

Anchieta e o teatro educativo no Brasil

Anchieta and educational theater in Brazil

Anchieta y el teatro educativo en Brasil

LARA ELIANI MARQUES BIFARONI DA MOTTA¹

PAULO ROMUALDO HERNANDES²

RESUMO: Este artigo analisa os autos, Na Aldeia de Guaraparim e Na Vila de Vitória ou de São Maurício, do missionário jesuíta José de Anchieta, com ênfase em seus personagens diabos, em que se buscou compreender o papel pedagógico para a educação, para a moralização e para a catequização dos povos nativos do Brasil no período colonial. Por meio dos pressupostos bakhtinianos, realizou-se pesquisa bibliográfica para a análise da produção teatral no contexto cultural e ideológico em que se davam as educações morais e catequéticas, no século XVI, pela Companhia de Jesus.

PALAVRAS-CHAVE: História da Educação; Companhia de Jesus; José de Anchieta; História Cultural; religião.

ABSTRACT: This article analyzes the records, Na Aldeia de Guaraparim and Na Vila de Vitória ou de São Maurício, of the Jesuit mission José de Anchieta, with emphasis on its devil characters, in which we sought to understand the pedagogical role for education, moralization and for the catechization of the native peoples of Brazil in the colonial period. Using Bakhtinian assumptions, bibliographical research was carried out to analyze

1. Universidade Federal de Alfenas – Unifal.

2. Universidade Federal de Alfenas – Unifal.

theatrical production in the cultural and ideological context in which moral and catechetical education took place in the 16th century, by the Society of Jesus.

KEYWORDS: History of Education; Society of Jesus; José de Anchieta; Cultural History; religion.

RESUMEN: Este artículo analiza los registros, Na Aldeia de Guaraparim y Na Vila de Vitória ou de São Maurício, del misionero jesuita José de Anchieta, con énfasis en sus personajes diabólicos, en los que buscamos comprender el papel pedagógico para la educación, para la moralización y para la catequización de los pueblos originarios de Brasil en el período colonial. Partiendo de supuestos bakhtinianos, se realizó una investigación bibliográfica para analizar la producción teatral en el contexto cultural e ideológico en el que se desarrollaba la educación moral y catequética en el siglo XVI, por parte de la Compañía de Jesús.

PALABRAS CLAVE: Historia de la Educación; Compañía de Jesús; José de Anchieta; Historia Cultural; religión.

INTRODUÇÃO

José de Anchieta, atualmente caracterizado pela combinação de impressões passadas e atuais por biógrafos e panegiristas, se converteu em um personagem histórico de muito prestígio e valorização, tanto por seus escritos quanto pelas suas demais contribuições sociais no Brasil Colonial. Conforme Ruckstadter e Ruckstadter (2012), contribuiu para a catequese dos indígenas, para a instrução dos colonos e para a formação da cultura letrada brasileira, de maneira que sua vida e suas realizações se misturam à própria história do Brasil e à história da educação no Brasil no século XVI.

Por isso recebeu, conforme Ruckstadter e Ruckstadter (2006), várias denominações elogiosas, sobretudo aferidas por seus biógrafos, como apóstolo do Brasil, apóstolo do Novo Mundo, santo, professor, fundador da literatura brasileira devido suas obras em verso e prosa, missionário e até o jesuíta mais importante da história colonial de acordo com o Dicionário do Brasil Colonial. Assim, teria exercido papel significativo no primeiro século de colonização do Brasil, pois, atuando como missionário e professor, converteu os nativos e esteve presente em eventos importantes, tais como a fundação da cidade de São Paulo e a Confederação dos Tamoios, em que, junto a Manuel da Nóbrega, tentando mediar a paz entre os portugueses e os povos Tamoios, momento em que acabou sendo feito de refém pelos povos indígenas de Iperoig (região da atual Ubatuba).

De acordo com Paulo Romualdo Hernandez (2008), na construção da imagem do personagem Anchieta também há aqueles que atribuem ao jesuíta algo negativo, o jesuíta que destruiu a cultura nativa. Todavia, este estudo sobre Anchieta e seus autos seguirá considerando seus “escritos, que se constituem em cartas, sermões, catecismos, uma gramática da língua mais falada na costa brasileira, poemas e peças de teatro” como importantes fontes para o estudo do passado colonial brasileiro e da história da educação brasileira (Ruckstadter e Ruckstadter, 2006, p. 96).

Anchieta é colocado entre os beneméritos da igreja católica. Depois de mais de 400 anos de espera pela conclusão do processo por Roma, o Papa Francisco, jesuíta como Anchieta, assinou no dia 3 de abril o decreto de canonização do beato, sendo considerado exemplo de evangelização (Vatican News, 2018).

O canário de Coimbra³ chega em Salvador em 13 de julho de 1553⁴ juntamente com outros missionários, chefiados pelo Padre Luís da Grã (1523-1609), que também doentes procuravam nos ares da nova terra a cura. Pois, segundo as orientações dos médicos da época, essa seria uma possibilidade, se não a única, de cura. Ainda na Bahia, lugar em que ficou até outubro, escreveu cartas e começou a estudar o tupi, que na época era a língua mais falada da costa, Viotti (1965).

Em seguida partiu para a capitania de São Vicente com o intuito de encontrar-se com o Padre provincial Manuel da Nóbrega (1517-1570). Lá trabalhou em uma casinha de pau a pique no meio do mato em Piratininga, que mais tarde recebeu o nome de São Paulo. Esteve com Nóbrega nas guerras de conquista do Rio de Janeiro. Exerceu o sacerdócio de “curar” além da alma, o corpo. Conforme aponta Eisenberg (2000), tratou dezenas de ameríndios. O próprio Anchieta deixou um relato em uma carta aos irmãos de Coimbra em 1554,

Neste tempo que estive em Piratininga servi de médico e barbeiro, curando e sangrando a muitos daqueles índios, dos quais viveram alguns de quem se não esperava vida, por serem mortos muitos daquelas enfermidades (ANCHIETA, 1988, p. 63).

Depois seguiu para a aldeia nova de Piratininga, participando, junto aos povos indígenas, da construção de uma casa e uma igreja. Começou a lecionar latim para alguns irmãos recrutados pela Companhia de Jesus. Teve que aprender a língua

3. Anchieta foi conhecido entre os colegas do colégio de Artes como *canário* de Coimbra, com alusão à bem conhecida ave cantora e à sua terra de origem.
4. Esta data é referenciada pelo Padre Murillo Moutinho, SJ.

e crenças dos povos Brasis para adentrar naquele mundo e conseguir passar sua mensagem. Para isso, conforme Hernandes (2001), Anchieta, no seu percurso em terras brasileiras, produziu uma gramática em tupi, textos descritivos sobre os acontecimentos locais e se dedicou à escrita de poesias, teatro. Sobre isso, Coutinho (1997) alude que a literatura brasileira iniciou no século XVI pela voz barroca dos jesuítas, em primeira linha Anchieta, e este deve ser considerado seu fundador. Para os jesuítas a língua era um instrumento apto e próximo para a conquista das almas, com certeza está aí a razão por que estes tanto rugiram no Brasil o estudo da língua indígena, o tupi. (LEITE, 2000, p. 44).

Anchieta foi exímio autor de autos, o primeiro deles, segundo Cardoso (1977), é o auto da Pregação Universal, possivelmente escrito por volta de 1560. Esse era só o começo, suas grandes produções viriam a partir de 1590.

De acordo com Pe. Cardoso (1977), depois da morte de Anchieta, realizou-se uma recolha de suas composições no processo de beatificação, formando o caderno de Anchieta, naturalmente que não se colocaram na ordem devida, e assim posteriormente foi necessário reconstruir os autos com elementos dispersos do livro com maior ou menor probabilidade. Então, trazido para o Brasil em forma de cópia fotográfica, em 1930, pelo mesmo padre, o documento ficou sob os cuidados dos estudiosos padres Serafim Leite (SJ) e Armando Cardoso (SJ).

Segundo Pe. Cardoso (1977), são doze o número de autos de Anchieta escritos em terras brasílicas, sendo que destes oito foram escritos durante o período em que morou em Reritiba, na época capitania do Espírito Santo, momento em que empreendeu uma maior atividade dramática. Não seguindo uma ordem cronológica, de acordo com o Pe. Cardoso, os títulos são: A Pregação Universal; Na Festa de São Lourenço; Auto de São Sebastião; Diálogo do P. Pero Dias Mártir; Na Aldeia de Guaraparim; Recebimento que Fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte; Dia da Assunção, Quando Levaram sua Imagem a Reritiba; Recebimento do Administrador Apostólico Pe. Bartolomeu Simões Pereira; Recebimento do Pe. Marcos da Costa; Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens; Na Vila de Vitória ou de S. Maurício; e Na Visitação de Santa Isabel.

Mais adiante, realizar-se-á uma análise de dois dos autos anchietanos, tentando entender os recursos simbólicos utilizados por ele para criar memória cristã para os indígenas e assim convertê-los ao cristianismo.

O DIABO NO AUTO NA ALDEIA DE GUARAPARIM

A peça Na Aldeia de Guaraparim, conforme Cardoso (1977), conta com quatro diabos: Diabo 1: Anhanguçú, que é o chefe dos diabos; Diabo 2: Tatapiera ou Arongatu; Diabo 3: Canguçu ou Caumondá; e Diabo 4: Moroupiaroera ou Boiuçu ou Anhangobi. Além dos diabos, há a Alma de Pirataraka, o Anjo da Guarda e os 10 meninos cantadores e dançadores.

O auto se divide em cinco atos, iniciando com a procissão no Porto de Guaraparim até o adro da igreja como cenário, com as imagens de Sant'Ana e da Imaculada Conceição sob cantos de louvores sobre sua beleza, poder e sua proteção espiritual sobre a cidade. Dez meninos, cinco de cada lado, e no centro as imagens, seguem recitando "Ave Maria de Poranga", sendo uma décima para cada um. São dez estrofes recitadas pelos meninos que contam a história da Imaculada Conceição, além de louvar sua beleza e pedir proteção. Lembrando que a indicação do que era errado ou certo se dava de acordo com as crenças e dogmas que a igreja católica pregava naquela época. Leva-os à ideia de que o pecado é errado e é preciso fugir do que é errado. Em seguida, roga proteção à Imaculada, pedindo que seja afastada a vida antiga e que se possa seguir a lei de Deus. A vida antiga, aqui, se trata da vida indígena, dos costumes indígenas.

No auto, também se expressam a reprovação com relação às práticas indígenas, como por exemplo os rituais de antropofagia, que eram mais intensos antes da intervenção dos jesuítas. Práticas como essa eram consideradas contrária à lei de Deus e a vida daqueles povos era considerada análoga a uma noite escura. Nessa realidade, predominava a infelicidade, pois os jesuítas acreditavam não ser possível viver a felicidade fora dos caminhos de Deus.

Para expressar essa reprovação, os diabos, conforme Hernandez (2008) e Cardoso (1977), possuem características da cultura indígena. Estes entram em cena e constituem-se como a simbologia do mal que encontra permissão para penetrar no imaginário indígena por meio do medo. Trata-se de uma das partes mais importantes da peça, pois é dessa maneira que se desenhará a ideologia cristã.

A trama anchiekana vai se constituindo por meio de um dialogismo, esse fato pode ser observado principalmente no momento em que os diabos possuem o papel de expressar a reprovação com relação às características da cultura indígena. Neste momento se reitera a presença do sujeito nativo no diálogo do auto, e conforme Bakhtin (2006), não se trata apenas como uma simples transmissão de informação, mas pode ser tratado como uma interação verbal e não verbal.

Conforme o filósofo russo Bakhtin (2006), o sujeito constitui-se em relação ao outro, em meio a trocas dialógicas em que o significado do que se deve aprender vai sendo elaborado socialmente, durante as interações sociais. No teatro anchietano, visualiza-se esse processo de dialogismo no modo como os enunciados foram intencionalmente constituídos pelo autor nos seus personagens, principalmente nos personagens diabólicos que estabeleciam quais condutas eram consideradas erradas e não deveriam ser reproduzidas e que estão relacionadas ao contexto cultural indígena da época reprovados pelo autor, José de Anchieta. Nessa narrativa discursiva propiciou-se um encontro de vozes distintas, ou seja, aquela da cultura nova, cristã, que deveria ser aprendida, com aquela que remetia a elementos da cultura indígena, na percepção que dela tinham os jesuítas e José de Anchieta, o autor da peça analisada. Esta também serviu de instrumento de aproximação e convencimento dos interlocutores.

Não obstante, o demônio lamenta sua derrota frente aos trabalhos missionários da companhia, do sacerdote que, é bom que se diga, rompeu-lhe a cabeça. O sacerdote, Anchieta, ensina, evidenciando a sua posição enquanto autor da peça, as infelicidades trazidas pelo diabo, muitas das quais são elementos da cultura autóctone, e pede para os indígenas seguirem o caminho de Deus, exige que os nativos deixem os maus hábitos e lhes mostra como pedir ajuda, ou seja, a como se salvar dos hábitos que abrigam o inimigo: acreditar nos abarés, nos padres.

Entre as falas dos diabos, revive o tom ameaçador para aqueles que não aceitaram a Mãe de Deus, ou seja, Tupansy, e, assim, não possuem sua proteção. Os diabos, nesse momento da peça, além de instigarem o temor e expressarem uma personalidade ameaçadora, também se expressam em um tom um tanto moralista, pois é na fala deles que Anchieta destaca Tupansy como grande protetora de seus filhos, afastando destes os diabos.

Assim, os personagens vão denunciando os considerados “maus costumes” dos povos ameríndios. Anchieta evidencia até certos povos e seus costumes como, por exemplo, quando, nesse diálogo entre os diabos, Cauçuçu, o ladrão de vinho, se diz desordeiro e que era Tupinambá. E, agora, na condição de diabo, faz todos pecarem, roubarem e beberem cauím em demasia. Denota que os índios respeitam e aceitam o reinado de Anhangüçu. O próprio Caumondá afirma que consegue arrastar os índios por meio da bebida. Ainda ameaça vencer e queimar os Termiminós que lá estavam. Todavia, o próprio Anhangüçu avisa-o de que não os vencerá, pois estes amam a Mãe de Deus e não aceitam o mando dos diabos. É possível perceber, na fala das personagens em cena, em leitura bakhtiniana, que

Anchieta subordinou às suas intenções pedagógicas e religiosas elementos da cultura indígena como forma de aproximação e convencimento dos interlocutores. Isso acontece, entre outros momentos, sobretudo neste em tela, em que os índios respeitam o chefe Anhangüçu, mas modificou-se a cena, esse chefe não é mais um valente guerreiro, tampouco o portador da boa fala, o caraíba, mas um diabo.

Anchieta ainda menciona os tupiniquins que, a mando do diabo, estavam devorando um cristão, assado. A condenação de ser apanhado pelos demônios e conduzido ao fogo eterno bem provavelmente invocava o temor ou até o pavor nos espectadores e, diante de tão forte emoção, as ações “corretas” e “erradas/pecadoras”, ou seja, o que fazer e o que não fazer, no entendimento dos jesuítas, obviamente, iam se desenhando no palco. O diabo se articulava, entre as denúncias de práticas repudiadas e a ameaça do castigo, com discretos sermões das leis e das regras cristãs.

Nesse auto em específico, por meio dos personagens diabos, Anchieta também faz uma insistente alusão à guerra, às brigas “induzidas pelos diabos”. As guerras e as brigas entre os diversos grupos indígenas ocorriam com muita frequência e parece que Anchieta está querendo fazer os destinatários crerem que as brigas são ação do diabo, seja ele o diabo da religião cristã ou os diabos indígenas, os espíritos malfazejos das matas (HERNANDES, 2008). Outros vícios e práticas culturais dos nativos são destacados e denunciados pelo diabo nesse auto, por exemplo, o uso do fumo e o ato de furtar. Na peça, o próprio diabo furta fogo para fumar.

A confissão é mencionada nas falas dos diabos, que evidenciam com desdém o perdão de Deus para quem a realizava, assim como aqueles pecadores que não se confessam e que, sem o perdão de Deus, eram lançados ao fogo eterno.

O ato do batismo era muito valorizado pelos jesuítas, pois, conforme aponta Paiva (1982), se validava em realizar uma confissão pública do abandono da vida antiga e seus costumes e a aceitação dos novos costumes e crenças, além de se constituir uma maneira de controle.

Na sequência do auto, em seu terceiro ato, os diabos avistam uma alma, do nativo Pirataraka, que tinha acabado de deixar o corpo, e o acusam de que, apesar de batizado, havia cometido pecados. Delatam algumas condutas da alma enquanto em vida, que, dentre outras coisas, aceitou as tentações, não ouvia a missa, agredia mulheres, embebedava-se, cometia adultério, mentia. Anchieta descreve grande parte das condutas que deveriam ser extirpadas, sempre as vinculando aos diabos. Pirataraka, então, invoca Nossa Senhora para socorrê-lo e, então, o Anjo vem em seu auxílio, expulsa os diabos e protege a aldeia.

Ao representar a alma indígena recorrendo à mãe de Deus, Anchieta ressalta e simboliza a importância e a eficácia de salvação e de proteção que o catecismo possibilita. Na sequência da representação e finalizando o terceiro ato, o Anjo expulsa os diabos e prega a moral. Assim, efetiva-se a vitória do bem contra o mal, do Anjo sobre o diabo. No quarto ato, se sucede a despedida das imagens, com o canto de um ou de mais atores. Na sequência, o quinto ato traz dez meninos dançando e recitando a mensagem da nova maneira de viver, com súplicas a Jesus e louvor a Maria.

Partindo do pressuposto de que o sujeito se constitui na e/ou pela interação, os autos precisaram ser compostos por várias vozes para desenvolver o discurso pretendido, ou seja, Polifonia. Para Bakhtin, a Polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto/enunciado ocorrem diferentes vozes ideologicamente distintas que se expressam de acordo com a vontade do narrador. Nos autos de Anchieta as múltiplas vozes ideologicamente distintas se manifestaram por meio dos personagens diabos que traziam seus costumes, anjos, Nossa Senhora, entre outros, pois para que o discurso fosse compreendido as palavras e as simbologias precisavam despertar nos indígenas ressonâncias ideológicas e/ou concernentes a suas vidas, por isso a importância de se aproximar e trazer os costumes indígenas nos autos. Conforme Bakhtin (1999), para compreensão da enunciação de outrem é preciso se orientar em direção a essa enunciação e encontrar o lugar adequado dela no contexto correspondente.

A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (Bakhtin, 1999, p. 132).

Então Anchieta precisa se utilizar da cultura indígena, utilizando uma linguagem acessível que manipula o significado dos elementos indígenas, transfigurando a realidade, mas, ao mesmo tempo, cria um afastamento, pois os costumes “abomináveis” estão projetados no diabo, e, portanto, fora deles.

OS DIABOS NO AUTO NA VILA DE VITÓRIA

Já no auto Na Vila de Vitória, os diabos estão presentes logo no primeiro ato, em que ocorre os diálogos entre eles que pretendem atacar a Vila de Vitória e são

derrotados por São Maurício⁵. Em um segundo ato, consta o diálogo entre personagens alegóricos, sendo eles a Vila de Vitória e o Governo. Há ainda personagens do mal, segundo os jesuítas: o Mundo, a Carne e a Ingratidão. Assim como no auto de São Lourenço, surgem também os personagens com seus sermões: Temor e Amor de Deus. Ocorrem discussões teológicas entre os santos e diabos.

Na peça, ocorre o enterro do santo, há cânticos e, provavelmente, procissão. Martins (1950) notou em suas investigações uma relação idêntica entre os tipos dos personagens dos dois autos, Na Vila de Vitória e Auto de São Lourenço, sendo Satanás o servo de Lúcifer, como Aimbirê é o servo de Guaixará e Saraiva de Aimbirê. Além disso, os diabos são irônicos, sofismam, fazem trocadilhos e citações eruditas, falam português e castelhano, assim como no primeiro auto. O Governo, simbolizado pelo velho encanecido, é, por virtude e por diplomacia, conselheiro filósofo e prudente. Para Martins (1950), de típico, há a linguagem quase chula da Ingratidão.

O auto conserva a mesma ideia, insistindo nas mesmas lições de disciplina e fé, com o mesmo carinho pela Virgem Maria e o mesmo zelo espiritual pela salvação da humanidade. Segundo Hernandez (2008), Anchieta não tinha pretensão literária; seu objetivo com a poesia e com o teatro era claramente pedagógico.

Nessa obra, como nas demais estruturas cênicas anchietanas, segundo o Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), de maneira geral, encontra-se como tema principal a luta entre o bem e o mal corroborando com a vitória do cristianismo sobre o paganismo. Também se têm temas secundários que se adaptam ao local e à ocasião para a qual foi feita a representação.

Diferente do auto na Aldeia de Guaraparim, que é escrito em tupi e voltado para o público indígena, neste auto, Na Vila de Vitória, é empregada a língua castelhana e o português. Para Pontes (1978, p. 37), “o motivo de estarem distribuídas entre os personagens como estão, quase simetricamente, são sinais de preocupação política do autor, que era, então, ou apenas havia deixado de ser, provincial, [...]”. Além disso, é preciso se atentar ao público para o qual o auto Na Vila de Vitória se dirigia, que com certeza se tratava de um público mais esclarecido da colônia, que não só era capaz de compreender as línguas castelhano e português nas trocas de diálogo, como de alcançar as diversas alusões contidas na peça. Nessa peça as posições políticas do autor são bem evidenciadas, sobretudo o apoio que os jesuítas deram para que dona Luisa Grimaldi, viúva do antigo Governador, amigo dos jesuítas, governasse a capitania do

5. São Maurício é o padroeiro da Vila de Vitória assim como no auto de São Lourenço.

Espírito Santo. Cardoso (1977) chega a sugerir que o personagem que assume a fala de conselheiro da personagem Vila de Vitória seria o próprio Anchieta.

Ainda segundo Pontes (1978), a distribuição das diferentes línguas entre os personagens aparenta revelar o cuidado que Anchieta tinha em se colocar bem tanto para a Espanha como para Portugal, as várias vozes do diálogo, naqueles tempos filipinos tão cheios de pundonores nacionais. Assim, coube uma língua para cada santo e cada personagem infernal tinha a sua, por exemplo, Lúcifer com falas em português, ou seja, seria a pompa e estado, patrão de Satanás que se expressava em castelhano. Nas múltiplas vozes deste diálogo e na caracterização dos personagens, na distribuição equitativa das línguas, é possível perceber, no modo de análise discursiva de Bakhtin, ainda que com as limitações do discurso, os acontecimentos históricos no Brasil do século XVI, as lutas entre os portugueses que aqui estavam e a chegada de um novo poder, a Espanha, que assumia o poder da Colônia portuguesa com a união das coroas ibéricas, em 1580.

Elevadas e importantes personalidades perpassam o auto, todas conhecedoras da doutrina cristã, sendo elas: o Governo, o Embaixador, os santos e as alegorias. Para Pontes (1978, p. 37), isso “não impediu Anchieta de misturar plebeísmo ao seu habitual fraseado culto, um meio hábil de tornar a linguagem mais plástica e os personagens mais aproximados de seus modelos humanos”.

Se por alegoria se entende um método de pensar e de dizer que se fixa no abstrato das grandes noções, recobrando a riqueza das diferenças vividas pela experiência, nesse sentido, as figuras emblemáticas desse auto ilustram com justeza a definição do processo.

É certo que a província de Vila de Vitória, naquele período, passou pela enfadonha e turbulenta situação de ser, a um só tempo, cabeça de uma capitania portuguesa em vacância devido à morte do seu donatário, Vasco Fernandes Coutinho, em 1589, e uma cidade juridicamente castelhana devido à união dos Estados Ibéricos sob Felipe II, desde 1580. A capitania seguiu governada por D.^a Luísa Grimaldi, viúva de Coutinho. Então, diante daquela luta pela regência da província entre lusos e castelhanos, para os jesuítas, D.^a Luísa Grimaldi deveria se manter no leme da capitania, mas sob o poder central espanhol de Felipe II⁶.

Segundo Viotti (1966) e Pe. Armando Cardoso (Anchieta, 1977), esse auto é destinado a um auditório intelectualmente mais desenvolvido e refinado, não denunciando elementos da cultura indígena e, por essa razão, foi escrito somente em português e

6. Alfredo Bosi (1992).

castelhano. Na narrativa do auto, se reflete todo esse momento perante uma alegoria político-religiosa. Assim, a personagem Vila de Vitória fala como grave matrona, é bem provável, a viúva Grimaldi que vencerá pela boca de um sisudo conselheiro, o Governo.

O enredo aqui fica por conta de: Lúcifer; Satanás; São Maurício; Vila de Vitória; Governo; Ingratidão; Embaixador do Rio da Prata; São Vítor; Temor e Amor Deus e o grupo de dez meninos que cantam e dançam ao recitarem. No ato I, conforme Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), tem-se no porto, diante da cabeça de São Maurício, a saudação das relíquias, em que o grupo de dez meninos canta e dança louvores a São Maurício. A poesia desse primeiro ato, conforme Cardoso (ANCHIETA, 1977), faz alusões históricas aos ataques de hereges franceses e ingleses à capitania, como em agosto de 1592, os do corsário inglês Cavendish. Mencionam-se as entradas ao sertão por Pe. Diogo Fernandes e Domingos Garcia, o capitão-mor Miguel de Azeredo estava ausente na representação do auto, pois estava em guerra contra os índios de Cabo Frio. Além disso, há referências a epidemias e a secas.

Lúcifer e Satanás delatam a situação do Espírito Santo, em que, segundo o Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), na vila reinavam pleitos, dissensões, enganos e ódios entre os colonos. Fora da vila havia injustiças, cativeiros injustos e guerras contra os povos indígenas. O diálogo se dá entre os dois diabos, tendo suas caracterizações específicas bem sustentadas, em que se revezam a malícia, os trocadilhos, as fanfarronics, a ociosidade plebeia e a finura culta.

O mesmo diabo que, conforme Karnal (1998), anuncia ter atacado Castela e Portugal e ter revolvido a Ásia, África e Europa, vem até uma das partes consideradas pelos religiosos mais obscuras do globo, a pequena Vila de Vitória no Espírito Santo, na tentativa de colocar as almas em perdição.

Lúcifer e Satanás dialogam sobre enfrentar São Maurício, que é considerado o capitão dos Tebeus. Durante o diálogo, vão demonstrando elevada soberba e arrogância. Além disso, Satanás, que se considera o grande pirata das almas, arruinador de toda a paz, despande ameaças à Capitania. Lúcifer imputa à própria capacidade a subversão de Adão, da mesma forma como Satanás se vê o grande responsável por realizar grandes subversões. Lúcifer convida os personagens Mundo e Carne para juntos tentarem aos santos e, após o combate, tornam para próximo de Satanás, como vencidos.

Nesse auto, conforme Pontes (1978), Satanás se apresenta com características de ser ágil, blasfemo e fantasioso, tentará São Maurício e será desmascarado e golpeado por ele. Então, Satanás fugirá para Lúcifer.

A tentação de Satanás, junto de São Maurício, conforme a interpretação do Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), é um modelo de insinuação e de sutileza, que é desmascarada e castigada pelos golpes do capitão tebeu, no entanto se trata de golpes de sentido moral, mas traduzidos em linguagem física. Lúcifer e Satanás pensam ainda em enfrentar São Miguel, todavia Satanás percebe a chegada de São Miguel⁷ com sua espada para defender São Maurício.

No terceiro ato, a personagem Vila de Vitória entra em cena em um monólogo, conforme o Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), deprimida pela triste situação moral de seu povo. Até que o personagem Governo, um velho honrado, depois de saber de seu abatimento, a consola e a instrui sobre a arte de governar os homens. Na trama, esses processos alegóricos trabalhados por Anchieta, a rigor, não são personagens e, sim, vozes e porta-vozes que remetem a aspectos políticos, religiosos e morais, (BOSI, 1992), assim como o Mundo e a Carne. O Governo trata-se de um velho em que Anchieta põe a maior parte do imobilismo do pensamento sociopolítico. Pe. Cardoso, em seu estudo sobre o Teatro de Anchieta (ANCHIETA, 1977), sugere que a personagem Governo seria o próprio Anchieta.

Os diálogos entre a Vila de Vitória e o Governo, para Pontes (1978), se dão para ver qual é o mais ardente, em um parêntese criado com o propósito de exaltar o *Status Quo* entre Espanha e Portugal. Ao todo, são 11 quintilhas interpoladas, do verso 506 ao 556, para concordarem no respeito à lei de Deus e, como decorrência, na aceitação do princípio da origem divina dos poderes reais, ou seja, de Felipe II, como no acatamento às autoridades portuguesas do Brasil, como os governadores e os jesuítas.

Ainda no enredo do terceiro ato, conforme o Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), o personagem Governo confessa fracassados seus esforços pela presença da Ingratidão, que compactua com Lúcifer e Satanás, compondo o time/lado do mal, devendo ser combatido e vencido. A personagem Ingratidão entra em cena, sustentando um velho tacho que mexe sem parar.

Nesse auto, os diabos cristãos são a parte mais original da peça. Não se dando por vencidos, vão lançar em cena uma auxiliar, a velha Ingratidão. Logo de início, esta descreve a si própria e dá razão ao próprio nome, evidenciando também o lado em que estava na disputa entre o bem e o mal, descrevendo-se como inimiga de Deus e fomentadora da discórdia.

7. De acordo com Cardoso (1977), São Miguel era o arcanjo protetor da igreja (Dan. 12, 1; Apoc. 127).

Ingratidão se define em sua origem lucífera, em sua essência de rebeldia e de ofensa contra Deus e em sua aparência de monstruosidade. Conforme o Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), este último traço é de um realismo puro, próprio da época, que fere hoje a sensibilidade literária. Na sequência do auto, conforme Pe. Cardoso (ANCHIETA, 1977), a Ingratidão trava uma discussão com o Embaixador do Rio da Prata, que só se acalma com a intervenção do Anjo.

Conforme Bosi (1992), a fala da Ingratidão é insolente e descompensada, logo que vê o Embaixador castelhano, o cobre de impropérios. Trata-se de uma velha bojuda que se vangloria de ter sido engravidada pelo Anjo Mal e pelos primeiros homens, embora suas prenhes não findem com a hora do parto. Ainda conforme o autor, aí está uma característica típica da literatura medieval, o grotesco tocando as fronteiras do monstruoso. Cada ato de traição realizado pelos súditos rebeldes de Vila de Vitória é um novo parto da Ingratidão. Então, ela sempre estará prenhe, sem parir de todo, pois, de acordo a própria Ingratidão, enquanto existir, os homens sempre pecarão.

A ingratidão e a traição sucedem como vícios tornados afins pela cupidez, levando o homem a realizar atos de infidelidade. Segundo Bosi (1992), para a consciência moderna e para a estética de filiação idealista, que vai do humanismo de Goethe a Croce e ao primeiro Lukács, o uso da alegoria é resíduo de uma antiga subordinação da arte a fins religiosos, políticos ou morais. Assim, converte-se em uma negação da autonomia poética. Então, alegorização, nesse sentido, é o domínio do abstrato sobre o concreto da livre expressão do indivíduo.

Ainda de acordo com as reflexões do autor, a alegoria, então, vai exercer um poder significativo pedagógico de persuasão, muitas vezes até terrível devido à sua simplicidade de imagem. Daí seu uso como ferramenta de desculturação, plantada na contrarreforma.

Nos autos anchietanos, a imagem alegórica está presente no sentido de um poder onipresente que os espectadores recebem, geralmente passivos, como se a imagem fosse a própria origem do seu sentido. Para Bosi (1992), a alegoria é um discurso do outro, que fala e cala o espectador, fazendo-o temer e obedecer. Para entender a alegoria do diabo, é preciso remeter ao evangelho em que o nome diabo é Legião, que cinde a alma do fiel, turva a luz da sua mente, rompendo com sua identidade, degradando-a à cegueira, à ausência de regras da carne crua e dos instintos sem peia (BOSI, 1992).

Contudo, é preciso considerar que todo esse diálogo e discurso que foram construídos nos autos anchietanos, conforme preconiza o dialogismo bakhtiniano, estruturaram as reflexões, as crenças e o olhar da autoria, ou seja, de Anchieta. As

percepções inerentes do autor foram se tornando o modelo regulador da conduta dos nativos. É por meio da narrativa de Anchieta, expressa nos discursos de seus autos modeladores de conduta, que os indígenas vão reconstruindo sua consciência.

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada (BAKHTIN, 1999, p. 35-36).

O ser humano, para Bruner (1997), constrói um significado a partir dos sistemas simbólicos já dados em sua própria cultura. Esses sistemas seriam como um “Kit de ferramentas comunitário” que o homem utiliza para a construção de suas representações no mundo. Uma dessas ferramentas é a narrativa. A narrativa irá organizar as experiências perceptivas. Os indígenas tinham sua representação de mundo, inclusive religioso, que organizava suas experiências perceptivas. Assim, o *self* será construído interpessoalmente e, para Bruner (1997), o indivíduo constrói narrativas sobre si mesmo a partir de narrativas culturalmente dadas.

Anchieta construía a narrativa em que era utilizada uma linguagem acessível, manipulando o significado dos elementos indígenas e transfigurando a realidade, mas, ao mesmo tempo, cria um afastamento, pois os costumes “abomináveis” estão projetados no diabo, e, portanto, fora deles. Assim, estrategicamente, os índios aprendem a ridicularizar os próprios costumes. A viabilidade dessas estratégias pode ser fundamentada em Bakhtin, que afirma que os sujeitos se constituem como tais nas ações interativas, sua consciência se forma no processo de interiorização de discursos preexistentes, materializados nos diferentes gêneros discursivos, atualizados nas contínuas e permanentes interlocuções de que vão participando.

CONCLUSÃO

Os autos de José de Anchieta contribuíram como ferramenta pedagógica para inculcar os preceitos da Companhia de Jesus que carregava como ideal de trabalho para a “Maior Glória de Deus” o objetivo de transmitir os valores cristãos e de salvar todos. Trouxe para o Brasil Colônia do século XVI as crenças e culturas

crístãs. Conforme visto, os autos se flexibilizavam e se adaptavam à cultura ameríndia para atender à educação moral e à catequização e ao objetivo de levar a crença de que os hábitos dos nativos eram pecaminosos.

A partir das análises realizadas nas produções teatrais Na Aldeia de Guaraparim e Na Vila de Vitória ou de São Maurício, com enfoque nos personagens diabos, constatou-se a associação de diversas características da cultura ameríndia à idolatria e à demonização no intento de empreender uma mudança de postura e de crenças, por parte dos povos nativos, por meio do medo e do pavor do inferno que lhes eram incitados para o convencimento da fé crístã.

Por meio do exemplo e de seu teatro, Anchieta, com suas habilidades pessoais educacionais, intentou penetrar no imaginário do indígena para passar a mensagem católica. Primeiramente, lançou mão das narrativas culturalmente já existentes para os nativos indígenas e só então foi trazendo novas visões de mundo, buscando organizá-las de forma que fizessem sentido para os indígenas, podendo, assim, se construir uma ponte para a autoconstrução do *self* do índio. Para isso, Anchieta precisou falar em uma língua e em linguagens que fossem assimiláveis para os indígenas. Assim, aderiu aos parâmetros dos discursos ágrafos. Diante do exposto, infere-se que, nesse contexto educacional e catequizador em que os autos de Anchieta foram empregados, o diabo teve papel importante e indispensável, se constituindo em uma forte ferramenta pedagógica e em um instrumento mediacional, pois possibilitava delimitar e deixar claro o lugar do mal, de acordo com a perspectiva crístã do contexto socioideológico em que o teatro de Anchieta foi realizado, segundo os pressupostos de Bakhtin. O contexto socioideológico era o Brasil do século XVI, da mata, das tribos indígenas, da cultura nativa em confronto intenso com o contexto socioideológico em que foi formado seu autor. Nas múltiplas vozes dos autos estudados, sobretudo as falas dos diabos, foi possível perceber as posições pedagógicas, religiosas e também políticas de seu autor e, como não, ainda que com suas limitações de análise do discurso, dos jesuítas.

Além disso, esses personagens diabólicos funcionaram como uma espécie de ferramenta pedagógica que evocava o medo e o horror, sentimentos que se configuravam como uma porta de acesso às mentes dos Brasis, possibilitando a mudança de atitude. Mais predispostos pela emoção, encontravam-se dispostos a ouvir e a tentar aceitar as crenças crístãs que eram colocadas por meio da persuasão diabólica. O diabo representava simbolicamente papéis diversos, como acusador, juiz, delator de pecados, tentador, ludibriador, e proporcionava até mesmo alguns momentos de

humor, o que possibilitou a educação moral e a catequização por meio do reforço do medo. Assim, o público ameríndio via seus costumes serem engolidos por terra, ou melhor, pelo diabo e o que era sagrado para eles se tornava pecado, errado e mau.

Destarte, foi pelo do uso da alegoria diabólica revestida do significado do discurso do outro, por meio de um processo dialógico entremeando a utilização de signos e criando um sistema ideológico que objetivava passar quais eram as condutas e crenças certas a se seguir e quais deveriam ser abandonadas, que o teatro jesuítico atuou. Para isso aproveitou, inclusive, do sentimento de medo que já existia entre aqueles povos e dos novos medos que foram sendo incitados.

Nessa perspectiva, pode-se compreender o medo para além dos aspectos de ameaça e de punição, mas também como uma espécie de freio, ou como uma forma de organização social em que se possibilita uma nova articulação reativa. Dessa forma, a Companhia de Jesus e o diabo do teatro de José de Anchieta, com o intuito preambular de fortalecer o partido de Cristo e com seus alicerces morais e espirituais inabaláveis, defensores do bem e da ordem divina, contribuíram para a formação da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, Joseph de. **Teatro de Anchieta**. Tradução Pe. Armando Cardoso. Obras Completas. 3º Vol. São Paulo: Loyola, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BOSI, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAXA, Q. **Breve relação da vida e morte do Pe. José de Anchieta**. Introdução aparato crítico de Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1957.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Editora Global, 2003.
- EISENBERG, José. **As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil colônia**. Campinas: Alínea, 2008.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **O teatro de José de Anchieta Arte e Pedagogia no Brasil Colônia**. 153 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2001.
- LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I – Século XVI: O Estabelecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PAIVA, José Maria. **Colonização e Catequese**. São Paulo: Cortez, 1982.

- RAMALHO, Américo da Costa. **A formação conimbricense de Anchieta**. Hvmánitas. Vol. L, 1998.
- RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins. **A Construção Histórica da Figura “Heróica” do Padre José de Anchieta**. 119 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Prof. Dr. César de Alencar Arnaut de Toledo. Maringá, 2006. Disponível em: http://www.ppe.uem.br/SITE%20PPE%202010/dissertacoes/2006.Flavio_Ruckstadter.pdf. Acesso em: maio 2021.
- RUCKSTADTER, F. M. M.; RUCKSTADTER, V. C. M. As Origens do Ensino de História no Brasil Colonial: apresentação do epitome cronológico, genealógico e histórico do padre jesuíta Antônio Maria Bonucci. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, SP, v. 10, n. 37e, p. 76–85, 2012. DOI: 10.20396/rho.v10i37e.8639781. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639781>. Acesso em: 7 jan. 2022.
- VASCONCELOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obraram seus filhos n’esta parte do Novo Mundo**. Em que se trata da entrada da Companhia de Jesu nas partes do Brasil, dos fundamentos que n’ellas lançaram e continuaram seus religiosos, e algumas noticias antecedentes, curiosas e necessarias das cousas d’aquelle Estado. Lisboa: A. J. Fernandes, 1865. v. 1. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242811>. Acesso em: 03 de jun. 2021.
- VAINFAS, Ronaldo. Colonialismo e idolatrias: cultura e resistência indígenas no Mundo Colonial Ibérico. **Rev. Bras. de História**, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 101-124, set. 1990 / fev. 1991.
- PONTES, Joel. **Teatro de Anchieta**. Rio de Janeiro. MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- VATICAN NEWS. **Canonização de Anchieta completa quatro anos**. 3 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2018-04/papa-francisco-canonizacao-jose-de-anchieta.htm>. Acesso em: 14 de jun. de 2021.
- VIOTTI, Hélio Abranches. **A inquisição e os professores do Colégio das Artes**. Coimbra, 1948. v. I. p. 672-673.
- VIOTTI, Hélio Abranches. **Anchieta, o apóstolo do Brasil**. São Paulo: Loyola, 1966.
- VIOTTI, Hélio Abranches. **Padre José de Anchieta: textos históricos**. São Paulo: Loyola, 1989. 9. v. (Obras Completas).

SOBRE OS AUTORES

Lara Eliani Marques Bifaroni da Motta é Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de São Carlos e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Alfenas. Possui Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade José do Rosário Vellano (2010) e Licenciatura em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal de Alfenas (2022). Estuda pesquisas sobre a História da Educação Jesuíta.

E-mail: l.eliiani@yahoo.com.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0546-7753>.

Paulo Romualdo Hernandez é graduado e licenciado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1993). Possui mestrado (2001) e doutorado (2006) em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte. Como pesquisador tem experiência na pesquisa nos seguintes temas: Processos religiosos, políticos e culturais que direta ou indiretamente conduziram Portugal a colonizar a América Portuguesa; Teatro de José de Anchieta, história da educação, Jesuítas, Brasil Colônia, Políticas Públicas. Membro permanente do Programa Profissional de Pós-Graduação em História Ibérica orientando trabalhos na área de Cultura, Poder e Religião com ênfase no período Moderno. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unifal-MG orientando trabalhos na área de História da Educação e de Políticas Públicas. Membro do Grupo de Pesquisa: Religiões nos impérios ibéricos: agentes, ideias e processos (séculos XV ao XX). Membro do Grupo de Pesquisa: Educação, Sociedade e Teorias Pedagógicas. HISTEDBR/UNIFAL-MG. Como docente tem atuado em História da Educação, Educação Brasileira, Jesuítas, Fundamentos da Educação e, Formação de Professores em História, entre outras disciplinas. Publicou o livro *O Teatro de Anchieta. Arte e Pedagogia no Brasil colônia* pela editora Alínea com apoio da FAPESP.

E-mail: paulo.hernandes@unifal-mg.edu.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7360-4460>.

Recebido em 23 de maio de 2024 e aprovado em 21 de junho de 2024.