

Anna Kalewska

OS AUTOS INDIANISTAS DE JOSÉ DE ANCHIETA E A INICIAÇÃO DO TEATRO LUSO-BRASILEIRO

Resumo: o artigo coloca uma pergunta sobre o início do teatro luso-brasileiro, institucionalizado recentemente pela atribuição do Prémio de Dramaturgia de A. J. da Silva a J. M. Vieira Mendes. Ninguém questiona a paternidade de Gil Vicente em relação ao teatro português. Seria que o teatro brasileiro começasse mesmo com *António José* (1838) de D. J. Gonçalves de Magalhães? Ou mais cedo, ainda no séc. XVI, com os autos indianistas de Anchieta, i.e. com as peças centrados no índio do Brasil? a autora defende que a segunda interpretação é plausível, considerando Padre José de Anchieta o Apóstolo do Teatro Brasileiro.

Anna Kalewska justifica esta tese, analisando as três peças indianistas anchietanas (*O Auto da Pregação Universal, o Auto de São Lurenço, Na Aldeia de Guaraparim*) em termos da antropologia do teatro e da história do processo literário. Os rituais indígenas – ecológicos e sociais – foram mais importantes para o primeiro teatro brasileiro do que a dramatização da liturgia cristã, haurida do teatro vicentino e jesuítico. Os autos indianistas de Anchieta são bom exemplo da aculturação dramática, em que a velha gramática do teatro se conjugou com o novo idiolecto cénico.

Palavras-chave: teatro luso-brasileiro, Prémio de Dramaturgia António José da Silva, rituais indígenas, teatro jesuítico, antropologia do teatro

Title: The Indianist Plays of José de Anchieta and the Beginning of Luso-Brazilian Theatre

Abstract: The article puts the question about the beginning of the Luso-Brazilian theatre which has recently been turned into institution by attributing the A. J. da Silva Dramatic Award to J. M. Vieira Mendes. There are no voices in protest against the paternity of Gil Vicente over the Portuguese theatre. However, should the beginning of Brazilian theatre be related to *António José* (1838) by D. J. Gonçalves de Magalhães? Or should it had already started in the XVIth century, with J. de Anchieta's indianist plays, i. e. with the ones focused upon the original inhabitant of Brasil? The second interpretation is plausible, in the opinion of the author who calls Father José de Anchieta the Apostle of Brazilian Theatre.

Anna Kalewska justifies this theory, analyzing the three Anchieta's plays (*The Play of Universal Preachment, The Play of Saint Lawrence, In the Village of Gauraparim*) in terms of theatre anthropology and history of literary process. The indigenous rituals – ecological and social ones – no less were important for the first Brazilian theatre than the dramatized Christian liturgy, taken from Vicentine and Jesuits theatre. The indianist plays of Anchieta serve as a good example of dramatic acculturation, in which the old theatre grammar has been combined to a new scenic idiolect.

Key words: Luso-Brazilian theatre, António José da Silva Dramatic Award, indigenous rituals, Jesuits' theatre, theatre anthropology

Cabe ao padre Anchieta a glória de ter introduzido no Brasil, a partir de textos originais, uma dramaturgia coerente e consistente.

D. I. Cruz (2006: 32)

1. UM TEATRO QUE NÃO QUERIA SER LUSO-BRASILEIRO

A instituição do Prémio de Dramaturgia António José da Silva – a distinção luso-brasileira¹ – e a sua atribuição para a peça *a minha mulher*, da autoria de José Maria Vieira Mendes em 23 de Janeiro de 2007 evoca a questão das relações entre o teatro português e o teatro brasileiro. O texto vencedor do prémio será publicado e representado em ambos os países. Destarte, foram retomadas relações entre Portugal e o Brasil no campo da dramaturgia, marcadas pela influência exercida por Gil Vicente (c. 1465–1536), fundamentadas pela acção teatral de José de Anchieta (1534–1597), reforçadas ainda pelas obras de António José da Silva, o Judeu, nascido no Rio de Janeiro (1705). A finalidade do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia define-se como incentivo à escrita dramática em todos os seus géneros e à acção de dramaturgos e realizadores de teatro de língua portuguesa. Por esta ocasião, coloca-se uma pergunta sobre o início do teatro (lusó)-brasileiro e as primícias da cooperação cultural entre Portugal e o Brasil.

O objectivo que procuraremos atingir será recorrer ao pensamento vigente sobre o teatro lusófono de hoje rezando que a acção dramaturgical no Brasil teria começado dois séculos antes das “operas” de Judeu, nomeadamente com a obra do padre José de Anchieta (Cruz 2006: 32), justificá-lo e continuá-lo na senda de um estudo literário e antropológico. Levantar o assunto da iniciação do teatro luso-brasileiro é vital no decorrer do século XXI, aquando já se fala sobre os oito palcos lusófonos. A actividade da Cena Lusófona² serve aqui de exemplo do intercâmbio actual entre os países da língua de Camões.

Pela impossibilidade de aplicar unicamente os preceitos da antropologia do teatro que, segundo Eugenio Barba e Nicola Savarese se define como “o estudo do comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, quer dizer, do homem que usa sua presença física e mental segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida quotidiana” (ap. Pavis 2003: 17) recorreremos ao estudo histórico-literário do texto proto-dramático anchietano. Esperamos que se cumpra, também com

¹ O *Preâmbulo do Regulamento de Atribuição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva* reza o seguinte: “Com vista ao incremento das relações culturais no âmbito do teatro entre Portugal e Brasil, foi estabelecido entre o Instituto Camões, a Funarte, o Instituto das Artes e o Teatro Nacional de D. Maria II, um acordo genérico de colaboração que prevê a atribuição de um prémio de dramaturgia luso-brasileira, a sua edição posterior, apresentação pública através da sua montagem cénica”. Em: <http://www.instituto-camoes.pt/premioajs/regulamento.htm> (19.03.2007).

² Cena Lusófona – Associação portuguesa de intercâmbio teatral entre Portugal e os restantes países do Mundo lusófono – foi criada em Moçambique (1995). Enquanto estrutura organizada e com autonomia, surgiu em 1996, sendo uma organização devotada ao intercâmbio cultural das comunidades lusófonas, sediada em Coimbra (Portugal). Em: <http://cenalusofona.pt/apresentação> (17.03.2007).

este ensaio, o objectivo do Prémio Luso-Brasileiro instaurado sob a égide António José da Silva: vão ser abordadas as obras dos dramaturgos de língua portuguesa, a antropologia cultural vai ganhando novos contornos teóricos como uma pesquisa interdisciplinar focalizada no espectáculo lusófono.

O Brasil foi mencionado por Gil Vicente na *Farsa dos Almocreves* e em alguns outros autos (*Fama, Físicos, Inverno e Verão, Purgatório*) num contexto de amor, lonjura, viagem quase extraterrestre e um perigoso “mundo do meu doce engano” (Vicente 2001: s.n.p³)

É evidente que, ao referirmos o Brasil, estamos a considerar sobretudo o período colonial encerrado em 1822. Com a independência do Brasil, o relacionamento do teatro brasileiro com Portugal afrouxou-se, enveredando ao encontro da sua identidade moderna. Sentiu-se, porém, o lastro da história e das traumáticas relações luso-brasileiras epitomadas pela morte prematura de António José da Silva (O Judeu), autor do chamado teatro de bonifrates (bonecos articulados) e de peças designadas naquele tempo por óperas⁴, queimado vivo em auto-da-fé na Praça do Rossio, em Lisboa, por suposta prática de judaísmo (1739). A estreia da peça *António José ou o Poeta e a Inquisição* de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811–1882), realizada pela companhia de João Caetano na noite de 13 de Março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense teria iniciado o teatro brasileiro de assunto nacional, no mesmo tempo em que, com *Um Auto de Gil Vicente*, Almeida Garrett (1799–1854) começou o romantismo teatral português.

Com efeito, esse drama do fundador do teatro luso-brasileiro gira em torno de um dramaturgo nascido no Brasil, mas tem como cenário Portugal e parece ter a seu favor a opinião de Gonçalves de Magalhães de que esta obra seria “a primeira Tragédia escrita por um Brasileiro e única de assunto nacional” (ap. Ribeiro 2002: 115). A trama recuperada pelo arauto da escola romântica no Brasil não deixa dúvidas sobre o carácter precário da “fagueira liberdade que” dificilmente germinava na Metrópole, sendo o Tribunal do Santo Ofício abolido em Portugal só em 1821. O protagonista do *António José* tem a consciência de que “os génios das Nações são diferentes” (2002: 163). Assim, o Judeu diz que escreve só para Portugueses, assume-se então como português. A sua verdadeira nacionalidade – brasileira incipiente – torna-se menos importante para a trama da peça do que a religião abraçada pelos seus antepassados. António José teme sempre ser denunciado ao Santo Ofício o que de facto acontece; na última cena da peça Frei Gil levava à fogueira com a acusação de não ser cristão, “sendo do judaísmo a sua culpa” (2002: 157). Nada lhe ajudaram o amor da valente comedianta Mariana/Inês de Castro e a amizade do nobre Conde de Ericeira. O drama do artista recebe, pela pena de Gonçalves de Magalhães, um interessante paralelo histórico-literário: Mariana, a representar o papel

³ A transcrição da citação vem segundo: Gil Vicente, *Todas as Obras*. Coord. (2001) de J. Camões. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses – Centro de Estudos de Teatro (CD-Rom).

⁴ O básico sobre *António José da Silva* relaciona-se, na página do Instituto Camões, com o prémio em questão: “Em 1733, subiu à cena a sua primeira peça – *a Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Seguiram-se *Esopaida* ou *Vida de Esopo* (1734), *Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião* ou *Júpiter e Alcmene* (1736), *Labirinto de Creta* (1736), *Variedades de Proteu* (1737), *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737) e *Precipício da Faetone* (1738). Em: <http://www.instituto-camoes.pt/premioajs/premioajs.htm> (19.03. 2007).

principal na *Castro*⁵ de António Ferreira (1528–1569) no primeiro acto de *António José*, prefigura a sua própria morte como heroína inocente, um *mise-en-abîme* na sorte de uma das personagens femininas mais famosas da história e literatura portuguesas.

Face ao sobredito, o início do teatro brasileiro remontava até ao século XVI, pedindo reivindicação antropológica e cultural o conceito do “teatro como catequese” (Magaldi 2001: 16), “teatro de catequese” (Azevedo 2000: 1243) ou da “função catequista do seu teatro” (Berardinelli 2000: 351) em função de ideologemas únicos para designar o teatro de Anchieta. O Brasil dispunha, pois, de tradição oral, de riquíssima cultura indígena para servir de apoio para o pré-teatro, para o espectáculo ao ar livre baseado em ritual indiano e na solente tradição do teatro dos jesuítas. Os resquícios desses rituais – não menos importantes para o primeiro teatro do que a dramatização da liturgia cristã – encontramos-los no teatro anchietano.

O reconhecimento de um teatro que não queria ser luso-brasileiro – mesmo que existissem inúmeros pontos de contacto entre o teatro português e brasileiro desde os tempos de Gil Vicente até à época dos primeiros Modernismos no Brasil e em Portugal⁶ – põe em jogo ideológico e estético e a fraca afirmação autóctone indígena (mas palpável e digna de ser apreciada) e a actualização dos padrões do teatro europeu, vicentino e jesuítico, retomada com insistência pela crítica da dramaturgia anchietana.

2. O APÓSTOLO DO TEATRO BRASILEIRO

Anchieta, chegando ao Brasil em 1553, tomou contacto com a cultura indígena, fortemente marcada pela música, pela dança, pelo canto, pelos ritos religiosos. É de acrescentar que à luz da antropologia do teatro os ritos religiosos e os rituais sociais (tanto do quotidiano como da festa) originaram o desenvolvimento do teatro no seu estado primário, sendo, depois, passíveis aos processos de ritualização secundária⁷. Os autos do Padre José de Anchieta constituem um grande monumento da iniciação dramática no Brasil. A tabela dos autos anchietanos compreende cerca de vinte peças, escritas e representadas no Brasil, durante o último terço do século XVI. Entre eles, podem enumerar-se:

⁵ A *Castro*., de António Ferreira, foi escrita e representada em Coimbra c. de 1557, publicada em 1587 como *Tragédia muy Sentida de Dona Inês de Castro*, sendo a primeira tragédia portuguesa de assunto nacional. O tema de amor infeliz de D. Inês de Castro e de D. Pedro, contrariado em virtude da razão de estado, foi tratado anteriormente por Fernão Lopes e Garcia de Resende e posteriormente, entre outros, por Luís Vaz de Camões n’*Os Lusíadas*. Repercutiu pela Europa fora em peças de teatro, poemas, romances, novelas, óperas e pinturas. Na Polónia, foi tratado por Z. Bytkowski em *Inês de Castro*, Lvóvia 1906.

⁶ “Existe uma convergência e interligação entre o teatro português e o teatro brasileiro, que obviamente nasce com as primeiras expressões de colonização, mas resiste ao processo político da independência do Brasil em 1822 e perdura até às duas grandes rupturas do Modernismo num e noutra país – o Orpheu, em Portugal (1915), e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, no Brasil (1922)” (Cruz 2004: 3).

⁷ “[...] Theater develops from ritual and, conversely, ritual develops from theater” (Schechner 2003: 120).

1. *Auto da Pregação Universal* (escrito em 1561), que certos autores identificam com o *Recebimento que fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarde*; restam extractos escritos em português e em tupi, fixáveis entre 1567 e 1570,
2. *Auto do Dia da Assunção*, escrito em tupi, cerca de 1579,
3. *Na Festa de São Lourenço*, trilingue, escrito cerca de 1583,
4. *Na Festa de Natal*, trilingue, versão simplificada da anterior,
5. *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens*, em português,
6. *Auto dos Mistérios de Nossa Senhora*, em tupi,
7. *Visitação de Santa Isabel*, de 1595, em castelhano,
8. *Auto da Vila de Vitória*, em português e castelhano,
9. *Na Aldeia de Guaraparim*, 1597, em tupi,
10. Diversas poesias dramatizáveis.

Na maioria dos casos, são umas moralidades, em que os “maus” tanto podem ser colonos pecadores como índios-diabos empregues em função de alegorias realistas: estes têm nomes tamoios, da tribo que se aliava aos franceses nas tentativas da conquista da Bahia da Guanabara. Os pecados surgem misturados com maus hábitos da sociedade local: “bebida cauim”, curandeirismo, antropofagia, poligamia, o fumo, o pintar do corpo. É de acrescentar que muitas das práticas dos índios referidas por Anchieta tinham carácter religioso, pedindo hoje um estudo aprofundado de sua figuração mítica, em contraponto da acção missionária dos evangelizadores do Brasil. José Eduardo Franco frisou a ligação entre o processo ideológico imanente ao mito jesuítico e a sua desconstrução, frisando o papel de Anchieta para a cultura original do Brasil (*O Mito dos Jesuítas em Portugal, no Brasil e no Oriente*, 2007).

Do ponto de vista dramático, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor extraordinário da sua profunda penetração no meio social e cultural dos índios e colonos. No Brasil, os jesuítas encontraram uma situação de mistura de colonizadores europeus com índios, de convívio e confraternização de culturas muito díspares. As evocações do teatro de feira ibérico entraram num confronto com as manifestações proto-dramáticas dos nativos. Antes de mais nada, “o teatro de Anchieta orienta-se no sentido da recuperação da vertente performativa e catártica – que a idade Média tinha secundarizado” (Bernardes 2000: 751). Evocando as grandes coordenadas antropológicas (festa, guerra, alimentação, promiscuidade, morte), o auto anchietano favoreceu a preservação da cultura do índio brasileiro, mesmo que suas representações correspondessem aos momentos nobres do calendário litúrgico cristão.

O auto de Anchieta inspira-se, na sua contextura, nos costumes indígenas; a sua prosódia e métrica (a redondilha maior) recorrem aos recursos linguísticos usados por Gil Vicente. Nas peças anchietanas, há sempre uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois actos; em redor desta parte inicial nota-se uma introdução ou acto inicial, e dois actos posteriores, dança e despedida, com música e canto. Essas partes ou actos correspondem ao cerimonial indígena da recepção de personagem insigne que visita a taba⁸, isto é, a aldeia ou a habitação dos índios. Das quatro ou cinco partes ou actos, só a parte central contém a acção dramática através do diálogo. As

⁸ “A taba (aldeia) tinha em geral entre 4 e 8 ocas e 30 a 60 famílias nucleares. Nos aglomerados costeiros residiam, em média, 600 e 700 indivíduos, havendo, no entanto, variações regionais e tribais. Algumas

outras partes, inicial e finais, são líricas e menores em geral. Estas partes líricas, cantadas ou dançadas, tomavam as toadas de canções e os passos de danças índias, portuguesas ou espanholas, como às vezes o indicava o próprio Anchieta. Tais cantigas, alunos e amigos pediam-nas ao poeta e ele lhas dava facilmente. Só que algumas mandava copiar e espalhar, outras se perderam. Muitas tiveram de ser recolhidas e copiadas depois da morte de Anchieta, em coleções de literatura de cordel. Na íntegra, a obra dramática de Anchieta foi publicada somente em 1954, com transcrição diplomática, tradução dos textos tupi e crítica realizada por Maria de Lourdes de Paula Martins, digitalizada pela Biblioteca Nacional de Lisboa⁹. Os actuais estudos sobre o teatro de Anchieta baseiam-se na edição do P^e. Armando Cardoso S. J. (1977).

Como foram representados os autos anchietanos? Qual, por outras palavras, o seu lado performativo, indissociável do ritualístico e mítico?

Fernão Cardim no seu *Tratado da Terra e Gente do Brasil* informa-nos de que um espectáculo do teatro jesuítico de 5 de Janeiro de 1584 foi encenado “sob uma fresca ramada, que tinha uma fonte portátil, que por fazer calma, além de boa graça, refrescava o lugar [...]. houve boa música de vozes, frutas, danças e ali em procissão fomos até à igreja, com várias invenções” (ap. Rodenas 2000: 937). Para além da ramada teria ocorrido a criação de um outro espaço imaginário? Em que consistiriam as “várias invenções”? Este nome designava engenhos de fogos de artifício ou máquinas fantásticas para viabilizar o maravilhoso numa representação teatral jesuítica (Rodenas 2000: 937). Para além das raríssimas indicações do próprio Anchieta no que respeita aos figurinos índios, à sua nudez ou às cores várias de seus adereços, aos efeitos visuais e sonoros, pouco sabemos dos actores do teatro anchietano. Menos ainda sobre o seu espaço, que devia ser contíguo a uma igreja local. Como fossem mínimos os elementos construídos, a natureza servia de pano de fundo à representação proto-teatral anchietana.

Os próprios índios, instruídos pelos padres, incumbiam-se da representação de diversos papéis e convenciam-se muito profundamente dos ensinamentos recebidos, a tal ponto que, em vez de agir fingindo, representavam em seu próprio nome como *performers*. As mulheres não figuravam no elenco, supondo-se, por isso, que a velha índia no *Auto de São Lourenço* teria sido representada por um homem caracterizado (Magaldi 2001: 24).

Na América Latina, o *Romancero* ibérico e o velho teatro litúrgico europeu foram ricos na produção de textos épicos e de espectáculos. Em qualquer lugar, tanto no Brasil como na América Hispânica, a formulação da matriz teatral surgiu definida por três factores, ocorridos cronologicamente na ordem da enumeração: a existência das danças coreografadas dos ameríndios¹⁰, a missão, a influência óbvia do teatro das Metrópoles,

dispunham de estruturas defensivas: as *caixaras* (paliçadas)”. J. Couto *a Gente da Terra*, em: <http://www.instituto-camoes.pt/revista/genteterra.htm> (19.03.2007).

⁹ Cópias digitais ou digitalizadas das *Poesias...* de Anchieta, ed. M. de L. de Paula Martins, São Paulo 1954 são disponíveis em <http://purl.pt/6596> (19.03.2007).

¹⁰ “Antes de la colonia, en diversas partes de América existían denominaciones para lo que sería un baile coreografado. Entre los maya-quiché se llamaba el *mitote*, entre los mexicas – *michehualliztli* y entre los incas – *taqui*. En México había artistas oficiales, llamados *cuycapic* (compositores de cantos), que elaboraban los textos de las obras para ser representadas y que recibían un salario por ello. Su contraparte en el Perú serían los amautas mencionadas por Garcilaso” (Oleszkiewicz 1995: 17).

que nos países lusófonos assumiu ligações directas à escola (pós)vicentina. O julgamento da poesia lírica e dramática de José de Anchieta, no dizer de Eduardo de Almeida Navarro relacionado com o processo de saber “tocar as notas mais profundas da alma indígena, desenvolvendo um teatro voltado para os primitivos habitantes do Brasil” (1999: VII) tem que ser reavaliado em termos da antropologia do teatro. Consideramos, pois, as cerimónias religiosas dos índios que habitavam o Brasil antes da chegada dos portugueses em 1500 o germe do teatro de Anchieta.

Os autos anchietanos patenteiam o processo da aculturação na dupla tradição teatral: do teatro escolar neo-latino da Companhia de Jesus e do auto popular ibérico. Ambos os filões criaram o auto anchietano indianista, nascido no Brasil habitado pelos índios, mais numerosos no século XVI do que hoje (Siewierski 2006), por eles e para eles representado¹¹. Ao dealbar do novo milénio, apareceram vozes de apreciação da actividade de Anchieta em prol do teatro indianista (Santos, Miranda, Azevedo, Oliveira Freitas 2000). Anchieta passa a constituir um ícone da aculturação dramatúrgica no Brasil; à assimilação do texto congénere à moralidade vicentina junta-se, especialmente no nível da representação, o reconhecimento da realidade cultural brasílica. Acrescentemos que o auto anchietano continha elementos de encenação do ritual ecológico (comida, bebida, pintar do corpo, protecção contra a natureza) ou social (guerra, tomada de reféns, castigos e penas) dos índios tupi, re-ritualizando-se segundo as festas, costumes, hagiografias e crenças apócrifas cristãs. Assim, realizava a passagem do ritual para o teatro e do teatro para o ritual, advogada por Schechner. O valor primordial do teatro brasileiro renasce sob o olhar do antropólogo imune à vontade de impor suas preferências e seu sistema de valores.

A acção missionária do padre José de Anchieta em prol da defesa da cultura dos ameríndios, os verdadeiros protagonistas dos espectáculos, danças e música indígenas poderia merecer-lhe também o nome do Apóstolo do teatro brasileiro? o seu enterro, festejado em Junho de 1597 teve algo de cerimónia dramática: o corpo do grande Apóstolo foi levado por um cortejo de três mil índios, por cem quilómetros, de Reritiba (hoje a cidade de Anchieta) até Vitória, onde foi sepultado no Colégio dos Jesuítas, hoje o Palácio do Governo.

O auto de Anchieta fez germinar o genuíno teatro brasileiro, nativo e indígena, anterior ao teatro nacional de um Constitucional Fluminense.

¹¹ “Os objectivos do teatro do missionário Anchieta eram tão didácticos como os do teatro de Colégio /das Artes em Coimbra/, mas menos escolásticos. Não se tratava de fazer mera propaganda teológica, mas de ensinar costumes. O teatro de Anchieta era dirigido não só a colonos, soldados, marinheiros, mas sobretudo aos Índios. Anchieta seria o primeiro a reconhecer quão talentosos eram estes últimos (as cartas dos padres são também unânimes em afirmá-lo), mas, por outro lado, aquela terra era relaxada, remissa e melancólica, e tudo se ia em festas, cantar e folgar. Era preciso por isso comunicar com a mesma linguagem: a do jogo cénico e dramático, das vestes coloridas, da dança e da música” (Miranda 2000: 961-962).

3. O RITUAL INDIANO NO PALCO DUMA TABA

Dalma Nascimento, autora do verbete *Anchieta (Padre José de)* em *Biblos* ou *Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa* chama ao Padre José de Anchieta “poeta, cronista, teatrólogo e missionário jesuíta”, reconhece os seus méritos para a dramaturgia como autor de “mistérios e autos sacrais, na linha vicentina, para serem representados nos adros das igrejas, por índios, mamelucos e luso-brasileiros” (ap. AAVV 1995: 258). Sobre a estrutura das peças teatrais de Anchieta debruçou-se P^o. Armando Cardoso S. J. Os historiadores do teatro brasileiro, como Sábato Magaldi, sublinham o seu valor histórico, lírico, linguístico. A nós, interessar-nos-ão os autos indianistas de Anchieta: *o Auto da Pregação Universal*, *o Auto de São Lourenço* e na *Aldeia de Guaraparim*.

É de supor que com autos indianistas o teatro anchietano deixasse de ter exclusivamente um adro numa igreja como cenário, enveredando para os palcos provisórios de tabas, i. e., das aldeias de índios brasileiros.

Os hábitos das sociedades indígenas, as práticas de curandeiros e dos chefes das tribos, os rituais religiosos e os do quotidiano constituem o filão antropológico mais interessante de peças de Anchieta. A primeira peça de Anchieta, *Auto da Pregação Universal*, foi apresentada em 31 de Dezembro de 1576 na Vila de S. Vicente¹², mas não na igreja local, facto considerado inconveniente pelo Padre Manuel de Nóbrega que a tinha encomendado a Anchieta, ainda irmão, i. e. não sacerdote, portanto no período entre 1560 e 1564, mais provavelmente em fins de 1561 (Cardoso 1977: 60). Padre Serafim Leite (autor da *História da Companhia de Jesus no Brasil*, publicada em dez volumes nos anos 1938–1950) data-o entre 1567 e 1570, quando já Nóbrega tinha morrido (1570) e Anchieta já tinha sido ordenado sacerdote (1567). A sua estreia, feita ao ar livre no adro da igreja do Colégio, por certo fartamente iluminado, ficou célebre pelo prodígio da cessação da chuva quando uma tempestade ameaçava desabar sobre o local, durou três horas e houve até lágrimas no auditório.

o auto foi escrito nas três línguas faladas na América portuguesa: na língua “brasílica” (em suas variantes tupi e tupinambá), em português e em castelhano, sendo “universal” no sentido de poder alcançar todo o público da época, brancos e índios. Na representação, após o diálogo tupi e um desfile de pecadores perante o público ia a parte portuguesa, adaptada ao novo ambiente, frisando o aparecimento da Virgem da Conceição, muito venerada em S. Vicente. O auto é considerado a primeira peça teatral feita no Brasil e o início do teatro brasileiro (Navarro ap. Anchieta 1999: XIV). Depois, *o Auto da Pregação Universal* representou-se em várias partes do Brasil: Vila de S. Paulo de Piratininga, Cidade do Rio, Aldeia dos Reis Magos no Espírito Santo. O auto agradou intei-

¹² Em São Vicente, José de Anchieta fundou o Colégio de Piratininga, onde foi professor de Latim. Em 1554 esse Colégio foi mudado para um novo local, com o nome de Colégio de S. Paulo, que está na origem da actual cidade de São Paulo. A Igreja do local (A Capela de Anchieta) foi erguida com a ajuda do P^o. Manuel de Nóbrega. O Beato Anchieta e o P^o. Manuel de Nóbrega contribuíram para a paz entre os portugueses e várias tribos índias.

ramente ao público e repetiu-se por toda a costa brasileira, com adaptações maiores ou menores, conforme as circunstâncias de tempo e lugar.

O cenário é mesmo o adro da igreja, em que aparece o principal dos diabos, Guaixará e Aimbiré, seu criado. Ambos têm nomes de dois chefes índios pagãos. É possível que nas primeiras representações, antes da fundação do Rio de Janeiro, os nomes dos diabos fossem outros (por ex. Anhangá, Caboré), embora os tamoios¹³ já fossem conhecidos como grandes inimigos dos colonos e tupis¹⁴, que eram habitantes da capitania de São Vicente e aliados dos portugueses, falantes do dialecto de mesmo nome. A língua tupi, ainda hoje falada por tribos indígenas da região amazônica dos vales dos rios Tapajós e Xingu, tornou-se, no século XIX, o designativo da língua brasílica como um dialecto falado pelos tupis. Os índios-diabos, que vão aparecer no *Auto de São Lourenço*, são personagens com nomes históricos bem como reflexos literários da experiência autobiográfica. Guaixará – nome do chefe tamoio, aliado dos franceses – era um índio de Cabo Frio derrotado por Araribóia e pelos soldados de Estácio e Mem de Sá na conquista da Guanabara em 1565 e 1567; transformado em líder dos demónios, no auto de Anchieta combate os missionários e índios convertidos. Aimbiré, outro chefe tamoio, aliado e sogro dos franceses, era por sua vez um índio de Iperoig (Iperoígue) que tentou matar Anchieta quando este lá esteve como refém em 1563, juntamente com Manuel de Nóbrega. No *Auto da Pregação Universal* é o diabo auxiliar de Guaixará e inimigo dos tapuias, i. e. dos índios que não falavam a língua brasílica, de cultura diversa, aprisionados e condenados à morte em aldeias do anterior¹⁵. Esses mesmo tapuias, pelas palavras de Aimbiré, “Passaram a noite inteira/Em feitiços e a dançar,/Antes de ir para a fogueira (vv. 101-105, Anchieta 1977: 124).

No auto indianista de Anchieta mencionam-se, então, os belicosos tupinambás (descendentes dos tupis) que viviam num estado de guerra fratricida permanente, “esses do Paraguaçu/que com Deus não tinham paz” (vv. 113-114, Anchieta 1977: 124), índios da Bahia, derrotados por Mem de Sá, em seu reduto principal de Paraguaçu; na trama dramática teriam sido derrotados pelo gabarola de Aimbiré.

Os demónios apresentam-se, indagados pelo anjo sobre as respectivas identidades (a dupla versão linguística: portuguesa e tupi, mantém-se nos autos indianistas de Anchieta):

¹³ “A área costeira fluminense delimitada pelo cabo de São Tomé e Angra dos Reis era controlada pelos tamoios (avô) – outro ramo dos tupinambás – que dispunham, ainda, de algumas povoações mais a sul: Ariró, Mambucaba, Taquaraçu-Tiba, Ticoarripe e Ubatuba”. J. Couto, *a Gente da Terra*, em: <http://www.instituto-camoes.pt/revista/genteterra.htm> (19.03.2007).

¹⁴ Em 1500, os Tupi ocupavam a larga maioria da costa entre o Ceará e a Cananeira, actual São Paulo, e os Guarani, estabelecidos exclusivamente a sul do Trópico de Capricórnio, dominavam o litoral situado entre Cananeia e a Lagoa dos Patos (Rio Grande do Sul). As sociedades Tupi-Guarani eram semi-sedentárias, ou seja, comunidades de horticultores-caçadores-recolectores-pescadores que baseavam o seu modo de subsistência no cultivo de raízes, sobretudo da mandioca, sem recurso à utilização do arado ou de adubos. Representavam a cultura da floresta tropical; praticavam poligamia, tinham várias crenças sem uma religião organizada num sistema. Nas sociedades tupi-guarani, o complexo guerra-vingança-antropofagia desempenhava um papel fundamental, era parte indissociável da guerra endémica entre grupos tupi (Couto e Guedes 1998).

¹⁵ Entre os tapuias, contavam-se os aimorés, os guarulhos, os cariris, os guaianás etc., todos falantes de línguas pertencentes ao tronco Macro-Jê (Navarro *ap.* Anchieta 1999: 192).

GUAIXARÁ: Guaixará, o cauçu,
Sou o grande boicinga,
O jaguar da caaringa,
Eu sou o andirá-guaçu,
Canibal, demo que vinga.

Gaixará kaguára, ixé,
mboitiningusú, jaguára,
morouára, moroapyára,
andirá-guasú bebé,
Añánga morapitiatiára.

AIMBIRÉ: eu, grão tamoio Aimbiré,
Sou jibóia, sou socó,
Sucuru taguató,
Demónio-luz, mas sem fé,
Tamanduá atirabebó!

Xe jobóia, xe sokó,
xe tamuiusú Aimbiré.
Sukurijjú, taguató,
tamanduá aty rabebó,
Xe añánga moropé!
(vv. 204–213, Anchieta 1977: 127).

No falar dos diabos nota-se certo pendor psicológico: Guixará é mais soberbo e atrevido, Aimbiré é mais tímido.

No “canibal, demo que vinga” lê-se a alusão nítida à antropofagia que era uma prática corrente entre os ameríndios, designadamente entre os tupi-guaranis. Este ritual provinha de um veemente desejo de vingança, mas – como a maioria dos rituais sociais – tinha por função salvaguardar a coesão interna do grupo. O cativo desempenhava um papel primordial nas relações inter-aldeias, devendo ser exibido nas povoações vizinhas. Geralmente as tabas aliadas eram convidadas a participar no banquete canibal, transformando-se num ritual de solidariedade colectiva que consolidava as alianças entre as tribos.

O que está pro detrás da prática para-teatral dos índios brasileiros? Anchieta recorda que o velho cristianizado Tibiriçá intentara recair na prática de canibalismo e sacrificar um papaná aprisionado (D’Oliveira França e Siqueira 2000: 419-420). O possível ritual antopofágico podia ter sido precedido pelo acto festivo (e ritual proto-teatral) da cauinagem (preparação da bebida chamada o cauim), que geralmente durava três dias, acompanhada de cantos e danças.

Todos os rituais dos índios da costa brasileira eram acompanhadas pelo consumo de cauim. O seu consumo fortalecia as forças antes das intermináveis guerras, devia ajudar também a “fazer feitiço” – anunciar aos profetas ambulantes o paraíso tupi nas práticas religiosas que conduziam a estados de transe durante os quais os índios tinham comunicação com os mortos e visões da Terra sem Mal (Navarro 1999: 191-192). Nas peças indianistas há pontos de contacto entre o mundo dos índios e as angélicas defesas inventadas pela tradição católica.

Os dois diabos-índios vangloriam-se então de ter conquistado o povoado de S. Vicente, induzindo seus habitantes a todos os vícios, que vêm enumerados e descritos por Guaixará com todo o realismo (captamos também a realidade linguística de tupi):

É boa coisa beber,
Até vomitar, cauim.
É isto o maior prazer,
Isto sim, vamos dizer,
Isto é glória, isto sim!

Mbaé eté kaú guasú
Kau mojebyjebyra.
Aipó sausukatupyra.
Aipó añéjamombeú
Aipó imomorangimbyra!

Pois só se deve estimar
Moçacara beberrão.
Os capazes de esgotar
O cauim guerreiros são,
Sempre anseiam por lutar.

Serapoã ko mosakára
Ikauingusúbae.
Kaui mboapyareté,
aé maramoñgára,
Amrána potá memé.

É bom dançar, enfeitar-se
E tingir-se de vermelho;
De negro as pernas pintar-se,
Fumar e todo emplumar-se
E ser curandeiro velho.

Moraséia e ikatú,
jeguáka, jemopiránga,
samongy, jetyanguánga,
jemoúna, petymbú,
Karái moñamoñánga ...

Enraivar, andar matando
E comendo prisioneiros,
E viver se amancebando,
E adúlteros espiando,
Não o deixem meus terreiros.

Jemoyrô, morapítí,
jóú, tapúia rára,
aguasá, moropotára,
Mañana, syguarajy
– naipotári abá sejára.
(vv. 23-41, Anchieta 1977: 121-122).

As tribos indígenas, no olhar de Anchieta, parecem atingidas pelos mesmos pecados: bebedice, canibalismo, espírito guerreiro endémico; para estes vícios vão-se acrescentando, ao longo dos autos indianistas anchietanos, a poligamia, o nomadismo, o nudismo e a religiosidade baseada em animismo e credices, impenetrável a ideia de um Deus espiritual.

No meio dos seus gabos de triunfo, condimentados com muita malícia e imprecações de toda a espécie, aparece um personagem que perturba os dois índios. É o anjo, caracterizado com os traços do exotismo indígena; é o terceiro personagem, com importante papel no desfecho da peça. Este anjo “parece azul caindé/ ou uma arara de pé” (vv. 188-189); referindo-se o dramaturgo às aves brasileiras de bela plumagem. N’ o *Auto da Pregação Universal* o mensageiro divino estava representado com asas coloridas, à moda indígena. Num dando momento, quando os diabos, vestindo suas armas de terror, se preparam para um assalto final, o anjo revela o seu poder precipitando-os num instante para o inferno. O anjo põe um fecho de ouro ao diálogo tupi com uma prática aos ouvintes, exortando-os ao abandono do “feio adultério/bebida,/ mentira, briga, motim,/ vil assassinio, ferida” (vv. 423-425).

Seria a realidade captada pelo padre José de Anchieta oposta ao mundo de “doce engano” imaginado por Gil Vicente nas terras brasileiras? Apesar de tudo, a função social impunha suas contingências aos autos escritos e representados de ambos os lados do Atlântico.

No quarto acto do *Auto da Pregação Universal* há ainda a dança de doze meninos índios que, cantando em tupi, português e espanhol, exaltam a alegria do nascimento do Menino, com a oblação de sua vida cristã a Jesus e Maria e confissão da sua condição definida como “selvagem brasil” – indígena pobre mas benévolo.

Parece, então, que o espectáculo anchietano combinava, de uma maneira natural ditada pelos objectivos da catequese, os rituais da liturgia cristã com alguns ritos indianos

primitivos e música original¹⁶. O auto de Anchieta inspirava-se, pela sua faceta popular, nos costumes indígenas e os índios foram o principais executores – actores e *peformers* (expiadores dos pecados) das exposições teatrais. A aldeia ou vila dos índios anchietanos era o foco donde o genuíno teatro popular irradiava para todo o Brasil.

4. IMPERADORES ROMANOS, SANTOS E ÍNDIOS BRASILEIROS

Em 1578, Anchieta foi nomeado superior dos jesuítas do Brasil. Renunciou ao cargo em 1585, para se entregar à missão das aldeias indígenas, exercendo intensa actividade missionária e civilizadora. Por essa época aconteceu a fundação de Reritiba, de Guaraparim, da aldeia dos Reis Magos e de outras. Alguns autos importantes estão ligados a esse período, como, por exemplo, *Na Festa de São Lourenço* – mais conhecido como *o Auto de São Lourenço*¹⁷. Trata-se da mais famosa obra teatral de Anchieta, representada pela primeira vez no adro da capela de São Lourenço, no primitivo núcleo da actual cidade de Niterói. Isso devia ter ocorrido em 10 de Agosto de 1587, quando Anchieta visitava a localidade na qualidade de provincial. O palco do auto foi o adro da capela do Santo, perto da Serra do Mar, que acompanha o litoral do Brasil de Sudeste. A representação foi assistida grande parte da cidade do Rio de Janeiro que se transportou em canoas e navios para o outro lado da Guanabara. Vemos nele alguns diabos conhecidos do *Auto da Pregação Universal* e os demais que ainda queriam dominar a aldeia de Guaraparim, cada um a contar suas façanhas e maldades.

A peça apresenta cinco actos. No primeiro aparece de São Lourenço, morto no tempo de Valeriano, censor do imperador romano Décio, por volta do ano 258 d. C. *O Auto de São Lourenço* introduz então personagens históricos e mitológicos: imperadores romanos Décio e Valeriano (tirados da *Legenda Áurea*), mencionam-se Pompeu, Catão, César, Nero, Aníbal, famosos por seus grandes actos bélicos bem como Palas, Plutão, Júpiter, etc. Pelas referências de Valeriano fazem-se alusões à primeira conquista da Hispania pelos romanos, em 264 a.C.

No segundo acto vemos três diabos que querem destruir a aldeia com suas maldades. Resistem-lhes três personagens: São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia. Os diabos desse auto anchietano tinham os mesmos nomes de antigos chefes tamoios conhecidos do *Auto da Pregação Universal* (Guaixará, Aimbirê)ç há também um personagem novo em cena, o índio Saravaia. São os mesmos três antigos chefes tamoios que lutaram na Campanha da Guanabara (1565–1567), mortos durante a guerra contra os franceses, como seus aliados. Saravaia, cujo nome referido no auto

¹⁶ “Quanto a instrumentos de música, os índios os tinham rudimentares, flautas de taquara ou de ossos, búzios, maracás ou cabaços com pedrinhos de contas. Introduziram-se violas e outros instrumentos de corda, pífaros, pandeiros, tamborís, gaitas de diversas formas e até harpa, cravo e órgão, com efeito extraordinário para o ouvido sensibilizado do selvagem brasileiro. Às vezes os autores antigos fazem a comparação de dextreza entre o índio e o reinol, dando vantagem àquele” (Cardoso *ap.* Anchieta 1977: 57).

¹⁷ O *Auto de S. Lourenço* tem forma digitalizada, disponível gratuitamente em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000145.pdf> (20.03.2007).

é Sapo Achatado (Cururupeba) era um espião dos franceses que traiu os índios aliados dos portugueses; o nome podia ser adaptado do português “selvagem”.

Todos os três demónios funcionam no *Auto de São Lourenço* como símbolos da soberba, da astúcia e da traição. Guaixará é caracterizado como o “bebedor de cauim [...] / grande cascavel, onça, / queimador de gente, morcego voador, / diabo trucidador de gente” (vv. 290-294) e Aimbiré define-se como “uma jibóia, / [...] um socó, / [...] o grande tamoio Aimbiré, / sucuriçu, gavião, / tamanduá topetudo; / [...] um diabo esquentador de gente!” (vv. 296-300). O diabo Aimbiré confirma então que o seu nome era o de um tamoio; tinha a ver com o nome de sucuri, uma cobra estranguladora. Os autos de Anchieta desvendam características indianistas nos ortónimos, no uso da língua tupi, nas referências aos rituais dos primeiros habitantes do Brasil.

O *Auto de S. Lourenço* desenvolve a trama do *Auto da Pregação Universal* com algumas adaptações ao cenário do Rio de Janeiro. A canoa de Guaixará pegou fogo, incutindo o pânico em outras, o que foi considerado como intervenção de S. Sebastião, protector da cidade. Na linguagem da peça, a linguagem grosseira e irónica é empregue por diabos, fazendo lembrar as *diableries* dos mistérios europeus. Há também um certo pendor naturalista ao tratar os “amaldiçoadores de Deus [...] com ferro pontiagudo” (vv. 1468 e 1471) e ao esfolar e passar pelas brasas o santo mártir Lourenço. Estes mesmos “amaldiçoadores” tanto são os “cruéis tiranos” da primeira época da cristandade, como os índios tamoios contemporâneos do tempo da escrita e da representação do *Auto de São Lourenço*.

Os três índios imaginados como demónios são acompanhados por uma turma de auxiliares, chefes tamoios vencidos, com nomes animais, sugestivos certamente para a gente da capitania: Tataurana, Urubu, Jaguaruçu, Caboré. Por outro lado, além do Anjo da Guarda e um seu companheiro, aparecem, como protectores principais da Guanabara, S. Lourenço e S. Sebastião. A peça tem mais personagens em cena comparando com o *Auto da Pregação Universal*.

A faceta histórica e contemporânea do *Auto de São Lourenço* faz com que a peça receba uma encenação veemente, ao sabor da batalha naval, exequível em cena com o uso das máquinas do repertório jesuítico. A destruição das aldeias tupis, apregoada por Guaixará, devia ser sentida como ameaça verdadeira. A restituição da paz social depois da representação do auto anchietano era um processo performativo, acontecia verdadeiramente.

A estrutura ficcional do *Auto de São Lourenço* é conhecida das outras peças anchietanas: há demónios que querem estorvar a paz social e os anjos ou santos que vencem e expulsam os espíritos malignos. O indianismo completa o interesse meta-histórico e a intenção didáctico-moralizante.

O facto de São Sebastião ser incluído como personagem do auto explica-se por ser o patrono da recém-fundada cidade de Rio de Janeiro. Havia efectivamente grande devoção a esse santo no início da Idade Moderna, na fase do catolicismo guerreiro cruzadista do início da colonização da América espanhola e da portuguesa, quando a expansão colonial era considerada um acto de acrescimento da fé. São Sebastião, um santo guerreiro morto a flechadas no tempo do imperador romano Diocleciano (cerca de 286 d.C.), simbolizava aquele momento que a guerra contra os franceses, na década de sessenta do século XVI, era tida por uma verdadeira guerra santa. A conjugação do historicismo com

a mitologia e com a história do Brasil pouco anterior ao tempo da narração dramática é uma vertente nova do auto em questão.

O *Auto de São Lourenço* é rico de detalhes a respeito da cultura dos primitivos indígenas da costa brasileira. No discurso de Guaixará menciona-se de novo a bebida cauim, as danças dos índios, os hábitos de “avermelhar-se,/ emplumar-se, tingir-se com urucu as pernas,/ pretejar-se, fumar,/ ficar fazendo feitiços” (vv. 53-56), isto é, refere-se a toda a preparação ritualística à entrada em transe e a comunicação com os antepassados dos índios. A velha índia recebe Guaixará, como se fosse o rei da festa, com os ritos de louvor aos hóspedes insignes, mas depois dá-se conta de que os cristãos consideram erro beber o cauim e começa a chorar, pedindo a Guaixará para deixar os vícios. Reforça-se, assim, a faceta moralizadora da peça.

A introdução da velha índia a aguardar a chegada de Guaixará, conhecida como saudação lagrimosa, patenteia a existência de mais um rito indiano importante para a coesão social dos tupis e é original no panorama dos autos anchietanos.

Nos demais actos de *o Auto de São Lourenço*, os imperadores romanos, hispanofalantes¹⁸, Décio e Valeriano são torturados no fogo eterno, as personagens alegóricas: o Temor de Deus e o Amor de deus fazem sermões buscando apresentar uma reflexão sobre a vida humana. Os dois índios, Aimbiré e Saravaia, arrastam para o inferno os imperadores, pelo mandamento do anjo. Castiga-se, assim, a maldade cometida contra os mártires.

É de reparar que nos autos ancheitanos em causa todos os índios não deixam de ser diabos, conservando, porém, a sua característica cultural: empregam expressões em tupi e mostram atitudes tipicamente indianistas. São, portanto, os portadores da cultura indígena. No *Auto de São Lourenço* mesmo os imperadores chegam a falar guarani, o que devia ser saudado com grandes risadas dos índios.

A aculturação funciona também na direcção oposta: Saravaia, depois de ter derrotado os imperadores, fica com as coroas deles na cabeça, levando por si o nome de Cururupeba, valente chefe dos índios celebrado por Anchieta no seu poema latino *De Gestis Mendi de Saa* (1563); a obra épica em louvor de Mem de Sá foi a primeira publicada na literatura brasileira, ainda que escrita em latim.

Anchieta lança mão em seus autos das duas variantes dialectais usadas no Brasil quinhentista, o tupi e o tupinambá, o que enriquece sobremaneira a sua obra linguística, iniciada com a redacção de sua gramática da língua brasilica. Porém, essa gramática foi publicada somente em 1595 com o título de *Arte de Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil*¹⁹.

¹⁸ O uso do castelhano no *Auto de São Lourenço* de Anchieta será bem compreensível se lembrarmos a situação de bilinguismo existente em Portugal no século XVI (todos os escritores do renascimento português, com excepção de António Ferreira, eram bilingues) e a existência de grande número de colonos de origem espanhola no Brasil quinhentista. O castelhano era a língua materna de Anchieta, oriundo de Tenerife, Ilhas Canárias.

¹⁹ A *Arte de Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil*, do P. J. de Anchieta, publicada em Coimbra (1595) foi a primeira gramática de uma língua indígena brasileira, obra de grande valor linguístico e muito original para a sua época. Em 1836, o Papa Clemente XII reconheceu, em decreto, as “virtudes heróicas” de Anchieta, declarando-o “venerável”. No dia 22 de Junho de 1980, em cerimónia solene da Basílica de São Pedro, Roma, Anchieta foi beatificado pelo Papa João Paulo II.

5. AS TENTAÇÕES DE PIRATARACA E O BOM ÍNDIO ANCHIETANO

Na Aldeia de Guaraparim – esse é o título dado pela tradutora Maria de Lourdes de Paula Martins ao mais longo auto de Anchieta, escrito exclusivamente na língua “brasílica”. Trata-se do auto mais indianista do teatro anchietano e o de estrutura literária mais perfeita, em virtude da riqueza do vocabulário e da fluência do diálogo. A peça – de parceria com os demais autos anchietanos – foi classificada por José Augusto Cardoso Bernardes como a moralidade político-social de incidência realista (2000: 742).

A aldeia de Guaraparim formou-se primeiramente em 1558 de um núcleo de índios temiminós (índios de Niterói e do Espírito Santo), chefiados pelo jaguaçu ou Cão Grande, irmão do Maracajá Guaçu o Gato Grande. Os temiminós mencionam-se várias vezes na peça, bem como o seu primeiro chefe. Guaraparim era visitado no princípio pelos padres das próximas aldeias da Conceição e de S. João. Só por volta de 1580 Anchieta como provincial da Companhia de Jesus no Brasil a fundou oficialmente, com assistência regular de missionários. A igreja de Guaraparim foi dedicada a Sant’Ana; para a sua inauguração no dia 8 de Dezembro de 1585 Anchieta teria escrito este auto.

O auto inicia-se (na edição do Padre Armando Cardoso) com um cântico ou recitação em louvor da Virgem: *Ave, formosa Maria, / Ave Maria poránga* em dez décimas, sendo cada uma atribuída a um menino índio. Descrevendo a beleza e o poder de Maria, Anchieta procurou elevar a dignidade da mulher, bastante aviltada dentro da família indígena. As imagens de Nossa Senhora da Conceição e de Santa Ana (padroeira da aldeia), encontram-se expostas no portinho da localidade e vão ser levadas em procissão até à igreja. Naturalmente, “o diabo se apavora/añánga nde moabaité” (v. 51).

O acto segundo – como é costume nos autos indianistas anchietanos – integra um conluio de demónios. O enredo, o mais denso em expressão dramática, representou-se no adro da igreja num longo diálogo dos índios-demónios: além de seu rei, o índio grande Anhanguçú, aparecem três índios muito originais: Tatapitera (ou Arongatu), o lança-fogo nas tabas; Cuamondá ou Cuaguaçu, ou o ladrão do vinho; Moroupiaroera ou Boioçu, o cobra-grande, o destruidor; há ainda o antropófago Jaguaçu. Todos são bem caracterizados como “agentes tentadores” e portadores do pomo da discórdia e desordem, da crueldade e antropofagia, recebendo os nomes que bem caracterizam as suas acções. O intento dos diabos é conquistar a aldeia de Guaraparim. Depois de se terem gabado dos seus feitos, os índios-demónios pensam em que hão de fazer. Nesta parte do diálogo Anchieta inspira-se nos monólogos e solilóquios dos chefes guerreiros, velho hábito índio, a que assistiu muitas vezes.

A exposição dos planos maléficos dos demónios conjugada com as habilidades naturais dos índios serve para uma reprovação da conduta dos índios e dos colonos: da eterna discórdia, da guerra, da bebedeira, da ociosidade, do canibalismo. Mesmo que os índios-diabos queiram combater com os temiminós, fazer aos tupis guerra/ asó tupí moangaiápá” (v. 185) e exterminar os cristãos, reconhecem “o grande Rei/pai Tupã” Jesus Cristo e sua Mão; a confissão e a intercessão da Virgem Maria salva-os do mal, adivinhando-se a conversão dos temiminós.

Como sempre acontece em autos anchietanos, a referência aos hábitos dos índios a exposição grotesca dos vícios e dos pecados dos primeiros habitantes do Brasil observa o princípio *ridendo castigat mores*.

Nesse ínterim, ao iniciar o terceiro acto, poussa no meio dos diabos a alma de um índio convertido recém-falecido, Pirataraca, que os diabos tentam conduzir para o seu caminho. A alma – congénere da do *Auto da Alma* de Gil Vicente – contesta as acusações dos diabos acerca de sua vida passada, invocando a mãe de Deus; beneficia sempre da protecção do Anjo da Guarda. A influência vincentina é patente aquando da disputa acerca da alma de Pirataraca, que os demónios querem levar para a barca do inferno. Prataraca defende-se bem, dizendo ser cristão e virtuoso, evocando os seus nomes de baptismo e de crisma, bastante conhecidos: Francisco e Vasco Coutinho.

Francisco Pereira Coutinho foi o primeiro donatário da Bahia, morto e comido pelos índios, de quem o índio Pirataraca tomou o nome de baptismo e Vasco Fernandes Coutinho donatário do Espírito Santo, de quem o mesmo índio recebeu o nome (de crisma). Mas isso nada lhe vale para livrar-se das acusações dos diabos que lhe enumeram os pecados cometidos: fugiu da aldeia, não ía a missa aos domingos, trabalhou nos dias santos, comeu carne todos os dias, agrediu mulheres, espancou a sua esposa, roubou vinho e embebedou-se, cometendo torpezas de toda a sorte... a alma reconhece seus pecados, mas argumenta que teria recebido o perdão de Deus pelo arrependimento, jejum e confissão. Finalmente, é resgatada por intercessão de Virgem Maria, “a bondosa mãe de deus/ Tupã sy-angaturama” (v. 740) que ia esmagar a cabeça do diabo Anhanguçú surgindo como contraponto de Eva.

Depois da parte dramática indígena, operam-se milagres cristãos e actos de salvação sobrenatural. Anhanguçú aperta a alma de Pirataraca para se confessar, aparece a Virgem da Conceição, protectora de Guaraparim e afugenta os demónios. Repete-se então a intervenção da Virgem, bem como a prática do anjo, conhecida do *Auto da Pregação Universal*, com algumas estrofes mudadas e acrescentadas. Finalmente, o anjo salva e expulsa os demónios, defendendo a aldeia; doravante a aldeia de Guaraparim convertida vai cumprir os dez mandamentos, deixando a vida pecaminosa e os velhos hábitos.

No acto quarto, segue-se a despedida – a cantiga *Da Conceição de Nossa Senhora* e a habitual dança dos dez meninos índios, reforçando a faceta performativa da procissão mariana do primeiro acto. Artisticamente pintados de diversas cores e enfeitados de plumas variegadas, com maracás e flautas, esses cortejos davam aos autos anchietanos um inesquecível sabor indianista.

No acto quinto havia ainda (na edição de Armando Cardoso) a canção da *Mãe de Tupã/ Tupansy porangeté*, adaptação de uma canção popular do séc. XVI, para explorar a beleza e o poder de Jesus Menino e sua Mãe. O discurso dramático de censura ao índio vai ser transposto para o discurso homilético e lírico de louvor a Virgem e Cristo; observa-se a função performativa e catártica do auto anchietano.

O bom índio de Anchieta aprenderá, em outros fragmentos dramáticos, a saudar o superior dos jesuítas em décimas portuguesas e a exprobrar os vícios não só dos índios, como também dos brancos; haverá índios vestidos nos ritos dos sacrifícios guerreiros da matança dos prisioneiros; danças de índios civilizados para o bel-prazer dos recém-vindos, cantigas de meninos engalandados. A aculturação dos rituais indianos no processo da missão das aldeias tupi foi o maior mérito do teatro anchietano. A figuração ideológica deste mesmo teatro, segundo a opinião de José Cardoso Bernardes, teria desactivado a alegoria do mal abstracto, enveredando para “a visão eudemonista do índio”,

que “parece [...] assentar num claro optimismo antropológico que supera a própria oposição entre o Bem e o Mal, dando o segundo como um precedente do primeiro ou, na pior das hipóteses, uma suspensão temporária dos seus efeitos (2000: 743).

A mudança do ponto de vista ideológico de “mal” para o “bem” em relação ao índio brasileiro mostra a capacidade de Anchieta de adaptação a contextos novos, confirmando também o processo da aculturação dramaturgica que decorreu nos autos indianistas, conjugando a velha gramática do teatro com o idiolecto cénico novo.

Padre José de Anchieta, com a representação do sagrado procurou apagar os ritos identitários dos tupi e das tribos dependentes. Ao contrário da mensagem oficial dos autos indianistas, baseados na proscricção e condenação do imaginário colectivo tido como selvagem na axiologia jesuítica, materializou e visualizou os rituais dos primitivos habitantes do Brasil. O universo eivado de indianismo pode ser captado no teatro, na poesia, nos sermões anchietanos. O auto indianista de Anchieta leva ao problema da reformulação da consciência cultural luso-brasileira. A preservação de ritos identitários no âmbito da dramaturgia entra no âmbito dos estudos sobre o primeiro teatro brasileiro.

Tutto è susceptibile de teatro – tudo é susceptível de teatro, proclamava Goldoni no século XVIII. Evidentemente, tudo pode ser teatro dentro da acção social humana, dizia no século XX Turner, até um auto indianista do Padre José de Anchieta. Porque estamos então nós tão longe, no teatro luso-brasileiro, dos gestos, dos costumes, das casas e das tabas, da língua e das crenças dos primeiros habitantes do Brasil? Uma peça com moral, sem violação das regras do teatro vicentino, com as personagens históricas ou fictícias de índios brasileiros reclama hoje a sua razão de ser, na época de fácil recusa e instauração postiça de identidades.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV (1995) *Biblos – Enciclopedia VERBO das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa – São Paulo, Verbo.
- ANCHIETA, José de (1954) *Poesias: manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi de/José de Anchieta*. Transcr., trad. e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo, Museu Paulista.
- (1977) *Teatro de Anchieta. Obras Completas 3º volume*. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo, Loyola.
- (1999) *Teatro*. Trad. do tupi, introd. e notas de Eduardo de Almeida Navarro, São Paulo, Martins Fontes.
- AZEVEDO, Sílvia Maria (2000) “Anchieta ou o teatro de catequese”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998)*. *Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. III: 1243-1250.
- BASTIDE, Roger (1979) *Antropologia aplicada*. São Paulo, Perspectiva.

- BERARDINELLI, Cleonice (2000) “Anchieta, o Brasil e a função catequista do seu teatro”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. I: 351-364.
- BERNARDES, José Augusto CARDOSO (2000) “Na Aldeia de Guaraparim: cenas do mal no teatro de Anchieta”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. II: 739-752.
- COUTO, Jorge e GUEDES, Max Justo (1998) *O Descobrimento do Brasil*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP).
- CRUZ, Duarte Ivo (2004) *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2006) “O teatro em português. Da expansão às independências”. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* (Lisboa). No. 19: 15-61.
- FRANCO, José Eduardo (2007) *Mito dos Jesuítas em Portugal, no Brasil e no Oriente*. Lisboa, Gradiva, 2 vols.
- FRANÇA, Eduardo D’OLIVEIRA e SIQUEIRA Sonia A. (2000) “O indígena de Anchieta”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. I: 407-449.
- FREITAS, Wilcevanda de OLIVEIRA (2000) “Personagens históricos no teatro de Anchieta”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. III: 1355-1361.
- KALEWSKA, Anna (2003) “A tradição e a inovação na tragédia portuguesa de quinhentos – entre a poética clássica e o historicismo nacional”. *Acta Philologica* (Varsóvia). No. 29: 5-19.
- MAGALDI, Sábato (2001 [1962]) *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva 2001.
- MASSAUD, Moisés, org. e dir. (1999 [1970]) *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix 1999.
- MIRANDA, Maria Margarida (2000) “Teatro jesuítico e teatro de Anchieta: nas origens”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. III: 951-962.
- OLESZKIEWICZ, Małgorzata (1995) *Teatro Popular peruano del precolombino al siglo XX*. Varsóvia, CESLA – Uniwersytet Warszawski.
- PAVIS, Patrice (2003) *Dicionário de Teatro*. Trad. de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo, Perspectiva.
- PINHO, Sebastião TAVARES de e FERREIRA Luísa de NAZARÉ, coord. (2000) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 3 vols.

- PENA, Martins (2004) *Comédias*. Ed. crítica D. Damasceno. Rio de Janeiro, Ediouro.
- PORTO, Carlos (1998) “II. Teatro Brasileiro”. *Setepalcos – Revista da Cena Lusófona* (Coimbra). No. 2: 38-49.
- RODENAS, Maria Luísa (2000) “O Teatro de Anchieta de um ponto de vista teatral”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. III: 935-939.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, sel., introd. e notas (2002) *Teatro Brasileiro: textos de fundação. «Glória e Infortúnio» ou «A Morte de Camões», «António José» ou «O Poeta e a Inquisição», «O Juiz de Paz da Roça»*. A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor – Departamento de Galego-Português, Francés e Linguística.
- SANTOS, César Augusto dos (2000) “Anchieta e a cultura indígena”. Em: Sebastião Tavares de Pinho e Luísa de Nazaré Ferreira (coord.) *Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548–1998). Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. I: 325-339.
- SEGALEN, Martine (2000) *Ritos e rituais*. Trad. E. Carvalho. Lisboa, Europa-América.
- SCHECHNER, Richard (2003 [1988]) *Performance theory. Revised and expanded edition, with a new preface by the author*. London – New York, Routledge.
- SIEWIERSKI, Henryk (2006) *Raj nie do utracenia. Amazońskie Silva Rerum* (O Paraíso Para Não Ser Perdido. O Silva Reum da Amazónia). Cracóvia, Universitas.
- VICENTE, Gil (2001) *Todas as Obras*. Coord. de José Camões. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP) – Centro de Estudos de Teatro (CD-Rom).

<http://www.instituto-camoes.pt/premioajs/regulamento.htm>

<http://www.instituto-camoes.pt/premioajs/premioajs.htm>

<http://www.instituto-camoes.pt/revista/genteterra.htm>

<http://www.cenalusofona.pt>

<http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>

<http://www.dominiopublico.gov.br>

<http://purl.pt/6596>