

O TEATRO QUINHENTISTA DE ANCHIETA E OS *RESÍDUOS* DO DIABO  
MEDIEVAL EM TRÊS AUTOS ESCOLHIDOS: *AUTO DA PREGAÇÃO*  
*UNIVERSAL, NA ALDEIA DE GUARAPARIM E NA VILA DE VITÓRIA*  
*OU AUTO DE SÃO MAURICIO*

Francisco Wellington Rodrigues Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** As primeiras manifestações cênicas no Brasil são obras dos jesuítas Manuel da Nóbrega, João Azpilcueta Navarro, os quais utilizaram o teatro como instrumento de educação moral e artística. Mas, segundo José Carlos de Macedo Soares, os colonizadores portugueses trouxeram da metrópole o hábito das representações laicas, mas sem ajustá-las totalmente aos preceitos literários. Eles “amavam as representações desde as mais simples como o *apropósito*, até as *comédias de costumes*, passando pelos *milagres* ou *mistérios* e pelos *autos*”, inclusive, aqueles criados por Gil Vicente em Portugal, na época do descobrimento do Brasil (SOARES, 1954, p. 6). Entretanto, coube ao Padre José de Anchieta criar as primeiras manifestações da arte cênica religiosa em nosso país, mesclando em seu contexto, elementos oriundos do velho mundo e da Igreja Católica com os elementos de uma cultura cá existente, a dos indígenas. Sendo assim, o objetivo do nosso artigo é dissertar sobre os *resíduos* do Diabo Medieval no teatro elaborado pelo Padre José de Anchieta, em três autos escolhidos – *Auto da Pregação Universal, Na Aldeia de Guaraparim e Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício*. Como resultado, defenderemos a hipótese de que a representação do Diabo no teatro medieval está *residualmente* presente no teatro brasileiro quinhentista do Padre José de Anchieta, bem como as questões relativas à mentalidade, o imaginário cristão medieval, o teatro, a representatividade e os *resíduos* literários de uma época para outra.

**Palavras-chave:** Teatro, *Residualidade*, Diabo Medieval, Anchieta.

**Abstract:** The first stage shows in Brazil are works by the Jesuits Manuel da Nóbrega, João Azpilcueta Navarro, who used theater as an instrument of moral and artistic education. But according to José Carlos de Macedo Soares, the Portuguese colonizers brought the habit of secular representations from the metropolis, but did not fully adjust them to literary precepts. They "loved the representations from the simplest to the appropriate, to comedies of customs, to miracles or mysteries and to autos", including

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2014.1); Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2010); Especialista em Estudos Clássicos (2005) e Graduado em Letras (2003) pela mesma universidade. Atualmente é Bolsista FUNCAP. É também pesquisador do Grupo de Estudos de *Residualidade Literária e Cultural* do Diretório de Pesquisas do CNPq. Email: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

those created by Gil Vicente in Portugal at the time of the discovery of Brazil (SOARES, 1954, p. 6). However, it was up to Pe. José de Anchieta to create the first manifestations of religious scenic art in our country, mixing in its context, elements originating from the old world and the Catholic Church with the elements of a culture that existed there, of the Indians. Thus, the objective of our article is to discuss the remains of the Medieval Devil in the theater elaborated by Pe. José de Anchieta, in three chosen autos - *Auto da Pregação Universal*, *Na Aldeia de Guaraparim* end *Na Vila de Vitória* or *Auto de São Maurício*. As a result, we will defend the hypothesis that the representation of the Devil in the medieval theater is residually present in the sixteenth-century Brazilian theater of Pe. José de Anchieta, as well as the questions related to mentality, medieval Christian imagery, theater, representativity and literary residues From one season to another. **Keywords:** Theater, *Residuality*, Medieval Devil, Anchieta.

Após o descobrimento do Brasil, a representação do Diabo, criada na Europa medieval, ganhou espaço no imaginário popular brasileiro, devido às atividades culturais desenvolvidas pelos padres jesuítas que por nossa terra passaram em meados do século XVI. Eles se tornaram figuras importantes na cultura brasileira; defensores do Bem e da ordem divina, como demonstram as obras encenadas pelos missionários da Companhia de Jesus, em especial, as do Padre José de Anchieta. Para Sábato Magaldi (2004), embora escrito em tempos da Renascença, o teatro de Anchieta, quer por ser de autoria de um jesuíta ou pelos objetivos a que se destinava, filiava-se à tradição religiosa medieval. Nenhuma outra forma se ajustava mais que o auto, como peça religiosa, aos intuitos catequéticos. Assim nos diz Magaldi (2004):

Os milagres dos séculos XIII entrosam-se para formar a fisionomia dos textos anchietanos. Todo o universo religioso, presente na dramaturgia medieval, se estampa nas oito obras mais caracteristicamente teatrais conservadas do canarinho. A hagiografia fornece matéria para vários textos. A intervenção de Nossa Senhora, como nos milagres, permite o desfecho feliz de uma trama. O paganismo anterior da vida dos silvícolas, com seus costumes

condenáveis, é estigmatizado à luz do bem e da moral cristã. (MAGALDI, 2004, p. 17).

Anchieta conviveu com múltiplas culturas (africana, europeia, indígena) até os seus 14 anos. Quando chegou na Europa, ainda na juventude, entrou em contato com o período de maior efervescência das ideias humanistas. O convívio com professores humanistas o colocou diante de encenações dramáticas com temas bíblicos, realizadas nos pátios do Colégio das Artes, bem como de peças encenadas com tradição estética inspirada em temas da tragédia e da comédia Greco-romana. Nessa mesma época, século XVI, Portugal vivia o período da Santa Inquisição e, os autos, como encenação dramática, se fortaleciam, trazendo elementos da tradição medieval para o teatro renascentista. Com efeito, segundo Eduardo Navarro (1999), naqueles anos, eram populares os autos de Gil Vicente, fato que nos revela, na obra de Anchieta, grande influência, seja no conteúdo, na forma ou no uso de alegorias e personagens (NAVARRO, 1999, p. 07).

Para Paulo Romualdo Hernandez (2008), Anchieta foi um homem santo e heroico que produziu teatro em terras brasileiras; um missionário que pregou a palavra de Deus e evangelizou silvícolas fazendo uso do seu conhecimento cultural e intelectual, unindo-se a culturas diversificadas: brasílica, africana e europeia. Assim afirma Paulo Romualdo Hernandez:

Vindo para ensinar, catequizar, teve que aprender, ouvir – sê tudo a todos – aprender a língua do país para se comunicar e compreender as coisas do lugar. Manejando a língua nativa, entrava-se mais facilmente no que poderíamos chamar de ideologia de quem usava no cotidiano: seus mitos, religião, sua organização social. Somente então se poderia ensinar os bons e criticar os maus costumes – segundo evidentemente uma visão cristã – valendo-se

de festas religiosas e encenações teatrais. (...) O padre e dramaturgo Anchieta criou diálogos teatrais com personagens da vida social indígena para falar ao seu espectador, na língua deles, sobre “a maneira boa de viver”, que era aquela dos aldeamentos junto aos abarê, e sobre o que seria mau, como os rituais e costumes indígenas: criou um teatro evidentemente pedagógico no sentido porém, em que também eram pedagógicos os autos religiosos e as moralidades medievais. (HERNANDES, 2008, p. 23).

Com a produção literária e dramaturgic de Anchieta, inegavelmente, a história da vida cultural brasileira teve início. Seu interesse pelo nativo, conforme aponta Fernandes (1980), aparece não só como “objeto de especulação literária, mas também como condição de pessoa humana, como vínculo de cultura e, mais do que isso, como elemento de fixação de cultura” (FERNANDES, 1980, p. 45). Com o objetivo da evangelização, Anchieta soube explorar as manifestações indígenas, seus hábitos e crenças.

Sendo assim, para compreender o teatro de Anchieta, é preciso entender o ambiente em que este vivia. Anchieta fazia de tudo um pouco e ao mesmo tempo: trabalhava nas mais diversas e pesadas ocupações, chegando mesmo a ser o “agrimensor” que abriu, atendendo ao apelo do Governador, o caminho mais seguro entre o litoral e o planalto piratingano. Sobre o assunto, Fernandes (1980) ressalta:

Anchieta soube buscar incansavelmente todas as possibilidades de comunicação de seu tempo. Por isso não lhe faltaram o temperamento criador e as condições de encontro com os nativos. Examinadas as suas obras, com atenção, verificamos aí, o centro único e intransferível de toda comunicação lírica de ressonância universal. A sua obra de cultura e civilização contribuiu eficazmente para a formação dos alicerces de nossa formação pátria. (FERNANDES, 1980, p. 45).

Por isso, podemos afirmar que qualquer tipo de análise do teatro do Padre José de Anchieta exige, sem dúvida, um complexo exercício de desconstrução de ideias e imagens sobre o teatro do seu tempo, bem como ter uma percepção histórica mais apurada dos fatos que marcaram o Brasil colônia, como a formação da sociedade, a política, a economia e a religião, pois a sua poesia e a sua dramaturgia visam uma criação de novas perspectivas, voltando-se para uma elaboração e reelaboração do homem e da sociedade, tendo como base, textos autênticos (cartas, poemas, autos, biografias) e ainda a criação de um imaginário que ousou recriar seres ou figuras que o aproximaram de sua missão: solidificar os dogmas da Igreja Católica numa sociedade em processo de construção. (FERNANDES, 1980).

No tocante à produção teatral do padre José de Anchieta no Brasil, tendo como base os estudos de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996), é comum aos estudiosos de Anchieta, conforme explicam os autores, atribuir-lhe a autoria de nove obras. O erro de autoria dos textos dramaturgicos do padre jesuíta foi mais difundido a partir do momento em que a edição preparada pela pesquisadora Maria de Lourdes Paula Martins (sendo este considerado o primeiro trabalho sério sobre a obra de Anchieta, tendo como base para sua realização os manuscritos do missionário), foi publicada por volta dos anos de 1950<sup>2</sup>. Entretanto, conforme os trabalhos realizados pelos



<sup>2</sup> Para Lothar Hessel e Georges Raeders, na obra *O Teatro Jesuítico no Brasil*, apenas sete peças têm sido atribuídas, sem maiores hesitações, ao Padre José de Anchieta. Segundo os autores, por ordem cronológica de estréia, são obras de Anchieta: *Auto da Crisma* (1578), *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens, ou Auto de Santa Úrsula* (1584), *Auto de São Lourenço* e *Na festa de Natal ou Pregação Universal* (1586?), *Auto da Vila de Vitória ou de São Maurício* (1586), *Auto ou Diálogo de Guarapirim* (1587), *Auto da Visitação de Santa Isabel* (1898). HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: URGs, 1972.

Já Leodegário Amarante de Azevedo Filho, tendo como base os estudos da Doutora Maria de Lourdes Paula Martins, na obra intitulada *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, afirma que pode-se atribuir a Anchieta nove autos de catequese. São eles: *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula*, *Na Visitação de Santa Isabel*, *Dia da Assunção*, *quando levaram sua imagem a Reritiba*, *Dos misté-*

pesquisadores do teatro anchietano, dentre eles Edwaldo Cafazeiro, Carmem Gadelha (1996) e o Padre Armando Cardoso (1977), concluiu-se que o teatro completo do padre jesuíta, até que novos textos apareçam, passou a conter doze autos<sup>3</sup>. Contudo, o que nos interessa nesse momento é analisarmos três textos escolhidos em que a principal figura representante do Mal, o Diabo, aparece em cena no teatro quinhentista brasileiro.

O Diabo, segundo Muchembled (2001), Cousté (1996) e Russel (2003) teve sua imagem construída sobre os *resíduos* das antigas tradições religiosas que precederam o Cristianismo na história. Depois que a imagem e o papel do Adversário de Deus já estavam delineados e bem difundidos na mentalidade do povo cristão medieval, a Igreja Cristã, diante das intensas mudanças sociais, políticas, religiosas, ideológicas e culturais ocorridas em toda Europa, continuou sua luta contra os hereges, considerados inimigos de Deus e da tradição cristã, os que representavam a demonização de todas as formas, bem como os que afrontavam de forma herética os dogmas divinais.

---

*rios do Rosário de Nossa Senhora, Na Aldeia de Guaraparim (1589?), Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte, Na Festa de São Lourenço, Na Festa de Natal, Na Vila de Vitória.* <sup>2</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966, p. 193.

Joel Pontes, na obra *Teatro de Anchieta*, também segue a linha mestra de Leodegário Amarante de Azevedo Filho e de Maria de Lourdes Paula Martins, porém, ele as divide em: Autos e Poesias encenáveis em português e castelhano (*Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula, Diálogo de Cristo com Pero Díaz, Na Vila de Vitória*) Autos no tupi jesuítico e mais o Recebimento (*Na Aldeia de Guaraparim, Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba, O Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarte*) e, duas Festas (*Na Festa de São Lourenço, Na Festa do Natal*). PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978, p.28.

<sup>3</sup> Segundo os autores acima, os doze autos de Anchieta são: *Na Festa do Natal ou Pregação Universal (1561), Na Festa de São Lourenço (1587), Excerto do Auto de São Sebastião (1584 ?), Diálogo do P. Pero Dias Mártir (1575 ou 1592?), Na Aldeia de Guaraparim (1585), Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarte (1589), Dia da Assunção, quando levaram a sua imagem a Reritiba (1590), Recebimento do Padre Marcos da Costa (1596), Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula (1585 ou 1595?), Na vila de Vitória ou de São Maurício (1595), Na visitação de Santa Isabel (1597), Recebimento do P. Bartolomeu Simões Pereira (1591 ou 1592?)*. CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. 1996, p.45.

A ideia do Diabo propagou-se de forma intensa por toda a Europa Medieval. Ele assumiu nomes e formas híbridas diversas; provocou medo e riso; foi, através de relatos orais populares, enfrentado por anjos e outros representantes da ordem divina, inclusive, Jesus Cristo, o próprio Criador e a Virgem Maria.

Dessa forma, o teatro medieval trouxe à cena a representação do Diabo e a do Inferno. O Mal, através das artes cênicas, difundia-se com maior eficiência na mente do povo cristão e cada vez mais o pensamento católico cristão se firmava na sociedade medieval. As peças teatrais mostravam representações pavorosas e risíveis sobre a figura do Mal. No teatro vicentino, por exemplo, o Diabo representava, simbolicamente, papéis diversos: era juiz, acusador, relator dos pecados humanos, tentador, ludibriador etc; recebeu caracterizações e denominações, de acordo com o imaginário popular do período medieval, que o marcaram para sempre: Satã, Belial, Satanás, Lúcifer etc; tornou-se ridículo diante dos anjos e outros seres divinos; cômico quando se enredado por causa de sua tolice ou quando se colocava em situações de fracasso, derrota; é ainda causador do riso quando insultado, humilhado e enganado. (LIMA, 2010).

E foi esse pluralismo diabólico que se projetou na sociedade cristã medieval, através do teatro, que nos serviu de subsídios para o desenvolvimento desse trabalho, uma vez que este transcorrerá, como veremos a seguir, em torno das obras teatrais do Padre José de Anchieta, tendo como base fundamental, os textos que trazem o Diabo no conjunto dramaturgico do autor quinhentista no Brasil, bem como a projeção *residual* do pensamento medieval, em especial, sobre a representação do Diabo no Nordeste do Brasil.

Para compreendermos como foi possível que traços da cultura medieval subsistissem por tanto tempo e aparecessem vivos na obra

de Anchieta, utilizamos os conceitos de *resíduo*, *hibridismo*, *cristalização* e *mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade*<sup>4</sup> sistematizada por Roberto Pontes. Os conceitos teóricos são trazidos de outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a história e a antropologia. A partir dessa sistematização, o autor demonstra que os resíduos da cultura de um período temporal podem ser percebidos noutro tempo e numa sociedade diferente, sendo, portanto, o mesmo fenômeno observável na literatura, desde que esta é um produto da endoculturação.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas<sup>5</sup>.

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade*, na concepção de



<sup>4</sup> A *teoria da residualidade* foi sistematizada e desenvolvida pelo Professor Doutor Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará (UFC), certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPQ. A *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* baseia-se no pressuposto de que nada é novo na literatura nem na cultura, “pois tudo remanesce de outros tempos e/ou espaços”. (PONTES; MARTINS, 2015). Atualmente, os estudos desenvolvidos com base na *Teoria da Residualidade*, conta com a colaboração e a liderança da Professora Doutora Elizabeth Dias Martins que, juntamente com Roberto Pontes, coordena e orienta os pesquisadores participantes do Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural - GERLIC, formado por graduandos e graduados do Curso de Letras da UFC; e por mestres, mestrandos e doutorandos do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFC.

<sup>5</sup> Desde 2002, a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq -, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais espaço e notoriedade entre alunos e professores pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e outras IES que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária de nosso País. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou três teses concluídas de doutorado (duas na PUC-Rio e uma na UFAM), mais 4 estão em fase de elaboração na UFC; 33 dissertações de mestrado defendidas no PPGL-UFC, mais 7 estão em andamento na UFC e na UFAM; uma tese de doutorado defendida em Portugal, na Universidade de Trás-os Montes, uma tese de doutorado em andamento na Universidade de Coimbra; 3 monografias de especialização foram aprovadas na UFC e na UECE. Oito Jornadas de *Residualidade* já foram realizadas pelo Grupo GERLIC na UFC, envolvendo, no seu formato, sessões de comunicações, conferências, mesas semi-plenárias e apresentações culturais, tendo ainda, a participação de pesquisadores/conferencistas do Brasil e de Portugal. (PONTES; MARTINS, 2015).



Roberto Pontes, têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce na Física, na Química, na Medicina, na Hidrografia, na Geologia e em outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (PONTES, 2006).

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura.” (PONTES, 2006). Bem sabemos que na cultura do povo brasileiro é possível encontrarmos resquícios da época medieval ainda vivos no modo de pensar dos cristãos viventes em nosso país, inclusive, daquilo que remanesceu acerca do Diabo, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Anchieta, pois para Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006).

Como podemos perceber, a teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que “na cultura e na Literatura nada é original, tudo é residual”. Assim sendo, entende-se por *resíduo* o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006). Sobre a transmissão de valores culturais de um povo para outro, através da literatura e do contato social, o autor diz o seguinte:

Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem rimas de Luis Vaz de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595.

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, sol-

dados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 1999).

Essa citação, que relata a bagagem cultural trazida pelos portugueses durante o processo de colonização do Brasil, nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*<sup>6</sup>, *cristalização*<sup>7</sup>, *mentalidade*<sup>8</sup> e *hibridismo cultural*<sup>9</sup>. Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma o seguinte:

O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *cristalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda

<sup>6</sup> *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006).

<sup>7</sup> A *cristalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais. (PONTES, 2006).

<sup>8</sup> A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*. (PONTES, 2006).

<sup>9</sup> O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural. (PONTES, 2006).

a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. É o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento. (PONTES, 2006).

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, como Anchieta, e ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária.

Com uma visão extremamente focada no universo indígena, Anchieta, assim como os outros jesuítas, no seu teatro, utilizava elementos importantes da tradição indígena, tirados da fauna e da etnologia indígena. Anchieta trouxe para a cena teatral do Brasil colonial, por exemplo, *anhangás*- seres semelhantes aos diabos e monstros fabulosos que povoavam a mente do povo Europeu.

Nessas representações primitivas elaboradas por Anchieta, convém distinguir duas modalidades de representações teatrais: as que se destinavam às aldeias indígenas e as que eram representadas nos colégios. Nas aldeias predominavam os autos; para os colégios, além dos autos, havia comédias e tragédias. Através do teatro, os padres jesuítas aproveitavam o gosto das camadas populares e dos demais aqui estabelecidos, pois o teatro por eles elaborado não era apenas uma simples diversão. As representações cênicas eram carregadas de lições e tinham o objetivo de educar a sociedade que se formava.

Como dissemos anteriormente, dos doze autos atribuídos ao Padre José de Anchieta, sete deles trazem o Diabo como personagem importante para todo um contexto. No entanto, para este trabalho investigativo, analisaremos apenas três destes autos. São eles: *Na*

*Festa do Natal ou Pregação Universal* (1561, na Vila de São Paulo de Piratininga); *Na Aldeia de Guaraparim* (1585?, na Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo); *Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício* (1595, também na vila de Vitória, no Espírito Santo).

Para análise das peças Anchiéticas, adotaremos como fonte a obra *Teatro de Anchieta*, organizada, traduzida e anotada pelo Padre Armando Cardoso (1977), conforme os escritos originais encontrados no *Caderno de Anotações*, de Anchieta, que hoje se encontra no Arquivo Romano, na Itália, investigado pelo pesquisador.

Começamos nossa análise pelo *Auto da Pregação Universal*, primeira peça de Anchieta, representada, provavelmente, pela primeira vez, em 1561, no natal, a pedido do Padre Manuel da Nóbrega. O auto agradou inteiramente a todos e repetiu-se por toda a costa brasileira, com adaptações maiores ou menores, mediante às circunstâncias de tempo e espaço. Recebeu esse nome pelo fato de estar escrito em três línguas - o português, o tupi e o espanhol – podendo alcançar todo o público da época.

O enredo, reconstituído pelos pesquisadores do teatro anchiético, com base no *Caderno de Anotações* do padre missionário, tem cinco atos, segundo a edição proposta pelo Padre Armando Cardoso (1977). O primeiro e o quinto são compostos por um poema longo sobre um conhecido tema medieval, o Pelote Domingueiro<sup>10</sup>. Neles, canta-se uma alegoria da história do pecado: um moleiro (Adão) per-

---

<sup>10</sup>.O assunto das Trovas do Moleiro vem da Idade Média. Segundo o Padre Armando Cardoso, guarda-se na Biblioteca do Porto composições transcritas por Teófilo Braga em sua *Antologia Portuguesa*. A primeira parece de Marco Fernandes Sapateiro, que se nomeia na terceira estrofe e descreve o moleiro com sua casaca de luxo, como custou a obtê-la, como lhe tinha amor e a guardava com ciúmes. A segunda, de Antônio Leitão, explora a perda do pelote e o desespero que o moleiro tomou por isso. A terceira, de Luís Brochado, se detém nos esforços e demandas para que lhe restituam. A quarta, de João de Couto, termina descrevendo a festa que fez o moleiro ao reaver sua roupa. ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo Padre Armando Cardoso S.J. São Paulo: Loyola, 1977, p. 63.

de a sua veste de domingo (a graça de Deus), roubada por um ladrão (o Diabo). Com a perda, o moleiro torna-se um desgraçado, até que sua veste seja recuperada, fato que ocorre no quinto ato. O neto do moleiro (Jesus Cristo), com sua mãe, a filha do moleiro (Maria), tece nova veste (a graça de Deus) para o avô (Adão, homem caído), com seus trabalhos de salvação (Encarnação, Circuncisão, Paixão), e lhe restitui com a veste a alegria festiva. No segundo ato, deparamo-nos com a luta dos anhangás (Guaixará e Aimberé) contra o Karaibebé (Anjo). Consequência da primeira queda do homem, os dois diabos, Guaixará e Aimberé, mostram o mal que fazem por todas as aldeias indígenas, pervertendo os índios com os pecados mundanos. O Anjo da guarda da aldeia, condescendente em ouvi-los a princípio, acaba por expulsá-los, exortando os índios à vida cristã com a graça de Jesus e a proteção da Virgem Maria. No terceiro ato, temos o desfile de doze pescadores brancos, amarrados pelos diabos, a narrar suas misérias diante do presépio, com esperança de serem atendidos pela graça divina. No final, todos são absolvidos e ficam libertos das correntes, simbolizando o perdão pelos pecados cometidos. No quarto ato, temos a dança dos meninos, com versos em português, espanhol e tupi.

De acordo com o enredo, há no texto de Anchieta uma alusão a três grandes festividades do calendário cristão: a festa de Natal (25 de dezembro), à Circuncisão (1 de janeiro) e à festa dos Reis Magos (6 de janeiro). Trata-se de três momentos festivos oriundos da Península Ibérica medieval que se enraizaram no Nordeste do Brasil de forma profunda e diversificada. São tradições antigas, mas que ainda permanecem em nossas memórias na forma de *resíduos*.

Como nosso *corpus* de pesquisa gira em torno da representação do Diabo medieval e suas *residualidades* na obra de Anchieta,

vejamos nesse momento apenas o primeiro e o quinto atos do auto em análise<sup>11</sup>, que fala do Pelote Domingueiro. Leiamos a versão de Anchieta do Pelote Domingueiro e a atuação/representação do Diabo medieval na obra do padre jesuíta:

ATO I

Já furtaram ao moleiro / o pelote domingueiro.  
Se lho furtaram ou não, / bem nos pesa a nós com  
isso!  
Perdeu-se com muito viço / o pobre moleiro adão.  
Lúcifer, um mal ladrão / lhe roubou todo o dinheiro  
/ co' o pelote domingueiro. / (...)  
(...) Era uma peça, a mais fina / de todas quantas ti-  
vera.  
Se ele bem a defendera, / não jogaram de rapina. /  
A cobra ladra e malina  
com inveja do moleiro, / apanhou-lhe o dominguei-  
ro (...).  
(ANCHIETA, 1977, p. 118-119)

Nesse momento do primeiro ato, O Diabo é representado como “um mal ladrão” por furtar o Pelote Domingueiro. Podemos perceber ainda uma das suas principais denominações no imaginário popular: o nome de Lúcifer que lhe é atribuído no texto. Outro dado a ser ressaltado é a forma híbrida dirigida ao representante do Mal, “cobra ladra e malina”. Além disso, é possível detectar outros caracteres do Diabo medieval na obra de Anchieta como o fato dele ser astucioso, sorrateiro, invejoso e maligno. Leiamos outro fragmento da obra anchietana em que o Diabo, metaforicamente, seduz Eva pa-

---

<sup>11</sup> Segundo pesquisadores, vê-se que o diálogo principal, aquele destinado aos diabos, foi adaptado ao auto de *Na Festa de São Lourenço*. Comparando os dois autos (*Na Festa de São de Lourenço e Na Festa de Natal ou Pregação Universal*), vemos que o segundo omite referências à São Lourenço e São Sebastião, à batalha de Guaixará no Rio de Janeiro e aos franceses. Anchieta, no Auto da Pregação Universal, escreveu um texto alusivo aos pescadores desonestos; fala de uma confraria; faz referências ao Menino Jesus e aos Reis Magos, sendo este, o mais antigo auto produzido pelo padre missionário no Brasil. ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo Padre Armando Cardoso S.J. São Paulo: Loyola, 1977, p. 71.

ra furtar o Pelote Domingueiro :

(...) A mulher que lhe foi dada, / cuidando furtar  
maquias, / com debates e porfias  
foi da culpa maquiada. / Ela nua e esbulhada, / fez  
furtar ao moleiro / o seu rico domingueiro.  
Toda bêbada do vinho / da soberba, que tomou, / o  
moleiro derrubou / no limiar do moinho.  
Acodiu o seu vizinho / Satanás, muito matreiro, / e  
rapitou-lhe o domingueiro. (...)  
(...) Ele, como se viu tal, / escondeu-se de seu amo, /  
encobrendo-se com um ramo  
debaixo dum figueiral, / porque o ladrão infernal /  
nos ramos dum macieiro / lhe rapou seu dominguei-  
ro. (ANCHIETA, 1977, p. 119-120)

Nesse trecho, o Diabo aparece como soberbo e sob a denomi-  
nação de Satanás, outro nome importante que geralmente lhe é atri-  
buído. Além disso, é possível verificar, de forma metafórica, o mo-  
mento em que Eva se deixa seduzir por Satanás e a queda primeira do  
homem: “Toda bêbada do vinho/ da soberba, que tomou, / o moleiro  
derrubou”. Aqui, Anchieta faz uma alusão ao pecado original através  
do rapto do Pelote Domingueiro pelo Diabo. E quando lemos “porque  
o ladrão infernal / nos ramos dum macieiro / lhe raptou seu domini-  
gueiro”, lembramos, rapidamente, do Diabo na forma de serpente do  
Jardim do Éden, conforme podemos encontrar na Bíblia. Vejamos:

Mas, a serpente era o mais astuto de todos os ani-  
mais da terra que o Senhor Deus tinha feito. E ela  
disse a mulher: por que vos mandou Deus que não  
comêsseis de toda a árvore do paraíso?  
Respondeu-lhe a mulher: nós comemos do fruto das  
árvores que estão no paraíso. Mas do fruto da árvo-  
re que está no meio do paraíso, Deus nos mandou  
que não comêssemos, nem a tocássemos, não sece-  
da que morramos.  
Porém, a serpente disse à mulher: bem podeis estar  
seguros que não morrereis de morte. Porque Deus

sabe que em qualquer dia que vós comais desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses, conhecendo o bem e o mal.

Viu pois a mulher, que a árvore era boa para comer, e formosa aos olhos, e delectável à vista: e tirou do fruto dela, e comeu e deu a seu marido, que também comeu.

No mesmo ponto se lhes abriram os olhos; e tendo conhecido que estavam nus coseram umas folhas de figueira, e fizeram para si umas cintas.

E Adão e sua mulher, como tivessem ouvido a voz do Senhor Deus, que passeava pelo paraíso, depois do meio-dia, quando se levantava a viração, esconderam-se da face do Senhor Deus no meio das árvores do paraíso.

E o Senhor Deus chamou por Adão, e lhe disse: onde estás?

Respondeu-lhe Adão: eu ouvi a tua voz no paraíso, e tive medo, porque estava nu; e por isso me escondi. Disse-lhe Deus: donde soubeste tu que estavas nu, senão porque comeste da árvore de que eu te tinha ordenado que não comesses?

Respondeu Adão: a mulher, que tu me deste por companheira, deu-me da árvore, e eu comi.

E o Senhor Deus disse para a mulher: por que fizeste tu isto?

Respondeu ela: a serpente me enganou, e eu comi. (GÊNESIS, 3: 1-13)

Comparando os textos acima, podemos observar que o pelote domingueiro, poesia popular medieval, adaptada ao contexto religioso/bíblico, trouxe para a época do Brasil colonial um efeito singular: *resíduos* do Diabo cristão medieval e da história do primeiro pecado humano. Tanto na peça de Anchieta como no texto bíblico, o Diabo, na forma de serpente, é representado como pecaminoso; faz, em Anchieta, o parvo perder seu domingueiro (a graça divina) e, na passagem bíblica, faz o homem perder a sua pureza – que também simboliza a graça de Deus. Portanto, nessa obra anchietana, detectamos uma referência à tentação, à queda primeira e a promessa de redenção do homem. Da mesma forma podemos encontrar tais referências



no teatro de Gil Vicente, mais precisamente no *Auto da História de Deus*, texto que demonstra elementos de *residualidade cultural e literária* dos dogmas da Igreja Católica do período Medieval que se *cristalizaram* na mente do povo brasileiro, no século XVI. Leiamos o trecho do *Auto da História de Deus* que ressalta a queda do primeiro homem e a atuação do Diabo nesse contexto:

LÚCIFER

Vai tu, Satanás, por embaixador, / eu te dou meu  
comprido poder; / e vai-te a Eva, porque é mulher, /  
e dize que coma, não haja temor; / e, como avisado,  
lhe fala cortês e mui repousado, / mostrando-te a-  
legre com todo seu bem,  
e seu muito amigo maior que ninguém: / minte-lhe  
largo, e dá-lhe o cuidado / que agora não tem.  
Vem tomar graça, pois hás-de pregar / à mais avisa-  
da senhora do mundo: / eu te outorgo meu poder  
facundo. / Não hajas dó dela, faze-a fiar, / destruí-la  
asinha; / nem por fermosa, nem por ser rainha,  
não olhes por nada, aperta com ela: / que como a  
venceres, sem ti, mesmo ela  
fará ao marido cobrir-se de tinha, / e meuito mais  
que ela (...).

LÚCIFER

Faze-te cobra, por dissimular, / porque pareças do  
mesmo pomar, / que sabes das frutas as graças que  
tem; / porque hás-de dizer: / Senhora fermosa, de-  
veis de saber  
que aquela fruta que vos foi vedada / oh! Quanta  
ciência em si tem cerrada.

SATANÁS

Senhor Lúcifer, prazer i não há / que dê pelos pés ao  
vencimento, / alegrai-vos muito e o nosso convento,  
/ que vosso desejo comprido está. / já são derruba-  
dos

Adão e Eva os primeiros casados, / voltas as vodas  
em pranto mui forte,  
o gozo em lágrimas, a alegria em morte, / a vida em  
suspiros, prazer em cuidado, / ventura sem sorte  
(...). (VICENTE, 1968, p. 174-177)



Comparando as passagens do primeiro ato do *Auto da Prega-  
ção Universal* com os dois textos colocados aqui, a passagem do Gên-  
nesis e a do *Auto da História de Deus*, fica clara a *residualidade* em  
torno da figura do representante do mal na obra de Anchieta, pois,  
nos fragmentos textuais do padre missionário, são *resíduos* do Diabo  
medieval e vicentino a representação do Diabo soberbo, tentador e  
ludibriador; aquele que age de forma maléfica, dispondo ações do  
mal contra Deus e sua mais nobre criação, o homem.

No quinto ato, Anchieta faz um desfecho para a história do  
rapto do Pelote Domingueiro. Nesse momento, fala-se mais uma vez  
do furto realizado pelo Diabo e da conquista do pelote por parte de  
Jesus. Leiamos:



Ato V

Já tornaram ao moleiro / o pelote domingueiro / o  
Diabo lhe furtou  
o pelote por enganos. / Mas, depois de muitos anos,  
/ um seu neto lho tornou;  
por isso carne tomou / duma filha do moleiro, / por  
pelote domingueiro (...).  
(...) Viva o segundo Adão, / que Jesus por nome  
tem! / Viva Jesus, nosso bem!  
Jesus, nosso capitão! / Hoje, na circuncisão, / se  
tornou Jesus moleiro / por tornar o domingueiro!  
(ANCHIETA, 1977, p. 138-140).

Passemos agora a análise do terceiro ato, momento em que  
acontece um desfile de pescadores brancos amarrados pelo Diabo, e,  
segundo o texto, foram castigados por terem sido desleais com o po-  
vo e com os dogmas da Igreja Católica. Leiamos os fragmentos do tex-  
to a seguir que trazem nas falas dos pescadores os pecados por eles  
cometidos e os pedidos de demência à Virgem Maria:

(4 PEDRO COLAÇO)

Pois que temo o mal eterno, / porque me prendo  
com o laço / do pecado que é baraço  
a me arrastar para o inferno, / que é dos diabos o  
paço? / Ao pobre Pedro Colaço  
salvai-o, Virgem clemente! / Pois quem tanto a pena  
sente / desse tenebroso espaço,  
como se prende a corrente?

(6 ANTÃO VILHENA)

Eu mesmo, por meu querer, / ao pecado me entre-  
guei; / com ele minha alma atei,  
sem nunca amar e temer / a Deus contra quem pe-  
quei. / Virgem Mãe do eterno Rei,  
acalmai Antão Vilhena! / Pois estou cheio de pena /  
que eu, vilão, me procurei  
com culpa que me condena.

(7 SÉRVIO FORJAZ)

A consciência me aguilhoa / pelos males em que jaz,  
/ nem me deixa gozar paz,  
porque ela nunca perdoa / ao servo de Satanás. / Ao  
triste Sérvio Forjaz  
vindo vós, Mãe, ajudar / a que se possa aquietar: /  
pois se vivo qual me apraz,  
paz não me posso forjar. (ANCHIETA, 1977, p. 134-  
135)

Como podemos denotar, os pescadores, ao serem atormenta-  
dos pelos diabos, tentam se redimir de seus pecados, pedindo a graça  
e a proteção da Virgem. Perdoados de seus atos, os pescadores ficam  
livres de suas culpas e as amarras caem. Esse trecho da obra anchie-  
tana remete-nos ao *Auto da Barca da Glória*, texto em que cada per-  
sonagem tem que prestar contas com o Diabo, que os lembra de suas  
vidas de pecado e os convida a entrar na barca infernal. Mas, ao reci-  
tarem passagens do ofício dos mortos e se redimirem de seus peca-  
dos, ganham a salvação eterna; todos são salvos pelo próprio Cristo.  
Vejamos as passagens do auto vicentino:

CONDE

O muy preciosos remos, / socorred mi aflicion.

LIÇÃO PRIMEIRA

O parece mihi, Dios mio, / porque ensalza tu poderio  
/ al hombre, y das señorío,

y luego del te desvias? / Com favor visitas e un al al-  
vor, / y súpito lo pruevas logo:

porqué consientes, Señor, / que tu obra, y tu he-  
chor, / sea desecha nel fuego?

Ayudadme, remadores, / de lãs altas hiararquias, /  
favoreced mis temores,

pues sabeis cuantos Dolores / por mi sufrió el Mes-  
sias. / Sabed cierto

como fue preso em el huerto, / e escupida su her-  
mosura, / e dendê allí fue, médio muerto,

llevado muy sin concierto / al juicio, sin ventura (...).

DUQUE

O ángeles, qué haremos, / que no nos deja Satan?  
(...)

PAPA

Ó Pastor crucificado, / como dejas tu ovejas, / y tu  
tan caro ganado!

Y pues tanto te há costado, / inclina á él tus orejas.  
(VICENTE, 1968, p. 131-166).

Observando o texto de Anchieta e o de Gil Vicente, fica clara a aproximação entre a obra vicentina e a anchietana. Portanto, a figura do Diabo em ambos os textos aparece como um perdedor; como um juiz que tenta condenar os indivíduos pecadores, mas é derrotado pela Providencia Divina, por intercessão da Virgem Maria ou de Cristo. Além da figura do Diabo como juiz perdedor e fracassado por não conduzir seus pretendentes ao fogo infernal como mostra Anchieta, ainda podemos detectar uma outra característica importante acerca desse ser diabólico que se *cristalizou* na *mentalidade* do povo cristão medieval na Europa e no Brasil: o Diabo que foge enfurecido e com medo da presença de seres divinizados, provocando assim, o riso sobre o Diabo.

*Na Aldeia de Guaraparim*, um dos mais longos textos de An-

chieta escrito em tupi, provavelmente encenado no ano de 1585 (?), na Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo, dividida em cinco atos, os Diabos, igualmente de nomes indígenas, são correspondentes aos vícios e virtudes do índio. Eles se preparam para desafiar o poder de Nossa Senhora. Nesse auto anchietano, o Inferno acha-se representado por quatro diabos que formam o concílio maléfico. Aqui, os valores medievais do Cristianismo invadem a cena e, mais uma vez, temos a representação do Diabo numa visão primitivamente adequada aos modos da sociedade brasileira em construção. Vejamos algumas passagens importantes da obra em que os diabos, bem como suas ações, nomes e outros caracteres levam-nos à constatação da presença de *resíduos* da mentalidade medieval cristã na literatura quinhentista do Brasil Colonial:



#### DIABO 1

Ai! Tenho andado sem paz, / à procura dum abrigo.  
/ Aí! Sempre sair me faz,  
expulso bem para trás, / o sacerdote inimigo. / Infe-  
lizmente ele ensina  
a seguir a voz do céu. / Proclama que a mãe divina /  
desgraçou a minha sina  
e a cabeça me rompeu. / Humilha sem me matar, /  
o nome dessa Senhora.  
ouvindo-o, vou-me ocultar, / fugindo para o meu  
lar, / grande noite sem aurora (...).  
Ai! / Não há absolutamente servos meus, / os anti-  
gos companheiros de minha grande força  
Onde está Tatapitera? / Onde está Caumondá? /  
Onde está Morupiaruera?

#### DIABO 2

Eis que aqui estou por me chamares. / Confia em  
mim. / Com minha grande força,  
por cumprir tuas palavras, esta aldeia eu transtorno  
sempre (...).  
(...) Transtorno o coração das velhas / irritando-as,  
fazendo-as brigar (...).  
(...) Insultando-se muito umas as outras, / invocan-  
do (eu) coisas para elas: / “- És parecido com um

chamusco, / ó coisa fedorenta!”, dizendo; / rarissimamente se irritariam se não fosse eu. / (...) assim como meu grande fogo, / inflamo os antigos ódios. (ANCHIETA, 1977, p. 208-210)

Como podemos observar, os representantes do Mal se dizem superiores e valentes. Aqui, deparamo-nos com a soberba e a vaidade do Diabo. Eles se qualificam como aqueles que atormentam e provocam transtornos nas aldeias indígenas. Suas falas espelham as razões do Mal, pois pretendem fazer com que os índios perpetuem o pecado que, na visão dos padres jesuítas, faziam parte dos antigos costumes indígenas<sup>12</sup>.

Os nomes dos diabos, segundo Eduardo Navarro (1999), aparecem no texto como representação de seres do folclore brasileiro adaptados aos valores cristãos pregados pelos padres jesuítas. Tatapiterá, por exemplo, na língua tupi significa meio (pytera) do fogo (t-atá); Caumondá, ladrão (mondá) de cauim (kaûi); Morupiaruera, em tupi, significa gente, pessoa (moro); upîara, adversário; uêr, passado, antigo. O nome Caumondá, lembra-nos, curiosamente, o nome Cão, alusivo à figura do Diabo (NAVARRO, 1999, p. 204). No auto eles invocam os costumes ameaçados pela ordem cristã como beber, matar, amancebar, ser desonesto, adulterar e outros. Vejamos isso na seguinte passagem do texto referente à chegada dos diabos:

DIABO 2

Que venha para nos ajudar / meu irmão mais moço,  
teu servo. (...)

(...) Caumondá. / Ficando a flechar a Mãe de Deus, /

---

<sup>12</sup> Segundo Laura de Melo Souza, sem aludir ao vôo noturno ou ao sabá, muitos dos cronistas e eclesiásticos que descreveram as práticas mágico-religiosas americanas fizeram-no utilizando a terminologia que conheciam e empregavam para designar os agentes satânicos por excelência. Xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram quase sempre chamados de bruxos e feiticeiros. SOUZA, Laura de Melo e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização séculos VXI-XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 162.

fazendo-a ir, (serão) presas dele.  
Vê-lo-ás hoje. / É muito certo esse maldito.  
DIABO 3  
Aqui estou, o Caguaçu. / Aqui estou, o Caumondá.  
/ Quem, hoje, é como eu? / Irra! Ninguém.  
(...) Embora eles tenham igrejas, / para ficar rezando a Deus / arruinei a todos, a noite toda fazendo-os beber cauí / e fazendo-os roubar também (...).  
(...) Eis que aqui estou, ó meu senhorzinho! / Eis que aqui estou, procurando-te (...).  
Eis que eu na bebedeira / faço as pessoas estarem sempre; / bebem muito todos os homens e as mulheres / segundo minhas disposições a eles (...). / Vou falar aos ouvidos dos índios, ajudando-os no que respeita às mulheres, / fazendo-os desejá-las / fazendo-os roubá-las por causa disso. (ANCHIETA, 1977, p. 210-212)



Mediante o exposto, podemos observar que o Diabo, na obra anchietana, apresenta-se como o tentador e opositor dos atos divinos; aquele que encaminha os homens ao pecado da carne e enfrenta a ordem divina estabelecida pela Igreja Católica. Caumondá, valente e pecaminoso, é representado na hierarquia demoníaca como se fosse o braço direito de Satã, o Belial. Os diabos, nesse trecho da obra, também aparecem de forma risível; são galhofeiros, irônicos, astuciosos e ridículos; suas falas contêm um tom irônico e suas ações e gestos conduzem ao riso. Vejamos outro trecho do auto no qual relata a chegada do quarto diabo:

DIABO 3 (referindo-se ao Diabo 4)  
(...) Um diabo que é causa de destruição de gente, / Mboiçu, Morupiaruera (...). / Que venha o maldito, primeiro, / chegando com sua ferocidade. / Por seus rastros vamos, para fazer feder esta aldeia / com desejo sensual. (ANCHIETA, 1977, p. 213-213)

Nesse fragmento do texto, há um *resíduo* bem característico

do pensamento medieval, inclusive dos evangelhos: a figura do Diabo ligada à serpente do Jardim do Éden. Mboiçu, segundo a tradução de Eduardo Navarro (1999), significa na língua indígena, “cobra grande”. Analisando esse trecho que representa o diabo 4, logo lembramos da história da tentação de Adão e Eva e sua expulsão do Paraíso por terem comido o fruto da árvore proibida. Segundo Cousté (1996, p. 21), o Diabo tinha provocado a desobediência do casal humano para “alienar-lhes o amor do Senhor”. Não previu que o seu “exaltado amor implicaria sua condenação e que esta chegaria ao extremo de apagar as verdadeiras causas de sua queda”. (COUSTÉ, 1996, p. 21).

Ressaltamos também a questão do “fedor” causado pelo sexo e pela sedução que certamente levaria os índios ao pecado da carne, elemento de combate dos jesuítas. Conforme Muchembled (2001, p. 138), “os demônios demonstram sua natureza repulsiva tanto pelas ações como pelas suas formas: eles emitem fedores terríveis, comem excrementos”. O sexo, na mentalidade cristã medieval, tem cheiro de pecado; é advento do Diabo.

O fogo infernal também é um elemento de importância presente no auto. Décio de Almeida Prado (1993) afirma que, na peça *Na Aldeia de Guaraparim*, as chamas do Inferno iluminam toda a encenação e nos coloca “diante da triste condição humana, escravo do Senhor, pobre fantasma sem vida, vítima de uma estranha cegueira perante o espiritual” (PRADO, 1993, p. 37). Vejamos a seguinte fala do Diabo 4 que, de modo impiedoso, intenciona levar os homens ao fogo do Inferno: “(...) Logo então, hoje, os homens / em meu laço farei cair, / obrigando-os a cometer pecados, / após a morte deles lançando-os todos / em meu fogo, fazendo-os cair comigo”. (ANCHIETA, 1977, p. 214).

Dessa forma, Anchieta faz-nos lembrar também dos autos vi-



centinos, em especial o *Auto da Alma*, no qual o Diabo tenta ludibriar a alma humana para torná-la pecadora e desse modo aumentar a clientela do Inferno:

DIABO

Tão depressa, ó delicada, / alva pomba, pêra onde is? / Quem vos engana, / e vos leva tão cansada / por estrada, / que somente não sentis / se sois humana? / Não cureis de vos matar, que ainda estais em idade / de crescer. / Tempo há i pera folgar / e caminhar (...).

Gozai, gozai dos bens da terra, / procurais por senhorios/ e averes (...).

Esta vida é descanso / doce e manso, / não cureis de outro Paraíso (...).

ALMA

Não me detenhas aqui, / deixai-me ir, que em tal me fundo. (VICENTE, 1968, p. 8-10)

Letras  
Escreve

(ISSN 2238-8060)

Perseguida e tentada pelo Diabo, a Alma se desespera, pede proteção ao Anjo. Contudo, peca, pois, o Diabo é tentador. Voltemos a Anchieta e vejamos um fragmento do texto, que bem lembra o *Auto da Alma*, de Gil Vicente, em que os Diabos se deparam com a alma do índio Pirataraka, há pouco saída do seu corpo, e ainda atordoada, por não saber qual caminho tomar. Nesse trecho, os Diabos tentam, a todo custo, conduzi-lo ao Inferno. Leiamos:

ALMA

Mas, que houve? Onde aportei? / Alma de Pirataraka, / meu corpo agora deixei, nem sequer as mãos cruzei; / saí dele ainda tão fraca! / Onde está meu caminho? (...).

(...) Onde em verdade há de estar / meu anjo da guarda amigo? / Jesus! Não posso passar!

Talvez me vá destroçar / algum diabo inimigo. / Oh! Os diabos de morte! / Em suas mãos vou cair!...

DIABO 2

Ergue-te, vamos, sê forte! / Apóia-te em meu suporte: / nenhum risco te há de vir.

DIABO 3

Tu morreste! / De fato, o caminho é este, / que procuravas à parte.

Eu não quero desviar-te: / já que comigo viestes, / para Deus eu vou levar-te.

ALMA

Não irei: devorar-me-á / por aí o Boiuçú! (...)

DIABO 2

Tinha ele uns costumes verdes... / Os que detestam a Deus, / É um dever de o reterdes.

pois nunca foi batizado / e prezava o antigo nome, / como pagão abusado.

Pois seja precipitado / nesse fogo que consome.

ALMA

Eles mentem, os malditos: / o padre me batizou. /

Depus os vícios proscritos,

seguindo os sagrados ritos: / batizado, cristão sou! (...)

(...)Tupansy, / lembra-te agora de mim! / Vem, que me estão atacando!

Venha o anjo venerado / guardar-me deles aqui, / e afugentar esse bando.

ANJO

Arredai / do protegido que vai! (...) / (...) Sou o seu Anjo da Guarda! (...) / (...) Que vossa turma maldita / no fogo para sempre arda! / Temos todos esta dita:

pela bondade infinita, / estarei sempre de guarda!

DIABO 1

Ai! Não quero contemplar / o seu arrogante rosto; / vou voando do meu posto!

(ANCHIETA, 1977, p. 221-229)

De acordo com a leitura dos fragmentos da obra anchietana, assim como na leitura da obra de Gil Vicente, denotamos representações do Diabo como tentador, desdenhoso, malicioso, irônico, fingidor, ludibriador; aquele ser que tenta por caminhos diversos conduzir a alma humana para as terras infernais. Tanto no *Auto da Alma* quanto no *Na Aldeia de Guaraparim*, o Diabo testa a alma humana, fazendo-lhe desacreditar em si e na existência de Deus, oferecendo-lhe coisas mundanas, prometendo vida longa. No trecho acima, a alma indígena

se diz batizada, “sou um cristão”. No entanto, o Diabo continua a tenta-lo, uma vez que a alma indígena, assim como a Alma da obra vicentina, é fraca e fácil de ser seduzida, tornando-se mais propícia de ser arrastada para o Inferno. Entretanto, tanto na obra de Gil Vicente quanto na de Anchieta, a alma consegue a salvação eterna, e o Diabo, como sempre, é derrotado diante das forças divinas. No texto de Anchieta, a alma é salva pela intervenção da Virgem que, além de mandar o Anjo em sua defesa, ainda humilha o Diabo esmagado-lhe a cabeça, metaforicamente, como se pode ler nos versos a seguir, conforme a fala do Diabo 3: “Aí, está a Mulher / que a cabeça nos esmaga:/ quer-nos a fronte romper, / te ao chão nos abater, / oprimir-nos como praga. Sendo assim, é *residual* a representação metafórica da Virgem esmagando a cabeça do Diabo ou da serpente do mal como podemos encontrar na *Bíblia*:

E o Senhor Deus disse à serpente: pois que assim o fizeste, tu és maldita entre todos os animais e feras da terra: tu andarás de rastos sobre o teu peito, e comerás terra todos os dias da tua vida. Eu porei inimizadas entre ti e a mulher, entre a tua posteridade e a dela. Ela te pisará a cabeça e tu armarás traições ao teu calcanhar. (GÊNESIS, 3:14-15)

Anchieta, no *Auto Na Vila de Vitória ou Auto de São Mauricio*, o mais extenso auto e o melhor elaborado, conforme aponta Armando Cardoso (1977), encenado por volta do ano de 1595 (?), na Vila de Vitória, No Espírito Santo, conta a história de São Maurício e de seu martírio, ocorrido, provavelmente no ano de 278 (?). (CARDOSO, 1977). Este auto, dividido em cinco atos, traz alusões à tradição pagã, em especial, à greco-romana, em que os deuses mitológicos são considerados, segundo a teologia cristã da Europa medieval, elementos diabólicos; seres malignos; representantes do mal. Vejamos a seguin-

te passagem do texto:

SATANÁS

Maurício, crês tu em Deus? / Teus dizeres são sos meus: / és um homem generoso!

Mas me parece também / que vieste da grã cidade / Tebas, onde todos crêem no bom Júpiter... pois bem, / adora sua divindade!

SÃO MAURÍCIO

Bom velhaco hás nomeado, / tirano, salteador, / sodomita, matador,

dos homens o mais malvado, / de seu pai perseguidor, / adúltero, fementido, / peste dos gentios cegos!

SATANÁS

Eu o tenho lá nos pegos... / Mas, como ele é tão sabido / nessas histórias dos Gregos! (...)

SÃO MAURÍCIO

Vade retro, Satanás, / que quem quer obedecer / a Jesus, sumo saber,

nenhum só pecado faz / com que se possa ofender.

SATANÁS

Tomai-vos com os Tebeus! / Como tinha ele aguçada / essa terrível espada

que no livro de Mateus / seu Cristo deixou guardada! (ANCHIETA, 1977, p. 298-300).

Letras  
Escreve

(ISSN 2238-8060)

Nesse fragmento, Satanás tenta São Maurício, sendo este um modelo de insinuação e sutileza, em que o Diabo é desmascarado e castigado pelos golpes do Santo; golpes de sentido moral; golpes que vencem de forma singular os diabos; que de maneira sarcástica e feroz desabafam sua soberba e grandeza, sendo estes ridicularizados no final do combate, humilhados. Ressalta-se ainda a *residualidade* presente nos fragmentos e personagens importantes da mitologia greco-romana que tanto se cristalizaram na mentalidade do povo cristão da Europa medieval quanto nas peças vicentinas. Outro momento importante do texto acima refere-se à “terrível espada”, encontrada no livro de Mateus (26, 51-52), conforme veremos abaixo:

---

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 7, n. 3, 2º semestre, 2017

E, senão quando, um dos que estavam com Jesus, metendo mão à espada que trazia, a desembainhou, e, ferindo a um servo do sumo pontífice, lhe cortou uma orelha. Então lhe disse Jesus: mete a tua espada no seu lugar; porque todos os que tomarem espada, morrerão à espada. (MATEUS 26, 51-52).

Passemos então ao nosso último tópico de análise dessa obra anchietana. Trata-se da Velha Ingratidão, personagem alegórica, símbolo de todo o mal existente nesse mundo, segundo o Padre Armando Cardoso (1977). Anchieta apresenta a Velha Ingratidão como “uma bruxa a remexer, numa suja panela, toda espécie de caldos de discórdia, contra os quais nada valem Governo, Ordenações e festas de estudantes piedosos” (CARDOSO, 1977, p. 103). Vejamos alguns trechos do auto acerca da Velha Ingratidão:

#### INGRATIDÃO

Arrengo de calvino, / de lutero e lúçifer! / Mofina de ti, mulher,  
que não fazes, de contino, / senão mil caldos a mexer (...) / Porque sou mãe de pecados  
e não quero agradecer / quanto bem pode fazer / Deus, com todos seus criados, / e tudo deixo esquecer. (...) / Venha cá algum escolar / lançar-me da minha terra, / com seus santinhos louvar;  
eu lhe darei tanta guerra / que o faça logo apildar (...).

(...) Do meu leite que lhes dou, / vem serem desconhecidos, / ingratos, descomedidos.

Eu sou a que sempre sou / mexedora de arruídos.

#### EMBAIXADOR

Dize-me, donde te criaste? / És tu satan, e contraste / para toda a santa fé?

#### INGRATIDÃO

Bem à mão! / Sou a velha ingratição / que todo o mundo cerquei,  
toda a terra conquistei. / Sou mais antiga que adão, / que em Lúçifer comecei. / O meu trato  
é fazer o mundo ingrato / às mercês que Deus lhe faz, / e por ter comigo paz  
se me vendem tão barato, / deixando seu deus atrás



(...).  
(...)Ouve! Saberás meu trato / e natural condição. /  
A primeira empenhido  
foi de Lúcifer ingrato, / a outra do velho adão (...).  
(...) porque sempre hão de pecar / os homens, por  
algun modo, / enquanto o mundo durar.  
EMBAIXADOR  
Valha-me Deus soberano! / Que serpe tão veneno-  
sa! / Fora daqui, feia cousa! (...)  
Vai-te, maldita raposa! / Pois contigo / nunca o povo  
terá abrigo / destes santos entre nós! (ANCHIETA,  
1977, p. 314-323)

A Velha Ingratidão lembra-nos, em todo o texto de Anchieta, as feiticeiras apresentadas por Gil Vicente, na *Comédia Rubena* e *Auto das Fadas*, e a figura de Eva apresentada no *Auto da História de Deus*. Nos dois primeiros textos de Gil Vicente, o Diabo surge com o papel figurativo de servidor das feiticeiras - mulheres consideradas filhas ou amantes do Diabo. A Ingratidão é um elemento *residual* da Idade Média e do teatro vicentino, tendo como características marcantes o hábito de remexer o caldeirão; a serpente venenosa; a serpe inchada, a avestruz; a parideira dos frutos do mal; a filha da mãe sem ventura; a maldita raposa; esposa primeira de Lúcifer (anjo decaído); esposa segunda de Adão (homem decaído); símbolo do pecado; elemento do mal e da soberba do Diabo; mãe das desavenças. Podemos dizer que nessa personagem da obra de Anchieta, a Ingratidão, é uma mistura de bruxa com a serpente do Jardim do Éden, com Eva, com a figura da Morte e de Lilith - a primeira esposa de Adão e do Diabo. (LIMA, 2010).

Após essa breve análise sobre as obras do Padre José de Anchieta, podemos observar em todas elas um Diabo bem diversificado, com caracterizações advindas das terras europeias adaptadas ao ambiente brasileiro. Nessas peças anchietanas, encontramos um Diabo tentador, acusador e juiz; um Diabo como inimigo, opositor de Deus e

das forças do Bem; um Diabo híbrido, adaptado à fauna e às entidades más da terra Brasil; um Diabo feio, fedorento, astucioso, pecaminoso, sedutor, ludibriador; um Diabo cômico, ridicularizado pelo riso; um Diabo soberbo, imperioso e, ao mesmo tempo, fraco, insultado, humilhado, excomungado, injuriado, galhofeiro. E ainda encontramos a figura do Diabo ligada ao medo, ao Inferno e ao pecado da carne e do mundo; um Diabo o qual permaneceu na *mentalidade* do povo cristão medieval e que embarcou na mente daqueles que vieram fazer história nas terras do Atlântico Sul, fixando-se assim, em nosso país.

### Referências

- ANCHIETA, José de. ***Teatro de Anchieta: obras completas***. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S.J. São Paulo: Edições Loyola, 1977.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. ***Anchieta, a Idade Média e o Barroco***. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2009.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. ***História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues***. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- COUSTÉ, Alberto. ***Biografia do Diabo***. Record, São Paulo, 1996.
- FERNANDES, Francisco Assis Martins. ***A Comunicação na Pedagogia dos Jesuítas na Era Colonial***. São Paulo: Edições Loyola, 1980.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. ***O Teatro de José de Anchieta – Arte e Pedagogia no Brasil Colônia***. São Paulo: Alínea Editora, 2008.

HESSEL, Lothar, RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: URGs, 1972.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. *A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2010.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed., São Paulo. Ed. Global, 2004.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Bom Texto, Rio de Janeiro, 2001.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *José de Anchieta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC: Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasilusa*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

\_\_\_\_\_. MARTINS. Elizabeth Dias. *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. "Literatura Afrobrasilusa: Tentativa de Conceito". In: \_\_\_\_\_. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

\_\_\_\_\_. "O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de língua portuguesa". In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, v., pp. 363-372.



\_\_\_\_\_. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_. *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer - O Diabo na Idade Média*. Madras Editora, São Paulo, 2003.

SOARES, José Carlos de Macedo. *O Teatro Jesuítico* (Aula do Curso de Letras da Academia Brasileira de Letras). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Academia das Ciências de Lisboa, 1954.

SOUZA, Laura de Melo e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. II, 4 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

**Artigo recebido em: 02/06/2017**

**Aceito em: 09/09/2017**