

# Teatro jesuíta na América Portuguesa

## Teatro jesuita en la América portuguesa

---

PAULO ROMUALDO HERNANDES<sup>1</sup>

MARCOS ROBERTO DE FARIA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo aborda o teatro de José de Anchieta e a pedagogia brasílica. Trata, mais especificamente, do auto “Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre Provincial Marçal Beliarte”. Obra criada em português e em tupi, a língua mais falada na costa do Brasil quinhentista pelos nativos e também pelos estrangeiros, revela a pedagogia brasílica em movimento. Este artigo pretende mostrar a materialidade viva das palavras do auto anchietano em seu contexto sócio-ideológico cultural, tendo Bakhtin como fundamento metodológico, aproximando os significados das falas das personagens em cena e a realidade vivida no período de estabelecimento da missão jesuítica no Brasil. A conclusão a que se chega é que o jesuíta canarino fez uso em seu teatro de muitos recursos para a realização de sua missão, salvar a alma dos índios e, principalmente, afastá-los dos maus costumes, que nada mais eram que seus próprios costumes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro jesuítico; Brasil quinhentista; José de Anchieta.

**RESUMEN:** Este artículo aborda el teatro de José de Anchieta y de la Brasílica pedagogía. Se trata, específicamente, del auto “Recebimento que los indios del pueblo de Guaraparim hicieron para recibir el sacerdote Provincial Marçal Beliarte”. Es una obra creada en

1. Doutor em Educação pela UNICAMP, Professor Adjunto 3 do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas; Alfenas/MG. *E-mail:* paulorh\_mancini@hotmail.com.
2. Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade de São Paulo, Professor Adjunto do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas; Alfenas/MG. *E-mail:* marcosfaria07@yahoo.com.br.

portugués y tupí, la lengua más hablada en la costa del Brasil, por los nativos y también por los extranjeros. Este artículo tiene como objetivo mostrar la materialidad de las palabras vivas de auto de Anchieta en su ideología socio-cultural, utilizando Bakhtin como fuente metodológica, cercando los significados del habla de los personajes en la escena con la realidad vivida en el periodo de establecimiento de la misión jesuítica en Brasil. La conclusión es que el jesuita canario hizo uso en su teatro de muchos recursos para llevar a cabo su misión, salvar las almas de los indios y mantenerlos alejados de los malos hábitos, que eran sus propias costumbres.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro jesuítico; Brasil del siglo XVI; José de Anchieta.

## INTRODUÇÃO

Este estudo analisa uma peça de José de Anchieta, o auto “Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao padre Provincial Marçal Beliarte”, porque ela é significativa da pedagogia brasílica, essa invenção de Anchieta (FERREIRA; BITAR, 2004), que ensinava a doutrina e moral cristãs adaptadas à realidade da vida nas selvas. Essa peça, uma das poucas obras do jesuíta canarino com uma data próxima de seu acontecimento, pode ter sido apresentada quando da primeira visita do padre Marçal Beliarte a Guaraparim, no ano de 1589. É, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977), uma obra completa em autógrafo do poeta e dramaturgo canarino, para ser apresentada em língua indígena e português. O texto em português, na saudação ao padre, justificava-se, ao que tudo indica, porque o padre Beliarte, recém-chegado ao Brasil, desconhecia a língua dos índios. Cardoso (ANCHIETA, 1977) sugere que a saudação dirigida a Marçal Beliarte teria ocorrido no porto, em uma das apresentações da peça. O texto em língua indígena, por sua vez, constituiria uma espécie de resumo de outras peças de Anchieta, com forte inspiração no *Auto de Guaraparim*. Anchieta utiliza nessa peça aspectos da cultura indígena, mesmo aqueles que poderiam contrariar a religião cristã, para o ensino da fé e da moral cristãs. Mistura elementos da cultura autóctone com a europeia, cristã e católica, em hibridismo linguístico e cultural (AGNOLIN, 2001).

É importante frisar que o século XVI foi considerado por Serafim Leite (2004) como o de estabelecimento da Companhia de Jesus no Brasil: os trabalhos da Companhia, incluindo as visitas de padres nas aldeias, aldeamentos, e as festas para esse recebimento, eram motivo excelente para reunir a cristandade e também os índios com intenções claramente pedagógicas.

O estudo para este artigo foi feito a partir de um texto autógrafo de Anchieta que pode revelar muito sobre o Brasil quinhentista. Para apreender e compreender esse texto (BAKHTIN, 1999), era fundamental analisá-lo em sua contextualização sócio-ideológica, na época e no lugar onde ele foi produzido; ou seja, foi preciso situar essa peça em meio a uma aldeia indígena. Para realizar esta tarefa, se bem apreendemos aquilo que nos ensinou o estudioso russo, foi preciso não apenas desvelar as forças ideológicas que se formariam no Brasil do século XVI: a cultura, religião que queria se estabelecer por aqui, e a cultura e religião que aqui existiam, mas também compreender a realidade vivida pelo espectador desse teatro, sobretudo o nativo brasileiro.

Sob esse enfoque, esse auto só poderia ser estudado enquanto obra que nasceu dialeticamente do meio social de que fez parte e da ideologia desse meio social, e que se realizou através da palavra, dos gestos e dos atos transformando o mesmo meio exterior, criando uma nova realidade e uma nova ideologia. O texto do Auto de Recebimento ao padre Marçal Beliarte, em sua parte escrita em tupi, foi apresentado com os significados que essa língua teria para os padres ou para os índios. Nesse material, *Tupã-oca* é para os padres *a casa de Deus, a Igreja*, mas para os nativos das matas é a oca de Tupã, sendo oca a moradia dos índios, e Tupã, os trovões, as chuvas, os relâmpagos. Deixamos de lado, assim, a preocupação de muitos tradutores e especialistas, fazer com que o teatro de Anchieta faça sentido para os nossos dias e para nossa sociedade, e procuramos analisar o embate ideológico existente entre a língua e a cultura europeia e a indígena.

Para proceder à leitura da obra anchietana com vida e não como algo enrijecido e pronto para ser dissecado em uma mesa de estudos, além de estudá-la no contexto em que foi produzida, era preciso ainda aproximar ao máximo o texto da ideologia vivida e aquela que queria ensinar, no caso Anchieta. Dessa forma, o que queria ensinar Anchieta aos espectadores do auto, sobretudo ao indígena, é muito diferente daquilo que podemos imaginar nos nossos dias, principalmente com a interferência do que acreditam os estudiosos e tradutores das obras de Anchieta, do que ele teria dito. Não temos rituais antropofágicos nos nossos tempos, por exemplo.

No mergulho que fizemos no material escrito resultou uma proximidade no desvelamento das palavras ditas e ouvidas em seu espaço e tempo: a mata Atlântica brasileira quinhentista, escritas por um jesuíta do século XVI, e ouvida sobretudo pelo homem nativo das matas brasileiras. Esse desvelamento tornou-se fundamento (metodológico e histórico) deste artigo.

## OS ÍNDIOS RECEBEM O PADRE COMO UM GRANDE PAJÉ DIFERENTE

No ano de 1589, o provincial dos jesuítas no Brasil que substituiu Anchieta, Padre Marçal Beliarte, foi recebido na aldeia de Guarapari, no Espírito Santo, por Anchieta e pelos colonos, mas, sobretudo, por índios, que eram maioria na região. Para esse recebimento foi preparada uma festa, segundo o costume dos indígenas ao receberem seus caraíbas e pajés, mas também com características de celebração de reunião da cristandade local (NÓBREGA apud LEITE, 1954a; ANCHIETA, 1988).

O Auto do Recebimento era uma encenação que fazia parte de um espetáculo mais amplo que infelizmente hoje não pode ser reconstituído. Segundo o padre Armando Cardoso (ANCHIETA, 1977), esse texto tem algo de “precioso”, uma vez que a peça se encontra completa em autógrafa no “caderno” de Anchieta, e apresenta uma estrutura completa, dividida em cinco partes: canção de entrada, recebimento no porto, diálogo no adro da igreja, desenvolvimento do diálogo, dança e despedida. Podemos, portanto, tentar reconstruir o auto. O principal ato dessa peça é um resumo de outras peças indígenas de Anchieta e apresenta dois diabos — mais com características de indígenas inimigos dos padres do que de um diabo cristão; um anjo da aldeia, também com características indígenas — mais parecido com um caraíba, aliado dos padres, do que com um anjo cristão; e também um índio que entra no final da peça, para rachar a cabeça do “diabo” a mando de Tupansy, mãe de Tupã.

A peça abre-se com a recepção ao padre Marçal no porto de Guarapari, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977). A partir de algumas descrições da visita e do recebimento de padres nas aldeias, feitas por Cardim (1980), é possível imaginar como teria sido essa recepção ao padre Marçal Beliarte. Meninos índios, nuzinhos, tocando flautas, dando vivas a Jesus; mulheres índias, também nuas, chorando à chegada do padre, como tinham o costume de fazer para receber os pajés e caraíbas.

A cantiga de recepção, provavelmente porque o Padre Marçal Beliarte não conhecia o tupi, foi composta em português. A saudação, segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977), deve ter sido feita por um índio, embora outros indícios possam indicar que fosse assumida por estudante de origem portuguesa, pois há referências, nas cartas de Anchieta (1988), à participação de estudantes dos Colégios nas representações.

Já a segunda parte da saudação, que é em tupi, poderia ter sido assumida por algum menino índio, talvez cristianizado: existem também descrições da participação dos índios nos diálogos (CARDIM, 1980). Conheçamos a estrofe inicial:

Vinde, pastor desejado,  
 visitar vosso curral;  
 pois, por ordem divinal,  
 para nós sois cá mandado  
 do reino de Portugal (...)

Esta nossa pobre aldeia,  
 de Guaraparim chamada,  
 É deleitosa morada  
 Da Senhora galiléia,  
 Que por sua a tem tomada.  
 (ANCHIETA, 1977, p.238).

A aldeia de Guaraparim foi formada inicialmente pelos índios em 1558, tendo como morubixabas (chefes guerreiros) Jaguaruçu, ou Grande Jaguar, e Maracajá Guaçu, Gato Grande. Recebia a visita de portugueses e dos padres jesuítas que, com a ajuda desses índios, venceram os franceses e os tamoios do Rio de Janeiro. Em 1580, Anchieta, então Provincial, fundou-a oficialmente com assistência regular de missionários. Isto quer dizer que ela passava de aldeia para aldeamento e receberia, então, índios de outras famílias, pertencentes a outros grupos, como os índios das matas que eram chamados de modo geral de *tapuias*. É possível perceber, ainda que nebulosamente, nos poucos versos que compõem esta parte em português, algumas nuances dos vários fios discursivos que formavam a trama política e religiosa desse período. Afinal, por ordem divinal o padre fora enviado para Guarapari, vindo de Portugal, no momento em que os jesuítas lutavam para manter os domínios que haviam conquistado junto com os portugueses e com a ajuda, inclusive financeira, dos reis de Portugal, principalmente de Dom Sebastião. No momento da apresentação e da festa, o monarca é Filipe II, da Espanha, e I de Portugal, pois esse foi o período de união das coroas na Península Ibérica e há fortes motivos para se acreditar em divergências entre o governo do monarca espanhol e o trabalho dos jesuítas no Brasil. Em outra peça de Anchieta (1977), o “Auto da Vila de Vitória”, falada em espanhol e português, o jesuíta cria um “Satanás” espanhol muito suspeito, além de uma personagem “Ingratidão”, que, apesar de falar português, é expulsa da Vila de Vitória e diz que irá para a região do Plata, onde estão os castelhanos, lugar onde certamente será muito querida. Há, ainda, um embaixador espanhol que diz que

o povo daquela região não tem reverenciado as relíquias de São Maurício como deviam e diz que irá levá-las para o Paraguai. O santo lhe diz para deixar as relíquias onde estão, pois lá ainda é pior que ali.

Continuemos, então, com o recebimento ao padre Beliarte. Ainda na saudação existe uma fala na língua dos índios. Cardim (1980, p.145) também faz menção a um índio cristianizado, “Ambrósio Pires”, que representava o *añanga*, “diabo”, e que era muito apreciado pelos índios, “por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz; em todas suas festas mettem algum diabo, para ser deles bem celebrada”. Talvez nesse momento um menino índio cristianizado, um Ambrósio Pires, pudesse fazer essa saudação.

Pejorí  
jandé rúba rúra ri  
perorybamo pekuápa.  
Peapysykamo, korí,  
ko sekoú, Mamo suí  
où, paraná, rasápa.

Vinde, ó gente,  
Abraçar-vos, mui contente,  
Pela chegada do (rúba) pai.  
Ei-lo aqui, à vossa frente:  
Passou o mar inclemente  
E veio a vós. Descansai!  
(ANCHIETA, 1977, p.238).

Aè ko paí-guasú  
paí Iesu rekobiára,  
aé tekó moñangára,  
aé ko jandé rausú,  
aé tekokatú jára.

Este é o (paí-guasú) grão sacerdote  
que representa (paí Iesu) Jesus,  
Criador da nossa Luz,

Nosso amor e nosso dote,  
 Senhor que ao bem nos conduz.  
 (ANCHIETA, 1977, p.239).

Nessa saudação ao padre Marçal, *paí-guasú* é traduzido por Cardoso como “grão sacerdote”, embora fosse aquele um vocábulo reverencial para grande “pajé”, “pai-é”, o que significa que, pelo menos para os índios, o padre recém-chegado, saudado no porto, foi considerado um *paí*. Ele, na verdade, representava o *paí Iesu*. Não há, no caso de *paí*, uma aproximação com o vocábulo pai do português. No verso imediatamente anterior, entretanto, o padre foi considerado pai. Vejamos:

Jandé rúba angaturáma  
 Nosso pai (*rúba*) muito amado  
 (ANCHIETA, 1977, p.238).

Este momento mostra a pedagogia brasílica no teatro de Anchieta. O jesuíta canarino fez uso de misturas entre padres e pajés sem se importar com o que os pajés representavam. Transformou o padre em *paí-guasú*, grande pajé, sabendo, obviamente, como esses inimigos dos jesuítas eram admirados pelos índios e recebidos com festas. Da mesma forma, Jesus também é um *paí*. Essa “adaptação estranha” (MARTINS, 1997, p.27) pode ter provocado o que Bosi (1992, p.31) chamou de “imaginário sincrético estranho”, referindo-se à personagem Karaibebé de algumas peças de Anchieta, pois é um anjo cristão e um caraíba voador ao mesmo tempo. Marçal Beliarte para os cristãos era o padre e para os índios um *paí*, mas *abaré*, ou seja, um *paí* diferente.

Se continuarmos com Cardoso (ANCHIETA, 1977), do porto onde aconteceu a primeira parte da peça, a cantiga de saudação, o padre e os que o acompanhavam seguiam em direção à Igreja de Sant’Ana, no aldeamento, igreja que para os índios seria a Tupã-oca, na tradução literal, a casa de Tupã. Surgem assim dois fios de um nó que une a trama discursiva dessa peça: as significações de Tupã-oca para os padres e para os índios.

Tupã-oca para os padres significava a casa de Deus, a Igreja. Mas, para os índios, Tupã-oca significava a oca de Tupã. As ocas dos povos autóctones eram as moradias em que chegavam a habitar mais de duzentas pessoas lideradas por um morubixaba, um chefe indígena (ANCHIETA, 1988). Esse chefe de oca era um grande e valente

guerreiro, podia ter muitas mulheres e uma grande família para construir e habitar uma oca. Tupã tinha a significação de trovões, tempestades, raios. Manuel da Nóbrega (apud LEITE, 1954b), entre outros jesuítas, disse ter usado Tupã para Deus, pois os índios não acreditavam em divindade alguma e pareceu-lhe que viam em Tupã algum componente divino.

Tupã, mistura de Trovão com Deus, é uma invenção dos jesuítas. Hibridismo cultural, pois, apesar de Tupã pertencer ao universo linguístico e cultural indígena, tornara-se sagrado na fala dos abarés, esses “pajés de roupeta” (MARTINS, 1977, p.29). Essa “santidade” atribuída a Tupã, segundo relato de D’Evreux, parece ter intrigado os índios, ainda mais porque os seus “padres”, os pajés, e os mais velhos nada sabiam a respeito.

Também vos disse, que os selvagens ficavam muito admirados quando viam seus semelhantes; batizados, discorrer em sua língua sobre coisas altas, profundas e tão novas, como as que conheciam por seus intérpretes, e diziam uns aos outros — como é que esta gente fala tão bem de Tupã, como os padres lhes tem ensinado tão belas coisas, quae as que nos contam: como nossos filhos sabem mais do que nós, nossos padres, e mais remotos antepassados, que embora vivido muito nada nos contaram como estes Padres. (D’EVREUX apud HERNANDES, 2008, p. 107).

A importância que deram os índios a essa “revelação” através da “boa fala” dos padres sobre o poder de Tupã e da igreja, por intermédio da fala de seus filhos, que aparece nas entrelinhas do relato, tem razão de ser, já que toda cultura, religião, conhecimento das sociedades indígenas, se dava através da “boa fala” dos ancestrais, dos antepassados, para os caráibas e pajés, e também dos mais velhos, para os mais jovens. A intromissão dos padres nas aldeias terá algumas graves consequências, como o surgimento de uma “seita” que transformou Tupã em um ícone sagrado, mistura de Deus e Trovão, e uma índia líder da seita se dizia Tupansy, vocábulo criado pelos padres, que significava literalmente Mãe de Tupã e, para os jesuítas, Mãe de Deus (VAINFAS, 1995).



## DIANTE DA TUPÃ-OCA OS DIABOS E O ANJO

Finda a recepção e todos diante da *Tupã-oca*, terá início a parte principal da peça. A cena inicia-se com uma pequena fala em português, mas tem características indígenas. É o Diabo 1 quem fala:

Diabo 1:

Que padres agora cá vem  
meter-se no meu lugar?  
Logo se podem tornar,  
que nenhuma medra têm,  
pois tudo está a meu mandar.  
Eu, com uma volta dar,  
quanto eles têm ganhado,  
lhes tenho todo roubado,  
e mui muito a seu pesar,  
trago tudo dum bocado.

(...)

(ANCHIETA, 1977, p. 240).

Essa fala em português é rápida, o que nos leva a perceber que o diálogo é muito mais para os espectadores indígenas do que propriamente para o padre que não falava a língua nativa. E o que falam para os índios esses personagens diabos? Vejamos um trecho do que diz o Diabo 1, o primeiro depois da fala em português:

Aaní! maíra e  
xe ño xe ñeengapyá.  
Xe ñeenga rupi ñe,  
oikomemoámo memé,  
omoñangára rejá

De modo algum! Os Mair  
a mim somente obedecem.  
Com meus conselhos ouvir,  
A (*omoñangára*) Deus não querem seguir

E em pecado permanecem.  
(ANCHIETA, 1977, p. 240).

Maíra era a maneira como os índios nomeavam “os estrangeiros” (ANCHIETA, 1977) e, segundo Bordoni (s.d., p.338), “homem branco estrangeiro”; foi também um “herói místico dos Tupi-Guarani”. Deve haver aí um encontro entre a cultura e religiosidade indígena e portuguesa que foi devidamente explorada pelos estrangeiros, em hibridismo. *Omoñangara* significa, para Cardoso, Deus e, segundo Bordoni (s.d., p.475), “o que faz, o que cria, o que faz casa”. No “Auto da Pregação Universal”, considerado o primeiro auto de Anchieta, a personagem que encarna o Mal, Guaixará, declara que é importante, para os índios, manter os costumes antigos, entre eles ser um *karaíba moñamoñanga* = “*Karaí* que muito faz” (HERNANDES, 2008, p.68) e atuar contra os novos costumes que são trazidos pelos padres.

O Diabo 2 também fala dos estrangeiros:

Añé ipó,  
Karaíba amó amó  
iangaipá, nde rerobiá,  
nde rekó poxy potá,  
omoñangára rekó  
abyábo, seityka pa,

É verdade:  
os (karaíba) brancos em quantidade  
creem em ti, são pecadores.  
De toda lei transgressores,  
Gostam de tua maldade,  
São de Deus (omoñangára) rejeitadores.  
(ANCHIETA, 1977, p.241).

A expressão *karaíba* era a maneira como os índios nomeavam seus homens santos, e também, no início da Colonização, assim nomearam os portugueses, mas logo teriam reconhecido, segundo Florestan Fernandes (1970), o equívoco, pois imediatamente o corrigiram, chamando os portugueses de *pero*, pela quantidade de Pedros. Percebem-se claramente as críticas aos “brancos”, presentes na festa que os

índios fizeram para recebimento do Padre Marçal Beliarde. Afinal, creem no diabo e rejeitam Deus, pelo menos segundo o Diabo 2. Os colonos estavam ali, o que era comum, já que as festas religiosas eram a oportunidade que esses colonos tinham de encontrar-se com seus conterrâneos. E era mais comum falar com os colonos em tupi e não português. Nessas críticas percebe-se a influência dos autos de moralidade, que nos remetem a uma estética do teatro desse período e seu caráter eminentemente pedagógico, moralizante (BERNARDES, 2000). Omoñangára aparece novamente, traduzido por “Deus” por Cardoso (ANCHIETA, 1977, p.241). Para Maria de Lourdes de Paula Martins (ANCHIETA, 2000, p.677), esse vocábulo é vertido para “criador”.

Na continuidade o diabo 2 parece falar diretamente com os índios:

Apyabaré opakatú!  
 Ko Guarapari iguára,  
 xe rekó rupi tekoára,  
 xe ño xe ñeéng endú,  
 xe ño semierobiára.

Ó Índios (apyabaré)! Os habitantes  
 Aqui de Guaraparim  
 vivem só a meus (tekoara) talantes,  
 ouvem só os meus (ñeeng) descantes,  
 e só confiam em mim.  
 (ANCHIETA, 1977, p.241).

*Apyabaré* foi traduzido como “índio” por Cardoso, mas *apyaba* pode ser índio jovem. A inclusão da palavra *ré* pode significar “diferente, diverso” (BORDONI, s.d., p.571) ou ser um sufixo indicando “coisa passada”, o que foi. Segundo essa interpretação, o diabo estaria dizendo aos espectadores — os índios — que na verdade eram “índios diferentes”, ou que “já tinham sido índios”, que eram cristãos, mas ainda viviam os costumes antigos (*tekoara*), e acreditavam na fala (*ñeeng*) dele, o diabo, com jeito de índio inimigo dos padres. Essa fala vem de um fio discursivo que tem a ver com a dificuldade que os jesuítas enfrentavam ao tentar transformar os índios em cristãos, mas principalmente em fazer com que eles abandonassem os costumes antigos. O padre Cardoso quis na tradução manter a sonoridade dos versos, por isso transformou um tanto o diálogo. Por exemplo, no caso de *ñeeng*, traduzido

para “descantes”, temos algo que indica “fala, palavra, dizer”. *Ñeeng* é um vocábulo importantíssimo para a cultura indígena que, afinal, era uma cultura de tradição oral e cuja palavra era sagrada, já que a religião era baseada na fala dos caraíbas e pajés, na fala dos ancestrais, na fala dos mais velhos da tribo. Essa personagem do mal dizer que aqueles que ali estavam acreditam em sua fala é muito significativo, pois pode caracterizar o falante como um pajé ou velho índio da tribo. Os padres jesuítas, homens da palavra sagrada cristã, rivalizavam com a palavra sagrada dos índios, quer fosse pronunciada pelos mais velhos da tribo, pelas velhas, ou pelos piores inimigos dos padres, os caraíbas e pajés.

O diálogo segue um tom de denúncia dos diabos sobre o comportamento dos espectadores e moradores do aldeamento de Guaraparim até a chegada e entrada em cena do Anjo.

Anjo:

Alegrai-vos sem motivo,  
alvorçando esta terra  
que é dos filhos de (Tupã) Deus vivo.  
Eu guardo-a bem ativo  
ninguém em prisão a encerra.  
(ANCHIETA, 1977, p.241).

Afinal, quem seria, para esses espectadores, esse anjo ativo que guarda a terra dos “filhos de Tupã”?

É bastante lógico que os jesuítas, querendo mexer e remexer nos costumes dos índios e conduzi-los à religião cristã, aos costumes cristãos, usassem na sua pedagogia, seja o catecismo ou o teatro, algo que os indígenas conhecessem, mas cujo poder reconhecido por eles pudesse ter uma ligação com os padres. Além disso, Anchieta não poderia desprezar em seu teatro as figuras dos caraíbas e pajés, pois eram as mais admiradas e amadas da religião indígena, os únicos que podiam circular pelas matas livremente e visitar mesmo tribos inimigas. Eram festejados por onde passassem. Assim, o jesuíta canarino parece ter associado a esse anjo, protetor da aldeia dos filhos de Tupã, características próprias dos caraíbas e pajés, como a boa fala, mas uma fala que introduz novos costumes e crenças. A personagem do Bem é ao mesmo tempo o anjo cristão e um caraíba, mas aliado dos padres e amigo de Tupã, em hibridismo religioso.

Vejamos a continuação da peça com o anjo em cena e falando para os diabos, pois que essa mistura parece acentuar-se.

Eu vivo vos despedindo  
e expulsando...  
Com a (*itangapema*) tangapema eu ando,  
não por ser apenas lindo,  
e acabo vos destroçando...  
Já não vos crê o meu bando,  
pois andais sempre mentindo.

Hoje assim,  
Com o (abarê guasú) Provincial eu vim,  
que comigo não descansa,  
ao longo do mar sem fim...  
Eia, pois sem mais tardança,  
saí de Guarapari!  
(ANCHIETA, 1977, p. 242).

A *itangapema* era a espada com a qual os índios rachavam a cabeça de seus inimigos nos rituais de vingança e antropofagia. Nessa representação, o índio, com características de chefe indígena e de um diabo, *macaxera*, cujas características são as de índios que não aceitavam a cultura e religião cristãs e que andava mentindo para os outros, é perseguido pelo anjo, estranhamente, com uma *itangapema* na mão. Observe-se, também, que o anjo declara ter vindo com o *abarê-guasú*, *abarê* — termo com o qual os índios nomeavam os padres, e cujo significado poderia ser disfórico, indicando “um homem não muito bom”, “diferente”, ou seja, homem que não é guerreiro, não tem muitas mulheres, não bebe muito *caium*.

Na continuação do diálogo os diabos (que interpreto como representações dos próprios ou até mesmo de caraíbas e pajés) são expulsos pelo Anjo. Um deles parece ter sido agredido, provocando, sem dúvida, um verdadeiro delírio na plateia, numa atmosfera característica do mimo medieval. Provavelmente, sairia de cena cambaleando, tremendo, para depois voltar, dizendo:

Aqui estou, vim de novo  
declarar minha alegria:  
enquanto andando já ia,  
muita gente deste povo  
ao mal induzia.

Mas, em vão.

Esse (abarê) padre me censura:  
desta querida mansão  
expulsar-me em vão procura.  
Oh! prenderei com bravura  
os que moram neste chão  
esquecendo o (Tupã) Deus da altura.

Respeitam o (pajé Karuara) pagé  
Caruara.

Não tem fim a grande vara  
dos dissolutos sem fé.  
Ladra e mexeriqueira é  
Guaraparim tapejara  
que em minha amizade crê.  
(ANCHIETA, 1977, p.242).

Entra em cena um índio, personagem com uma espada em punho para lutar  
contra o “diabo”, amigo do pajé Karuara:

Oh! que absurdo estás falando!  
Sendo tu um mentiroso,  
aqui te estou expulsando.  
A esta aldeia voltando,  
zangaste a (Tupã) Deus poderoso.

Não te estimo nada bem:  
meus parentes tapejaras,

os que moram serra-além,  
deles nenhum em ti crêem,  
 nenhuns amigos deparas.

Como outrora, Tupansy  
te destroçou e esmagou,  
assim me mandou aqui  
rachar-te a cabeça a ti:  
arrogante, aqui estou!  
defende-te, bruta fera!  
Vou ferir-te, ó falsa cara...

Quebra-lhe a cabeça.

Pronto! Matei Makaxera!,  
Já não existe o mal que era...  
Eu sou Anhangupiara!  
(ANCHIETA, 1977, p.243).

Uma das práticas dos rituais antropofágicos era amarrar o índio que seria sacrificado e que era forçado a se defender, isto é, a morrer como valente guerreiro. Se não o fizesse, sua alma ficaria a vagar nas matas. Seria uma simulação de luta, que muitas vezes, como contam os cronistas, fazia alguns estragos, pois alguns condenados atiravam pedras nos seus algozes, algumas vezes produzindo feridas até mesmo mortais. Quer dizer, o índio, amigo dos padres, mandado por Tupansy, a mãe de Tupã, Nossa Senhora cristã, mata o inimigo da aldeia e dos padres, que é um *makaxera*, um diabo, e troca de nome, prática comum para os matadores dos rituais antropofágicos indígenas. O novo nome, *anhangupiara*, significa o inimigo do *anhangá*, sendo o *anhangá* para os índios, o espírito que corre.

É importante destacar que esse inimigo dos padres, o diabo para os cristãos, é o *macaxera* ou *anhangá*, na peça. *Macaxeras* e *anhangás* eram muito temidos, pois acreditava-se que as almas de indígenas covardes que não poderiam ir para a terra sem males encarnavam o perigoso e terrível jaguar, ou a cobra, enfim, animais dos mais perigosos das matas brasileiras, e ficavam vagando pelas matas maltratando e até matando aqueles que andavam pela floresta. Nada melhor, para Anchieta e para

os padres da Companhia que alinhá-los, já que os nativos temiam estas figuras, ao lado do inimigos dos padres nas aldeias.

Assim, Tupãnsy, Nossa Senhora, mas mãe de Tupã, protege quem está com os padres e segue os ensinamentos, e castiga quem não está com eles. Desse modo, no teatro de Anchieta, para aqueles que insistem em seguir a vida e a tradição nativa, estes terão que, além de se ver com Tupãnsy, continuar enfrentado as matas com seus *macaxeras* ou *anhangás*.

#### CANTO E DANÇA DOS MENINOS

Livre a aldeia de Guaraparim daquele inimigo, o *makaxera*, o diabo, inicia-se o terceiro ato e entram a cantar e dançar dez meninos índios, suponho que lindamente pintados e com suas asas coloridas da arara Canindé. Canta o primeiro:

Xe retáma moorypa,  
erejú xe rubigué!  
Xe abé, nde robaké  
ajú, uijemborymborypa.

Alegando esta floresta,  
tu vieste a me encontrar:  
também eu, dentro em teu lar,  
compareço, todo em festa.

E o segundo menino canta:  
Ko xe anáma rúri pa  
nde rapépe, nde repiáka.  
Xe abé, xe mojeguáka,  
nde moorykátu potá.

O meu povo veio aqui,  
para te ver a seu lado:  
eu também, todo enfeitado,  
quero homenagear a ti.  
(ANCHIETA, 1977, p.244).



Segundo Cardoso (ANCHIETA, 1977), a estrutura dessa peça autógrafa mostraria a influência vicentina no teatro de Anchieta, mas José Augusto Bernardes (2000), especialista em Gil Vicente (Universidade de Coimbra), nega essa influência, aproximando a estrutura do texto e a estrutura 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, no caso que estamos estudando, festa de recebimento de um provincial. É possível mesmo que os atos tenham acontecido em momentos totalmente diferentes e não em sequência. Por exemplo, a saudação que aconteceu no porto, a cantiga dos meninos, pode ter acontecido em outro lugar que não no adro da igreja.

O quinto e último ato é uma cantiga para Tupansy *porangeté*, Mãe de Tupã bonita, que se cantava, segundo Cardoso, enquanto se beijava a mão do padre Marçal.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anchieta criou uma peça para recebimento de um padre que, para os índios, era um *paí-guasú*, um grande pajé, mas *abará*, ou seja, índio diferente, saudado com cantos em português e tupi e com um diálogo em versos na língua tupi, “inspirados e expirados nessa língua, mas com tônicas, átonas e as pausas de uma respiração católica” (HANSEN, 2005, p.36). Na representação, em frente à Tupã-oca, mistura de Igreja e morada de Tupã, aconteceu no final do ato principal uma encenação de luta em que um índio aliado dos padres mata, a mando de Tupansy, mistura de Nossa Senhora e mãe de Tupã, um índio inimigo dos padres, de Tupã, um *maka-xera*, seguindo o ritual indígena de morte de inimigos. Assim, na grande aldeia de Guarapari, um híbrido de aldeia indígena e ajuntamento de índios submetidos ao governador, sob o olhar de um padre recém-chegado e provavelmente dos índios moradores do aldeamento, aconteceu um rito meio indígena, uma simulação de morte de um inimigo e em parte cristão.

Essa adaptação que os jesuítas fizeram na língua e cultura indígena para transformar os nativos das matas em cristãos e católicos, misturando aspectos da cultura e religião nativa dos seres das matas a elementos da religião e moral cristãs, contudo, pode ter provocado confusão de ritos aos olhos e ouvidos dos índios. É possível conjecturar, como fez Vainfas (1995), que os índios fizeram uma fusão de seus ritos com as novidades trazidas pelos pajés de roupeta.

Em 1586 foi destruída na Bahia pelo Governador a Santidade Jaguaribe, cujo santo homem, o mestiço Antônio Pereira, tinha Tupã como uma imagem sagrada. Sua parceira se dizia Tupansy. Tratava-se certamente de uma verdadeira “seita”, em virtude da qual foi instalada em Salvador a primeira investigação do Santo Ofício no nordeste brasileiro. Vainfas, em seu livro *Heresia dos Índios*, nos apresenta a Santidade de Jaguaribe como um híbrido de religião cristã e cultura indígena, híbrido que recorda estranhamente o desenrolar da peça que vimos acompanhando e que reaparece em outras produções do Padre José de Anchieta.

#### REFERÊNCIAS

- AGNOLIN, A. Jesuítas e selvagens: o encontro catequético no século XVI. *Revista de História*, v. 144, 2001, p.19-71. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: nov. 2011.
- ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta: obras completas; originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas* Pe. Armando Cardoso S.J; São Paulo: Loyola, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Poesias*. Transcrições, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Série Reconquista do Brasil 2ª série, v.219).
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERNARDES, J. A. C. Na aldeia de Guaraparim: cenas do Mal no teatro de Anchieta. In: *Actas do Congresso Internacional, Anchieta em Coimbra (1548-1998)*. Porto: Edição da Fundação Eng. Antonio de Almeida Porto, 2000. p.739-752.
- BORDONI, O. *Dicionário: A língua Tupi na Geografia Brasileira*. Curitiba [sd].
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- D’EVREUX, I. *Viagem ao Norte do Brasil*, anno 1613 a 1614, Maranhão, 1874.
- CARDIM, F. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- FERREIRA JÚNIOR, A.; BITTAR, M. Pluralidade lingüística, escola de bê-a-bá e teatro jesuítico no Brasil do século XVI. *Educação e Sociedade*, v. 25, n. 86, p. 472-482, 2004.
- FERNANDES, F. *A Função Social da Guerra Na Sociedade Tupinambá*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- HANSEN, J. A. A Escrita da Conversão. In: COSTIGAN, L. H. *Diálogos da Conversão*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- HERNANDES, P. R. *O Teatro de José de Anchieta*. Arte e Pedagogia no Brasil Colônia. Campinas: Alínea, 2008.
- LEITE, S. S. J. *História da Companhia de Jesus no Brasil* — Vol. I. Organização César Augusto dos Santos...[et al] São Paulo: Edições Loyola, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil* — 1538-1553. Vol. 1. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo, 1954a.
- \_\_\_\_\_. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil* — 1553-1558. Vol. 2. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo, 1954b.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. Vol. I (1550-1794). São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- NÓBREGA, M. *Cartas Jesuíticas 1*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1988.
- VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

*Recebido em 20 de dezembro de 2012 e aceito em 19 de fevereiro de 2013.*