

O diabo que fala tupi: A representação do diabo em Na aldeia de Guaraparim, de José de Anchieta

Marina Gialluca Domene⁷⁶

Resumo

Quando se pensa a colonização portuguesa no Brasil, os ameríndios são comumente vistos sob uma perspectiva absolutamente passiva, seja no papel de selvagens a serem colonizados ou de vítimas de um processo de aculturação.

Os jesuítas tiveram grande responsabilidade nesse apagamento histórico e cultural. Tudo o que fizeram dentro dos aldeamentos visou a anulação da cultura e da mitologia ameríndias. Entretanto, ao lermos o teatro de José de Anchieta, é possível ver que, apesar do genocídio perpetrado pelo branco europeu, a cultura ameríndia deixou marcas nítidas, inclusive na fé católica que aqui se tentava instalar.

Neste teatro quase medieval, o diabo tem papel importante, tanto no tocante à comicidade da peça quanto no tocante ao seu caráter pedagógico e moralizante. É trazido à cena como um aviso contra os pecados cometidos pelos espectadores.

Em meu trabalho de mestrado, dedico-me a estudar como o diabo é representado neste teatro, comparando as peças em português, castelhano e tupi, buscando as influências brásílicas no imaginário cristão da época.

Nesta comunicação, apresentarei a análise de *Na aldeia de Guaraparim*, um dos sete autos de enfrentamento atribuídos a Anchieta. Os autos de enfrentamento são definidos pela presença do demônio e pela luta entre o Bem e o Mal.

Palavras-chave

José de Anchieta; teatro colonial; literatura colonial; teatro religioso.

⁷⁶ Mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: marinagialluca@gmail.com

1. Introdução

Este artigo deriva da minha pesquisa de mestrado, e apresenta resultados apenas parciais. No meu trabalho, dedico-me ao estudo da representação do Diabo no teatro do padre jesuíta José de Anchieta, que fez parte do processo de aculturação (e genocídio) dos nativos e do conseqüente apagamento de sua cultura e mitologia. Ao começar minha pesquisa, eu me perguntava quão completo este apagamento havia sido. Perguntava-me se, apesar das sociedades indígenas esfaceladas pelo domínio branco, haveria marcas da cultura tupi mesmo nos esforços europeus de apagá-la. O teatro do padre Anchieta é uma obra de catequese e evangelismo. É a mais patente forma de apagamento e anulação da mitologia e rituais tupi, como a antropofagia, pinturas de guerra, danças ritualísticas e a pajelança, costumes considerados demoníacos pelos europeus e a serem substituídos pela fé católica.

Neste contexto, o Diabo entra, não só como a figura cômica tradicional do teatro religioso da época, mas para personificar pecados muito específicos do contexto colonial. Comecei a buscar nesta figura marcas mais autênticas da cultura tupi. A construção dessa personagem, tanto do ponto de vista religioso quanto do ponto de vista dramático, parece embebida de elementos ameríndios. Na obra de Anchieta, o Diabo figura em sete peças.

Sábato Magaldi escreve que o padre não tinha “a vocação irresistível do palco”⁷⁷. Era poeta. Entretanto, César Braga-Pinto descreve a poesia de Anchieta como “uma forma de diálogo interior entre Deus e o indivíduo pecador”, como os *Exercício Espirituais* de Loyola. Nos poemas,

o colloquium ou oração de Loyola aparece na forma de um diálogo real: a voz ausente que em Loyola produz a comparação e a oração, aparece simulada nos poemas de Anchieta.⁷⁸

Apesar de suas inclinações poéticas, Anchieta já carrega recursos dramáticos em seus versos. E mesmo aqui, boa parte de sua obra parece obedecer a um padrão que rege seu teatro: escrita majoritariamente em três línguas, dirige-se ora aos tupis, ora aos portugueses e ora aos espanhóis.

77 MAGALDI, 1997, p. 16.

78 BRAGA-PINTO, 2003, p. 80.

O fato do teatro de Anchieta ser motivado por razões específicas interfere profundamente em todos os aspectos de suas composições. Se a trama não é consistente, a temática o é, como Nejar lembra:

O zelo anchietano pela virtude é o mesmo de Gil Vicente, que se norteou na tradição de Juan de Encina, dentro da visão teocêntrica. (...) Sabe aliar na simbologia da fé poder de contenção e manejo de adjetivos, com o aproveitamento de uma oralidade que funciona entre fala e silêncio. Valendo ressaltar a fulgurante criação alegórica de Anchieta, em que “o segundo sentido é mais importante que o primeiro”, consoante a lição de Ivan Teixeira no prefácio do *Auto da Barca vicentino*.⁷⁹

Em sua dissertação intitulada *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*, Rosemeire Pereira escreve que Anchieta não “tencionou instruir o nativo quanto à estética do teatro (...)”⁸⁰. A verdade é que o teatro de Anchieta parece ter sido, antes de mais nada, “uma forma de oração”⁸¹ com elementos cênicos. Em *Na aldeia de Guaraparim*, essa oração aparece muito claramente no clamor de Pirataka.

2. O diabo que fala tupi

Estima-se que *Na aldeia de Guaraparim* tenha sido representada no fim de 1585, na capitania do Espírito Santo. O índio Pirataka acaba de expirar, e sua Alma é abordada por quatro diabos. O Ato II, representado em tupi, os traz à cena: o líder Anhanguç, Tatapitera, Caumondá e Moroupiaroera discutem a grave situação em que se encontram, sendo expulsos de todas as aldeias aonde chegam os missionários católicos. São “especialistas nas três tentações da discórdia e desordem, do vinho e da sensualidade, da crueldade e antropofagia”, e pretendem usá-las para dominar aldeias protegidas pela Virgem Imaculada, “que já os derrotou outras vezes”⁸². Aqui, vemos os costumes tupi considerados pecaminosos pelos jesuítas. Anhanguç entra em cena, queixando-se da falta de paz e de abrigo, porque é expulso pelo “sacerdote inimigo”⁸³, que “proclama que a Mãe divina / desgraçou a minha sina / e a cabeça me

79 NEJAR, 2007, p. 30.

80 PEREIRA, 2006, p. 152.

81 MAGALDI, 1997, p. 20.

82 CARDOSO, 1977, p. 79.

83 Ibidem, p. 208, v. 5.

rompeu”⁸⁴. Tatapitera reconhece a gravidade da situação, e propõe um plano de ação: “Vamos pois nos levantando / pegar Tupansy por trás”⁸⁵.

Após o verso 177, um novo diabo entra em cena: Moroupiaroera. Ele entra com três almas condenadas, e apresenta-se:

Sim, sou eu; vim procurar-te,
e descrever-te a minha arte
de matança e sururu.⁸⁶

Algumas estrofes depois, ao falar de uma tribo tupiniquim que visitou. Diz que os habitantes chegaram a sacrificar “um bom cristão”⁸⁷ em um ritual antropofágico: “De um cristão que ali passava / se vingaram, a meu mando”⁸⁸. Ao mesmo tempo, no entanto, Moroupiaroera mostra ser também um algoz para aqueles que pecam contra a lei divina: “Suas almas pagãs meti / no fogo que não se acalma.”⁸⁹

Nesta nota, podemos entrar no Ato III, quando surge a Alma do índio Pirataka. Parece haver influência do *Auto da Alma* e da alma do Parvo no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente⁹⁰. Os quatro diabos começam a tentar convencê-la a acompanhá-los, e terminam por tentar arrastá-la à força para o Inferno. A Alma, ainda que convertida e devidamente unguida antes da morte, não tem poder para resistir-lhes, e clama pelo socorro divino. Só a menção do nome de Deus é o suficiente para afastar Anhanguçú: “Que terrível nome ouvi, / que me deixa atormentado!”⁹¹ Cito Ednilson Aparecido Quarente, que escreve que a ação dos demônios está confinada, impossibilitando-os de “emular-se frente aos signatários de Deus”. “É tingida a vitória do bem sobre o mal: a Cruz fazia a sua redenção e reocupava o seu lugar sacramental na Terra”⁹².

Os diabos, Pirataka e o Anjo teriam sido, à época, caracterizados de maneira simples, mas colorida: as roupas portuguesas seriam aliadas às plumas e tintas, tão presentes nos rituais tupi e agora ressignificadas dentro de um ambiente cristão⁹³.

84 Ibidem, p. 209, vv. 8-10.

85 Ibidem, p. 210, vv. 53-57.

86 Ibidem, p. 213, vv. 180-187.

87 Ibidem, p. 214, v. 193.

88 Ibidem, p. 214, vv. 198-199.

89 Ibidem, p. 215, vv. 228-229.

90 Ibidem, p. 80.

91 Ibidem, p. 225, vv. 595-596.

92 QUARENTA, 2002, p. 47.

93 CARDOSO, 1977, p. 56.

A influência portuguesa na prosódia e métrica de Anchieta é óbvia, mas a cultura tupi está aqui presente, sobretudo no tipo de humor, nas músicas e danças apresentadas, além da caracterização das personagens. O próprio formato do auto sugere a cerimônia de recepção tupi⁹⁴.

3. Considerações finais

O teatro do padre José de Anchieta objetivava catequizar os brasis, apagando sua cultura e religião tradicionais. Os diabos tinham o papel de personificar esses costumes. Entretanto, aspectos da representação mostram a influência indígena na estética do jesuíta, mostrando que o sucesso nesta empresa colonizatória, pelo menos neste momento, era apenas parcial.

94 Ibidem, p. 8.

Referências bibliográficas

BRAGA-PINTO, César. *As promessas da História: Discursos proféticos e assimilação no Brasil Colonial (1500-1700)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDOSO, Armando (trad.). *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro - séculos XVI e XVII*. 2006. 428p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Doutorado em Concentração, História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. Suporte eletrônico.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Editora Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

MADUREIRA S.J., José Maria de. *A liberdade dos índios, a Companhia de Jesus, sua pedagogia e seus resultados*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1929. v. 2.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Copesul, Telos, 2007.

PEREIRA, Rosemeire F. de A. R. *A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira*. 29 de novembro de 2006. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.

PINTO, Edith Pimentel. *O Auto da Ingratidão: Na vila de Vitória (de) Anchieta*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. *As raízes do teatro brasileiro*. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro. Vol 1 - Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições SESC SP; Editora Perspectiva, 2012.

QUARENTA, Ednilson Aparecido. *Teatro de Anchieta: demonização e catarse no Brasil colonial*. 2002. 139p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Suporte físico.