tronos, possivelmente em outra parte do cenário. Saravaia quer ir à frente como espião. Há, então, uma informação que corrobora a hipótese de que em outro lugar do aldeamento deveriam estar sentados Décio e Valeriano, pois diz a nota: “Vão todos agachados, para Décio” (ANCHIETA, 1999, p. 67), que está praticando com Valeriano. Temos uma pausa na cena indígena, no texto, e passamos a apreciar o diálogo, em castelhano, sobre o mistério de São Lourenço praticado pelo romanos. Há, portanto, mudança radical de rumo no diálogo, que nos leva a suspeitar que essa fala seja direcionada a outro público, que entendia não só o castelhano, língua usada na corte em Portugal, segundo Bernardes (2008), também o Mistério de São Lourenço.

Na continuidade do diálogo, Décio, ao ver Aimbirê, o confunde com Júpiter, mas Valeriano se assusta com a figura que vê vindo em sua direção, quer afastar-se, pois já se sente queimar. Aimbirê nesse momento parece mesmo representar um diabo cristão, medieval, pois Décio, quando o sente aproximar, fala com desespero:

Décio:  
Ay, ay, q grãdes calores,  
no tengo ningusociego  
Ay que terribles dolores  
ay, q fervientes ardores,  
q me abrasam como fuego

O passion  
Ay de mi q es el Pluton  
q vienes del Archerõte  
ardiendo como tizon  
alleuarnos de rondon  
al fuego del Phlegetõte  
(ANCHIETA, 1948, p. 62)<sup>iii</sup>

Décio:

iAy, ay! Qué grandes calores!  
 No tengo ningún sosiego.  
 iAy, ay! ¡Que terribles dolores!  
 iAy! ¡Que hirvientes ardores,  
 que me abrasan como fuego!

iOh pasión!  
 iAy de mi! Que es Plutón  
 que viene del Aqueronte,  
 ardiendo como tizón,  
 a llevarnos, de rondón,  
 al fuego del Flegetonte.  
 (ANCHIETA, 1999, p. 72)

[...]

O q thronos, y q camas  
 os tengo ya aparejadas  
 en mis oscuras moradas  
 debúas y eternas llamas  
 sinnuqua ser apagadas.  
 (ANCHIETA, 1948, p. 64)

No final do ato, no entanto, Aimbirê e Saravaia voltam às suas características de chefes indígenas ou anhangá, o ato é falado em tupi, inclusive por Décio e Valeriano, que se transformam em morubixabas e são mortos, afogados.

## Conclusão

A explosão dos limites históricos de tempo e espaço, também, o rompimento dos limites entre mundano e sagrado, ou, entre seres de carne e osso, humanos e personagens etéreos seria, sobretudo, uma das características do Barroco cristão (BENJAMIN, 1984), que surgiu, no teatro, pelo menos, após o Concílio Tridentino, em que os jesuítas tiveram participação impactante. Foram eles que formularam catecismos católicos (AGNOLIN, 2007), abrindo as portas dos conhecimentos, ainda que limitados, da fé cristã para as grandes massas. Iniciaram o teatro que misturava martírio e vida mundana, também para atrair o povo para a Igreja Católica. Essa humanização de santos e do anjo indicou para Leodegário de Azevedo (1966), também, que o teatro de José de Anchieta estaria em consonância com a estética do Barroco.

Segundo Cardoso (1977), diferentemente de Leodegário Azevedo, que considerou o teatro de Anchieta como do Barroco inicial, a estrutura do teatro de Anchieta mostraria a influência vicentina. Essa afirmação tomou por base, sobretudo, o auto *Recebimento que os índios de Guarapari fizeram ao padre Marçal Beliarde*, pois essa peça está inteira em autógrafo de Anchieta, com seus cinco atos. No entanto, José Augusto Bernardes (2000) (Universidade de Coimbra), especialista em Gil Vicente, nega essa influência, aproximando a

estrutura do texto com a do teatro da época, que costumeiramente fazia parte de um evento maior, como a festa de um Santo, recebimento de reis nas cidades, festa de nascimento de algum príncipe – ou, como no caso, festa para o patrono da aldeia, São Lourenço.

Neste estudo, no entanto, notamos que Anchieta, jesuíta de primeira hora, empregou em seu teatro muitos recursos disponíveis em sua época para alcançar os fins que sua missão requeria, a educação na moral e fé cristã de seu espectador. A figura híbrida do Anjo, meio anjo cristão, meio caraíba voador, convocando os personagens híbridos diabos, meio diabos, meio chefes indígenas, Aimbirê e Saravaia, para capturar os híbridos romanos, Décio e Valeriano, meio imperadores, meio morubixabas, e tudo isso ocorrendo em um terreiro no meio de uma aldeia híbrida, meio aldeia, meio confinamento cristão, é sintomático dessa liberdade meio maquiavélica educativa religiosa de Anchieta para compor seu teatro. No final, em todos os atos, a vitória é dos padres, mesmo empregando meios nada cristãos.



(VIDAL, 1992, p. 172)

**Lectura del auto de São Lourenço<sup>iv</sup> de José de Anchieta: Teatro y pedagogía en el poblamiento**

### **Referências Bibliográficas**

AGNOLIN, A. Jesuítas e selvagens: o encontro catequético no século XVI. *Revista de História*, v. 144, p. 19-71, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: nov. 2011.

- \_\_\_\_\_. *Jesuítas e selvagens: a negociação da Fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séc. XVI e XVII)*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.
- ANCHIETA, J. de. *Anchieta-I-Poesias*. São Paulo: Assunção, [19-].
- \_\_\_\_\_. Auto Representado na festa de São Lourenço. In: *Boletim IV - Museu Paulista*. Documentação Linguística, 4. 1948.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta: obras completas*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Artes De Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDES, J. A. C. *Actas do Congresso Internacional, Anchieta em Coimbra (1548-1998)*. Porto: Edição da Fundação Eng. Antonio de Almeida Porto, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Gil Vicente*. Coimbra: Edições 70, 2008.
- BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARDIM, F. *Tratados Da Terra e Gente Do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.
- D'EVREUX, I. *Viagem ao Norte do Brasil*, anno 1613 a 1614. Maranhão, 1874.
- FERNANDES, F. *A Função Social da Guerra Na Sociedade Tupinambá*. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GAMBINI, R. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*. São Paulo: AxisMundi: Terceiro Nome, 2000.
- GANDAVO, P. de M. *Tratado da Terra do Brasil – História da Província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, 1980.
- HANSEN, J. A. A escrita da conversão in COSTIGAN, Lúcia Helena (Org.). *Diálogos da conversão: missionários, índios, negros e judeus no contexto ibero-americano do período barroco*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- HERNANDES, P. R. Santa Isabel e Nossa Senhora visitam o teatro de José de Anchieta. In: *Hispanista*, n. 53 disponível em [www.hispanista.com.br/revista/artigo427esp.htm](http://www.hispanista.com.br/revista/artigo427esp.htm)
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro : MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- REY-FLAUD, H. *Le Cercle Magique*, essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age, [sl] Éditions Gallimard, 1973.
- STADEN, H. *Duas Viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Ed. Universidade do Estado de São Paulo, 2008.
- TICIANO. *Mestres da pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento moderno).

VAINFAS, R. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

VIDAL, LUX (Org). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP. 1992.

---

<sup>i</sup>A língua geral ou língua brasílica foi uma transformação do tupi feita pelos colonos e pelos jesuítas. Anchieta teve participação fundamental nessa construção, pois elaborou a *Gramática da língua mais falada na costa do Brasil*. A língua geral foi uma tentativa de unificação do tupi e adaptação para o ensino da religião cristã.

<sup>ii</sup>Reproduzida em linografia na impressão na lição de Martins

<sup>iii</sup> Citamos aqui a cópia em linotipos na reprodução de Martins, que se aproxima do manuscrito de Anchieta, com algumas imperfeições por causa dos caracteres do computador que não permitem algumas grafias, como u, q com til.

<sup>iv</sup>Preservou-se aqui o termo em português em vez do equivalente em espanhol *San Lorenzo* em função do respeito ao nome próprio do autor.