

O TEATRO DE PADRE ANCHIETA

CONTEÚDO E ESTRUTURA

THE PRIEST ANCHIETA'S THEATER

CONTENT AND STRUCTURE

Título original / Original title:

LE THÉÂTRE DU P. ANCHIETA – CONTENU ET STRUCTURES

Claude-Henri Frèches

Tradução: Pauliany Barreiros
Universidade Federal do Acre

Resumo: O texto de Claude-Henri Frèches (1914-2006) trata-se de um artigo publicado em 1961 nos *Annali Dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza*, da *Università degli studi di Napoli "L'Orientale"* (Nápoles, Itália), que autorizou a publicação da tradução para a língua portuguesa. Frèches, doutor em Letras e especialista em língua, literatura e civilização luso-brasileiras, analisa o conteúdo e as estruturas de alguns textos com destinação cênica do século XVI, atribuídos ao padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597), com atenção especial a *Na festa de São Lourenço*. Neles, as personagens se expressam em Português, Espanhol, Latim e Tupi.

Abstract: The text by Claude-Henri Frèches (1914-2006) is an article published in 1961 in the *Annali Dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza*, of the *Università degli studi di Napoli "L'Orientale"* (Naples, Italy), who authorized the publication of the translation into Portuguese. Frèches, PhD in Literature and specialist in Portuguese-Brazilian language, literature and civilization, analyzes the content and structures of some texts with scenic purposes from the 16th century, attributed to the Jesuit priest José de Anchieta (1534-1597), with special attention to *On the feast of Saint Lawrence*. In them, the characters express themselves in Portuguese, Spanish, Latin and Tupi.

Recebido em: 15/01/2024

Aceito em: 12/02/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

Além de alguns diálogos ou esquetes somente em língua indígena, Anchieta deixou vários dramas curtos onde personagens que se expressam em português, espanhol ou tupi. Nos limitaremos a examinar os seguintes títulos:

- 1) *Quando no Espírito Santo se recebem umas relíquias das Onze Mil Virgens (1584)*;
- 2) *Na Vila de Vitoria (1586)*;
- 3) *Recebimento que fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte (1587)*;
- 4) *Na Aldeia de Guaraparim (1587)*;
- 5) *Diálogo de Cristo com Pero Dias (1593)*;
- 6) *Na Visitação de Santa Isabel (1598)*.⁴²

Por fim, não deixaremos de dar uma olhada no auto *Na Festa de São Lourenço*, 1583, e que foi, segundo a lenda, adornada de esplendor sobrenatural, pois nesse dia Anchieta impediu que a chuva caísse.⁴³

O fato de o Padre Anchieta usar tupi, português e espanhol indica o público ao qual se dirige: índios, soldados, colonos, marinheiros e comerciantes. Os títulos denunciavam a circunstância: a cidade recebe relíquias, o Provincial visita uma “aldeia”; uma embaixada vem buscar missionários jesuítas para Tucumán e Paraguai.

Contudo, o Padre Beliarte, no seu *Memorial* dirigido à Roma (1594), sublinha o gosto dos indígenas pelas apresentações.⁴⁴ “Estas populações, hábeis na dança, gostam de balés onde o diálogo se mistura com o canto, pontuado por instrumentos primitivos. Dançamos em procissões, dançamos diante do Santíssimo Sacramento, até nas igrejas. Quanto ao público português, também era admitido nos pátios dos colégios onde se realizavam algumas peças sérias e devotas, por vezes em latim. O Padre visitador, Cristóvão de Gouveia, quis em 1584 que as atuações fossem em português: caso contrário, não entenderíamos. Porém, o General só admitiu a linguagem vulgar para os

⁴² José de Anchieta S.J., *Poesias*, Manuscrito do Século XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, traduções e notas de M. L. de Paula Martins, S. Paulo, 1954.

⁴³ Discutida a atribuição deste drama ao Padre Anchieta, Manuel Couto teria pelo menos dado uma mão. Este jesuíta, nascido em 1561, em Ervedal (Alentejo), faleceu na Bahia, em 9 de agosto de 1639. Quanto às outras peças, a autoria de Anchieta seria - é a opinião do Padre Serafim Leite - pelo menos incompleta: é possível que ele apenas os transcreveu e retrabalhou. Porém, todos esses autos têm uma certa unidade: temas e teatro de máscaras são semelhantes, verifica-se também há muitas analogias dentro das situações.

⁴⁴ “Os notáveis do país querem que em dias de festa façamos algumas apresentações”. (*Memorial*). Ver Serafim Leite, *Histórias da Companhia de Jesus*, tomo II, Lisboa 1938, pp. 599-613; tomo IV, Rio de Janeiro 1943, pp. 291-300, e Simão de Vasconcelos, *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, Rio de Janeiro, 1943.

Diálogos: Comédias e Tragédias, “por serem coisas mais escolásticas e graves”, embora estivéssemos no Brasil, tiveram, portanto, que ser encenados em latim, como na Metrópole. As mulheres não eram autorizadas a assistir a esses espetáculos. Os jesuítas brasileiros tiveram dificuldade em cumprir esses costumes europeus da Companhia. Em 1610, por exemplo, foram proibidos de representar “entremezes” nos colégios.

Mas o teatro de Padre Anchieta visa um objetivo menos escolástico, sendo tão didático quanto o dos colégios. Trata-se essencialmente de, através da atuação dramática, conscientizar o público sobre o dogma e a moralidade católica. Estas peças são versificadas, tal como o eram os autos do século XVI na Península Ibérica. Não devemos olhar muito para o movimento dramático, nem para algum pensamento profundo, mas para certas ideias-chave, armadilhas satíricas em que tropeçam as almas recalcitrantes. O tema do fogo devastador, inimigo dos índios silvícolas, a luta contra a embriaguez e a depravação, fofocas e calúnias, sedução e crueldade: os demônios emergem do inferno “tamoyo”, o mecanismo de tentação está à vista de todos, a proteção dos santos torna-se evidente. Em suma, é uma lição de catecismo em imagens, mais dinâmica do que erudita, mas não desprovida de habilidade. Poderíamos ainda argumentar que estes dramas constituem os embriões de peças de tese ou comédias de costumes: estes dois aspectos também estão prontamente reunidos no mesmo auto.

1) *Quando no Espírito Santo se recebem umas relíquias das Onze Mil Virgens.*

Este auto pretende exaltar o poder de uma destas virgens cujo martírio foi narrado na *Lenda Áurea*. De fato, o imperador Maximiliano ofereceu uma vez à velha Rainha D. Leonor os restos mortais de Santa Auta.⁴⁵ A viúva de João II dedicou-lhe uma capela na Madre de Deus e mandou pintar cenas comemorativas. O corpo de Auta chegou a Lisboa, via Tejo, no dia 12 de setembro de 1517. Foi levado para a igreja com grande pompa. Na Bahia Padre Gouveia trouxe uma relíquia em forma de cabeça de uma das Onze Mil Virgens. Os mártires foram celebrados com uma tragicomédia em 1581. Em 1583 foi encenado um Auto no qual elas apareceram. Em 21 de outubro de 1584, outra apresentação em sua homenagem. Não é de surpreender que Vitória do Espírito Santo,

⁴⁵ E.A. Strasser – Alfredo Gandara. *Oito Séculos de História Luso-Alemã*. Instituto Íbero-Americano de Berlim, 1944, p. 83.

por sua vez, quisesse celebrar tais santas populares, até porque, se acreditarmos no relato de Anchieta, a pequena cidade possuía uma relíquia da própria Santa Úrsula.

A obra tem três partes:

A-1 O Diabo ordena à Santa Úrsula, conversora das Onze Mil Virgens, que regresse à Portugal, porque a capitania lhe pertence. Se ela persistir em falar novamente sobre a Cruz, será baleada com um arcabuz. Nos bastidores, ouve-se uma arma.

2- O Anjo nega o Diabo: o “dragão venenoso”, o “pai de todas as mentiras”, quem quiser perder a raça humana, não tem nenhum poder sobre a cidade. O Diabo zomba: os soldados são fracos e caem em pecado. “Mas eles se levantam e outros ficam de pé”, responde o Anjo. Agora Deus enviou uma mulher simples para que o soberbo diabo pudesse ser abatido. O Diabo admite:

...mulher me matou,
mulher meu poder tirou
e, dando comigo ao traste,
a cabeça me quebrou.

Além disso, Santa Úrsula traz consigo as onze mil virgens para derrotar os poderes diabólicos. O Diabo esvazia o local, mas com a intenção de voltar para lá.

B-1 A “Vila” tem o prazer de ter como padroeira uma das virgens mártires. Ela agradece.

2- Um companheiro de São Maurício vem ao encontro do Santo. Isso ocorre porque a Legião Tebana é a padroeira da cidade. São Maurício quer receber pessoalmente Úrsula. Ela promete sua proteção.

C-1 - São Maurício e São Vital entram na igreja para agradecer a Deus que impede que o local seja merecedor do bravo fogo do inferno

Santo Vital prega os benefícios da boa conduta:

Porque as mercês divinais
Então são agradecidas
Quando os corações leais
Ordenam bem suas vidas
Conforme as leis celestiais.

A lição do catecismo continua: as obras dão testemunho do amor, como a observância da Lei.

2- Os dois homens recebem Santa Úrsula. O público é informado sobre o papel dos santos: os honramos, eles protegem.

3- Vitória convida Úrsula para ocupar seu lugar no altar. Para finalizar, acontece uma procissão, enquanto se canta “*entrai ad altare Dei*”.

Este latim macarônico mostra claramente que o Padre Anchieta não se dirige a um público letrado. Todos, porém, reconheceram as palavras do salmo com que se começa a missa.

O *Auto de Santa Úrsula* propõe-se, portanto, dar um significado mais profundo para a festa. Contra as alegações dos protestantes ele recorda a intercessão dos santos e o poder que Deus lhes deu para destruir as armadilhas diabólicas: implicitamente detectamos os maus costumes dos soldados. O jesuíta evoca a Legião Tebana cujos soldados reproduziram, no seu estado, a imagem de Jesus: Maurice e Vital são na verdade soldados modelo.

2) Na Vila de Vitória.

O *Auto da Vila de Vitória* foi realizado provavelmente em 1586, no “pátio” da igreja de Santiago de Vitória. Na ocasião foi a Embaixada que veio buscar missionários jesuítas para Tucumán e Paraguai. As personagens falam português e espanhol.

A-1 Satanás se dirige à Lúcifer. Este fala português, o outro espanhol. Cada um se gaba de suas proezas. Satanás, por exemplo, perverteu a Capitania do Espírito Santo:

pleitos, bandos, disensiones,
yo los muevo y los sustento.
odios, afrentas, baldones,
cuchilladas, bofetones,
todo eso yo lo invento.

Na verdade, para Lúcifer, trata-se de derrotar o Capitão Maurício com a ajuda de “Carne” e “Mundo Vão”. Apesar da advertência de Satanás, ele chama seus dois companheiros e ataca o santo. Durante o duelo o diabo perde.

2- Satanás, por sua vez, quer desafiar São Maurício. Torna-se astuto, insinuante: para ser rico você pode adorar qualquer um, mesmo que apenas com palavras; se negarmos a Deus, mais tarde faremos penitência. Com um golpe de espada, Maurício o põe em fuga.

3- Satanás admite a derrota. Lúcifer afirma retornar ao ataque. Mas Satanás teme a vinda do Arcanjo Miguel.

B-1 No início da segunda parte, *Vila de Vitória* se caminha. Em espanhol, este personagem alegórico relembra a queda de Adão e sua consequência, a afeição ao pecado, apesar da Redenção. A “Vila” se ajoelha para orar e depois se senta; ela se queixa ao ver seu povo afundando em pecado.

O *Governo* dá alguns passos no palco. Ele monologa em português. A princípio, os dois personagens se ignoram. O *Governo* pensa que o povo perdeu a paz porque não quer ser governado por Deus. Os lamentos da Vila Vitória chamam sua atenção. Ele quer consolar aquela que ele considera uma princesa. Ele fica surpreso por ela falar em espanhol. Ela explica:

Porque quiero dar su gloria
a Felipe, mi señor,
el cual siempre es vencedor,
y por él habré victoria
de todo perseguidor.
yo soy suya, sin porfía,
y él es mi rey de verdad,
a quien la suma bondad
quiere dar la monarquía
de toda la cristiandad.

Depois de ter aludido à mudança do nome da cidade, a Vila de Vitória e o *Governo* lembram-nos que em tudo é preciso obedecer ao Rei, sob pena do Inferno. A Vila de Vitória passa então aos pecados dos habitantes. O *governo*, ele próprio de barba branca, evoca Daniel, a melhor prova de que os jovens podem superar os velhos em sabedoria. Para escapar do inferno, os filhos da Vila de Vitória devem, sobretudo, obedecer à Lei Natural, inscrita na sua consciência, codificada por Moisés, por ordem de Deus. Jesus, por outro lado, morreu para que o mundo escapasse das trevas. Cada criatura deve, portanto, obedecer à Lei, nas suas condições. Segundo o *Governo*, as “ordens” são boas, mas mal compreendidas.

A *Ingratidão* aparece, então, na forma de uma bruxa feia. Ela está furiosa porque trouxemos ossos de mártires. Queremos expulsá-la. Ela resistirá às ordens do *Governo*. Ela se senta.

3 – Aparece o Embaixador do Rio da Prata. Ele se expressa em espanhol. Segundo ele, as relíquias estariam melhor em seu lugar, no Paraguai, onde são venerados, enquanto que em Vitória, não há procissão e nem perdão em sua honra.

4 – Surge a *Ingratidão*. Ela assusta o Embaixador, mas o mantém para o interrogatório: ele é sobrevivente de um naufrágio; sua nau partiu-se. Ele vem em busca de relíquias. Na verdade, ele cheira à *capitão*:

Non sé si en medio Peru
Hallarás un tal señor
Que se iguale a mi valor

A *Ingratidão* também se apresenta: ela é anterior a Adão. Ela é responsável pela infidelidade dos moradores de Vitória. O espanhol quer bater nela; ela é louca, grande nas obras de Lúcifer e Adão, e agora, cheia das obras de Vitória; todos os dias, ela dá luz ao pecado; ela estará, portanto, grávida para sempre. Embora o Embaixador a ameace com uma faca, a *Ingratidão* persiste: ela ficará em Vitória.

5 – Entra Victor e outros dois companheiros de São Maurício. Os soldados oferecem os seus serviços ao Embaixador. O espanhol lamenta não ter conseguido controlar a velha bruxa. Ele sugere que Victor vá ao Rio da Prata e transporte para lá as relíquias de sua esquadra. Mas, segundo o mártir, os homens do Rio da Prata:

merecem, por sus pecados,
ser de Dios desamparados.

Eles são ladrões e assassinos. Quanto à *Ingratidão*, Victor a afasta. A velha, porém, anuncia que voltará.

C-1 – A terceira parte restabelece o diálogo entre *Vila de Vitória* e *Governo*. De joelhos, a “Vila” implora a São Maurício que lhe envie *Medo e Amor*: sem eles a reputação de Vitória de nada vale.

2 – Aqui estão o *Medo* e o *Amor* que vem ajudar a *Vila de Vitória* a derrotar Lúcifer. Na verdade, as pessoas já não vão à missa, deixaram de homenagear São Maurício. Contudo, foi o mártir quem obteve por sua intercessão a derrota dos corsários luteranos; é ele quem apazigua os selvagens e seus:

amarra las manos

3 - Sermão do *Temor a Deus* em português: o pecador não percebe que corre o risco do Inferno, ou seja, um leito de fogo, roendo vermes, ranger de dentes. O personagem alegórico gongoriza:

oh qué pena
será estar en la cadena,
y vivir siempre moriendo,
y morir siempre viviendo!

Este “mote” (tema) se desenvolve em um poema.

Ouvimos, então, o sermão sobre o *Amor de Deus*. Ele exorta a amar a Deus e a Cristo crucificado.

A Vila de Vitória espera que o povo se converta.

A peça termina com cantos e uma procissão onde quatro pessoas carregam a “cabeça sagrada” de um mártir.

Este auto relembra toda uma tradição dramática medieval sobre o pecado de Adão e a ingratidão humana. Seria interessante compará-lo com a *Obra da Geração Humana*, com os autos vicentinos. Na verdade, é uma moralidade da qual a maioria dos personagens são alegóricos.

O autor luta contra a descristianização do povo; sem dúvida, ele tem como alvo certas tendências luteranas. Ele sublinha ainda a eficácia do culto dos santos: cada um no seu estado imitava Cristo; eles servem tanto como modelos quanto protetores; eles ajudam a expulsar o demônio. Esta peça, mais sólida e sofisticada que as outras, destina-se ao público europeu. Assim, a lição é expressa na maneira habitual do *auto* religioso peninsular. As máscaras são emprestadas do teatro habitual. Os demônios, por exemplo, não têm nada em comum com os demônios indígenas. O público deve interpretar os símbolos.

3) *Recebimento que fizeram os Índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte.*

Quando o provincial Marçal Beliarte visitou a “aldeia” de Guaraparim em 1587, os moradores encenaram uma peça teatral em tupi e português para homenageá-lo. Os índios representavam cada uma das três partes em um local diferente: no porto, no caminho que ia do porto à igreja e finalmente em frente à própria igreja.

A – Um índio cumprimenta o Provincial que desembarca: o jesuíta vem mostrar-lhes o caminho do Céu; Guaraparim é a residência de Nossa Senhora da Conceição; que o Provincial mantenha e salve esta vila!

Este personagem então se dirige a seus compatriotas. Desta vez ele lhes fala em tupi, para apresentá-los ao sacerdote de Jesus, senhor do Bem.

B – A procissão avança em direção à igreja. É possível que a dança das dez crianças aconteça neste horário. Cantam em homenagem a Marçal Beliarde: os seus antepassados dançavam enquanto devoravam escravos; eles próprios abjuraram as antigas leis; sua padroeira é Maria; afastados do pecado, eles amam apenas Jesus. A letra dessa música está em tupi.

C – Em frente à igreja, ele ouve a fala do primeiro demônio. Ele ataca os padres que roubam seu lugar. Mas recupera o que perdeu, graças aos brancos:

Porque êstes tais, sem cessar,
volvem tôdas as casas,
discretos para enganar,
ligeiros para pecar,
que parece que têm asas...

O segundo demônio, ao contrário, denuncia os brasileiros: possui os jovens e os velhos, as mulheres desonestas. Os dois espertos decidem unir forças para jogar todos no fogo. Nesta última parte, o diálogo é em tupi.

Um anjo, porém, afirma que a alegria dos demônios é vã. Ele assumiu o controle desta terra e expulsará os demônios. Estes últimos gemem e vão embora. Mas o segundo demônio volta: ainda há gente, caluniadores, dissolutos, ladrões e assediadores; aqueles que se esquecem de Deus voltam para Ele.

Armado com uma espada, um índio ataca o demônio e finalmente corta sua cabeça. Peça de circunstância, este auto está intimamente envolvido na recepção do Provincial; deste último ele quase faz uma personagem da peça. É no “momo” que pensamos, com suas procissões e os seus episódios simbólicos.

O índio que corta a cabeça do demônio relembra o Arcanjo Miguel. Vemos que Padre Anchieta equipara o *anhangas* indígena aos demônios do inferno cristão. Peça satírica ao mesmo tempo, como em outros dramas tupis, o autor evoca os vícios contra os quais devemos combater: má conduta, fofoca, intrigas, calúnias e alcoolismo.

4) Na Aldeia de Guaraparim.

Em dezembro de 1589 ou 1594, encenou-se de novo um auto de Anchieta em Guaraparim. Consiste em três partes.

A – 1 – Em tupi, o primeiro demônio reclama de ter sido expulso da aldeia pelo padre. Ele afirma que Maria quebrou a cabeça do demônio e libertou seus prisioneiros. O diabo chama seus companheiros de Tatapitera, Caumondá, Moroupiaroera.

2 – Chega o segundo demônio: sua especialidade é brigar com velhas. Seu nome é Arongatu. Ele queima aqueles que odeiam e brigam. Caumondá chega na mesma hora: terá que atirar uma flecha contra a mãe de Deus. Sua função é jogar no fogo os índios que fazem guerra com arco e flecha; os que bebem e roubam à noite; aqueles que ficam bêbados e depois vão agredir mulheres. Esse diabo vem dos Tupinambás; em breve subjugará os Temiminos, pois, apesar da devoção à mãe de Deus, esses índios ouvem os conselhos do demônio guerreiro, Moroupiaroera.

3 – Este último se apresenta: tentou os Tupinaquis, para que matasse um cristão, o assassassem e o comessem; eles perfuraram outro Cristão com suas flechas. Moroupiarocra Se orgulha de seus outros feitos: uma vez matou e queimou um grande número de Tupis.

4 - Para conversar à vontade, os demônios mandam trazer assentos. Enquanto fumam, eles realizam um conselho de guerra. O segundo demônio gostaria de devorar algumas velhas briguenta, rudes, caluniadoras, grosseiras sempre prontas a censurar os outros, assim como os ladrões, os devassos, os caluniadores, os assediadores. O demônio número 3 pretende atacar os bêbados e forçá-los a sequestrar mulheres; evoca a complacência dos maridos que observam outros homens, excitados pelo vinho, pecarem com as suas esposas.

O quarto demônio favorece a guerra. Contudo, o primeiro lhes assiná-la que estas pessoas estão sob proteção da Mãe de Deus, porque o seu Filho morreu para suas salvaçãoes; eles podem confessar e evitar o inferno; é verdade que os Temiminos dificilmente admitem os seus maiores pecados. De repente, os demônios se escondem.

B – Os demônios têm de fato, a oportunidade de pôr à prova o seu poder: uma alma abandona o corpo. Os demônios saem de seus esconderijos. Eles afirmam ajudar Pirataraca a encontrar o caminho para o paraíso. Mas o demônio número três o assusta com seus chifres. Felizmente para o índio aqui está Jesus e sua Mãe.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

C-1- A terceira parte apresenta o julgamento da alma. Os demônios acusam: este homem não recebeu o batismo. A alegação é falsa. Santa Ana é sua madrinha; recebeu o nome de Francisco Pereira e o bispo também o chamou de Vasco Fernandes Coutinho. Outras acusações são feitas: o falecido não ia à missa, comia carne em qualquer dia da semana, trabalhava a terra nos dias de festa. Pirataraca responde que confessou. Um demônio então lembra que ele atacou as mulheres e bateu na sua. Mas ele sempre orava, lembrando a morte do Senhor. Ele é então acusado de ter roubado vinho, praticado adultério, mentido, provocado brigas e atirado flechas contra homens. A alma mais uma vez se retira atrás da confissão e da redenção. O primeiro demônio não admite a derrota: esse índio roubou flechas preparadas por mulheres; ele não confessou esse pecado. Pirataraca chama Nossa Senhora em seu auxílio.

2 – Um anjo põe em fuga os demônios, pois tal é o beneplácito da Virgem: os selvagens são seus filhos.

3 – Homilia do Anjo: foi enviado como protetor da Vila; que seus habitantes evitem todo o pecado, bebida, adultério, mentira, brigas, injúrias mútuas, guerras; finalmente eles obedecem ao seu sacerdote.

Este auto é uma comédia satírica de costumes; ao mesmo tempo ela sublinha as virtudes da confissão e recorda a ajuda que todos podem encontrar em Nossa Senhora e nos Anjos. Evoca a vida de uma aldeia indígena pouco cristianizada: a crueldade e a luxúria são os vícios contra os quais o missionário deve enfrentar em seu trabalho civilizatório. Em suma, Padre Anchieta quer conseguir todas as gargalhadas: *castigat ridendo mores*.

5) *Diálogo de Cristo com Pero Dias*

O *Diálogo de Cristo com Pero Dias* é um bom exemplo de **saynete** catequista. Foi escrito por volta de 1593. O autor toma como ponto de partida a morte violenta de Pero Dias, personagem real, morto em combate, ou talvez personagem fictícia. Anchieta utiliza aqui, de certa forma, “métodos ativos” para instruir e responder às objeções. Este sermão encenado tem como tema a fé e nos faz testemunhar um julgamento particular.

Pero se refugia atrás de seu juiz, Cristo:

Porque tú me hacías

que creyese sólo em ti
porque, sin ti, ni pensas
yo podría cosa buena.

Jesus é na verdade o mestre de Pero, porque ele o criou. Iluminou-o, afirma, ao brincar com a palavra *Dias*, e fortaleceu-o, pois o seu nome é Pero. Pero, portanto, deixou a sua vida de trevas, graças à fé concedida por Cristo. Isto porque Jesus é a verdadeira vida: morrendo para o mundo, Pero começou a viver; ele espera que seu corpo danificado mude, na ressurreição, mas já desfruta da vida eterna, através da Graça. E a vida que a espada cortou? “É como se ele já tivesse ressuscitado”, responde Jesus.

Este diálogo substituiu uma oração fúnebre. Ao mostrar que o falecido está na glória, o autor lembra que a fé em Cristo é fonte da vida eterna. Enquanto aguarda a ressurreição do corpo, o fiel já desfruta da Eternidade. Esta peça fúnebre é, portanto, também um apelo à Esperança.

6) Na *Visitação de Santa Isabel*.

Quando Anchieta escreveu o *Auto da Visitação*, em 1598, estava doente, em fase terminal. As personagens se expressam em espanhol. A peça tem três partes:

A – Isabel, sentada em uma cadeira, espera o início da missa. Chega um peregrino castelhano. Ele cumprimenta a prima da Virgem: ela concebeu e dará à luz o primogênito, amigo do Messias. Então ele pergunta à ela sobre Maria:

Madre de Dios verdadero,
siendo virgen y doncella.

B – *Diálogo Catequista*: o peregrino interroga Isabel, de forma quase escolástica.

1 – *Quem veio?* É uma colmeia de mel da qual a abelha era Deus; o pomar da árvore da vida; a fonte da sabedoria divina; a fonte de água viva do Deus que:

Manter em nós
Queria manter em seu seio.

2 – *Porque ela veio?* A Virgem levou a Trindade para Isabel e a deixou lá.⁴⁶

3 – *De onde ela veio?* De Nazaré, apesar do cansaço da Virgem, porque é escrava da Verdade. Para aliviar a solidão de Isabel, ela veio trazer pão do Céu.

4 – *Como ela deixou Deus na cela de Isabel?* Cristo, o Deus-Homem, veio com ela: a sua presença apagou o pecado de Adão.

5 – Maria é a mãe da Fé, pois foi a primeira a acreditar. Ao saudar Isabel, a sua voz limpou “Juanico” do pecado original; uma vez purificada, a criança estremeceu no ventre da mãe. A Virgem, então, canta uma cantilena. Zacarias, até então mudo, recupera a voz. Ele canta seu *Benedictus*:

Bendito sea Jesus
que su pueblo redimio!

Maria, na sua bondade, visita a todos e acolhe os pecadores, intercedendo por eles:

Faciéndoles mil favores
sacándolos de tormenta.

O louvor mariano continua: Maria é rainha da misericórdia; aqui está esta pedra preciosa que ela usa no pescoço.

O peregrino compreende, então, porque os habitantes da Capitania são filiados à sua Irmandade. Ele espera que a cidade chore suas falhas. Isabel pensa, assim, porque amamos os pobres:

y creed que Dios eterno,
por esta casa sagrada
“Misericórdia” llamada,
libra muchos del infierno,
dandoles tal abogada

O Peregrino acredita que Deus glorifica o pecador se ele for generoso. Isabel, por sua vez, afirma que a “Santa Casa” permitirá que os “pervertidos luteranos” e os “pagãos Guaymurés” se assustem; ela intercederá para que a obra da Misericórdia cresça. O Peregrino se prepara para continuar sua jornada.

⁴⁶ Alusão à purificação do pecado original em São João Batista.

C – Um Anjo o segura: ele precede Nossa Senhora, vestido com o manto da Misericórdia. A Virgem aparece com seus pajens, anjos que carregam sua cauda. O Peregrino e quatro companheiros ajoelham-se; saudam “a estrela do mar, a porta do Céu, a nova Eva, a luz dos cegos, a mãe da pureza, a glória de Deus”.

A Virgem se elogia: amá-la não é ofensivo para o filho. A Irmandade é agradável para ele; ela apoiará os membros, obterá para eles o perdão final, graças a esta visitação.

Por fim, o Peregrino pede-lhe que o visite no momento da morte. Em seguida, os companheiros se afastam cantando um **moteto**.

O *Auto da Visitação* também é uma circunstância. O autor quer exaltar a Misericórdia, a caridade para com os pobres, mas ajudar o desenvolvimento do Hospital, cuja festa foi, sem dúvida, celebrada neste dia. Aproveitou a oportunidade para louvar as virtudes da Virgem e desenvolver a piedade mariana entre os fiéis. A apresentação termina com uma procissão que precederia a missa.

É de certa forma uma cerimônia paralitúrgica, fiel à concepção do teatro cristão primitivo. No entanto, não parece que este *auto* tenha sido representado.

Na Festa de São Lourenço

Foi em Niterói, em frente à capela de São Lourenço que, segundo Simão de Vasconcelos, se encenou o *auto* de São Lourenço. Essas personagens falam português, espanhol e tupi. São cerca de vinte personagens, incluindo duas alegorias, *Medo e Amor de Deus*.

I – 1 – Os espectadores testemunham o martírio de São Lourenço. Ouve-se um coro espanhol, substituindo, de alguma forma o diácono mártir: o fogo do amor o queima mais que a chama; ele deseja morrer deste amor:

Pues tu amor por mi amor
hizo tantas maravillas,
muera yo en estas parillas
por el tuyo mi Señor.

II – A cena segue para a Aldeia que três demônios afirmam estar arruinada graças ao pecado. Eles falam em tupi.

1 - Guaixará se vangloria: ninguém é igual a ele. Ele prega o vício: é bom beber *cauim* até vomitar, porque quem bebe mais prova, assim, seu valor; é bom dançar,

pintar-se de vermelho, embelezar o corpo, tatuar as pernas, tingir-se de preto, fumar, fazer conjurações, irritar-se, matar o próximo e devorar-se, capturar tapuias, ter concubinas, ser desonesto, espionar, praticar adultério. Em vão os sacerdotes se esforçam para expulsá-lo, anunciando a lei de Deus. Sua força não diminui. Aqui está o cacique Aimbirê, que queima como ele.⁴⁷

2 – O diabo se senta. Uma velha em lágrimas o cumprimenta. Ela o confunde com um ancião da tribo. “Mas, desiludida com o cheiro, ela foge para beber o que mastigou durante o dia.”⁴⁸ Guaixará então chama seu amigo Aimbirê. O chefe índio volta das montanhas: sua visita foi celebrada com blasfêmias, bebidas, danças; nós nos emplumamos e nos adornamos. Com ele estavam as velhas bruxas de Magueá. Aqui, infelizmente a presença de Lourenço o incomoda.

Guaixará gostaria de afastar o mártir que ele colocou na grelha. Deveríamos também remover São Sebastião, a quem os demônios crivaram de flechas, especialmente porque este mesmo Sebastião contribuiu para a derrota dos franceses. Porém, os dois demônios decidem atacar os Temiminos: eles embarcam enquanto o demônio Saravaia espia o interior das casas e Saravaia pegará seu barco para ir ao seu lado buscar informações.

3 – Saravaia está de volta: a ocasião é favorável, os índios festejam os Diabos; eles bebem *cauim*. No momento em que os demônios se preparam para atacar a aldeia, aparece São Lourenço.

4 – O mártir apresenta-se acompanhado de dois companheiros. Os demônios o reconhecem; as outras duas personagens não são outras senão São Sebastião e o Anjo da Guarda da vila. Aimbirê treme de medo, mas Guaixará se propõe a atacá-los. Nesse momento, Lourenço os chama: Guaixará se apresenta como alcoólatra, onça, canibal, assassino; já Aimbirê se refere a si mesmo como jiboia, gavião, demônio. Os demônios explicam ao santo porque os índios estão sujeitos a eles: sua moral é ruim, bebem e dançam a ponto de desrespeitar o Criador. Sebastião vê de repente Saravaia, o sombrio; ele aponta seu arco para ele. O diabo tenta se esconder, mas não rápido o suficiente, pois Guaixará o chicoteia. Aimbirê então convida Lourenço e seus companheiros para irem

⁴⁷ Cacique Aimbirê é um tamoio que tentou assassinar Nóbrega e Anchieta. Aliado dos corsários franceses e sogro de um deles, odiava os portugueses que de surpresa, o detiveram a bordo de um navio. Segundo o autor, ele era alto, magro e tinha um olhar feroz.

⁴⁸ É uma bebida alcoólica derivada de milho mastigado por mulheres.

embora, pois esta aldeia está podre de vícios: os índios são bêbados, machucam uns aos outros, organizam banquetes, violentam moças, capturam os Acarajás; por sua vez, as velhas se insultam, se odeiam, não param de fofocar, preparam poções do amor; os meninos sequestram os escravos dos brancos.

Mas Lourenço retruca que os aldeões usam a confissão e a comunhão. Guaixará zomba: os jovens não confessam seus grandes pecados. Apesar de tudo, o diácono intercederá por eles, para que Deus o ajude. Na verdade, dedicaram-lhe esta capela e colocaram-se sob a sua proteção. Este demônio com chifres e garras, com dedos ágeis e dentes longos, não se reconhece, porém, como derrotado.

5 – O Anjo então entra na briga: ordena aos santos que acorrentem os demônios. Depois insulta Saraiuva, ainda disfarçado: é um vampiro, uma borboleta, um lagarto. Ele desaloja seu esconderijo esse demônio cômico, que tenta se passar por “inimigo dos franceses” ou por inocente “porco doméstico”. Para evitar o fogo, o diabo oferece em troca ovas de peixe, farinha, dinheiro; ele esvazia os bolsos. O Anjo ordena que ele devolva tudo aos índios. É em vão que Saraiuva chame Aimbirê ou Guaixará em seu auxílio. Todos os três são dominados e condenados ao fogo eterno.

6 - Sermão do Anjo: sua função é proteger os índios; ele é o Anjo da Guarda da Aldeia; os aldeões também estão sob os cuidados de São Sebastião; foi este último quem destruiu os valentes Tamoyos, embora os franceses lhes trouxessem rifles; por outro lado, devem evitar a embriaguez, o “adultério imundo”, a mentira, as brigas e os espancamentos, a guerra: devemos amar Jesus e venerar São Lourenço.

7 - Cântico dos dois santos: celebram o aprisionamento dos demônios no Inferno; o povo abandonará seus maus hábitos e renunciará ao diabo.

III – 1 – A cena mais uma vez apresenta São Lourenço em sua grelha. O Anjo convida Aimbirê e Saraiuva para queimarem Décio e Valeriano, sentados em seu trono.⁴⁹ Aimbirê chama Saraiuva. Este último foi pintado de preto. Eles vão cortar a cabeça do Imperador. No entanto, eles precisam de reforço. Eles precisam de quatro companheiros. Cada um devorará parte do corpo de suas vítimas.

2 - Diálogo em espanhol entre Décio e Valeriano. Este felicita-se por ter sacrificado o servo do Galileu. De repente, o outro vê os demônios armados com suas espadas. Décio pensa que é “Júpiter”, “sumo senhor”, quem acaba de expandir o Império;

⁴⁹ Este anjo tem asas. Aimbirê o compara a um grande pássaro. Saraiuva, a uma arara azul.

Valeriano teme ser enforcado. Aqui eles são subitamente envolvidos pelo calor, queimados, retorcidos pela dor. Décio acredita ter sido incendiado por Plutão, vindo de Aqueronte e carregando o fogo de Phlegéton. Mas Valeriano, mais perspicaz, vislumbra a verdade:

Lorenzo cristiano,
asado, nos asará

3 - Aimbirê se adianta educadamente: avisa aos imperadores que São Lourenço o manda para jogá-los no fogo. Valeriano gemeu.⁵⁰ Misturando espanhol e tupi, o diabo promete aos dois imperadores alojá-los com ele. Saraiuva agarra Valério: enforca-o e o queima. Os demônios maltratam Décio e Valeriano, pegam suas coroas e se divertem com eles. Entre as caretas, Décio se admite culpado. O fogo vingador aguarda os assassinos de Lourenço.

IV – 1 – Assistimos ao sepultamento do diácono: o corpo de Lourenço é enrolado numa mortalha e enterrado.

2 - Sermão do Anjo em português: é acompanhado de *Medo e Amor de Deus*. Ele anuncia que Deus poupará os índios por causa de seu protetor, São Lourenço, que não morreu nas chamas, porque seu contra-ataque foi o *Medo do Inferno* e o *Amor de Deus*.

3 - Sermão do *Temor de Deus*. Ela não entende como alguém pode se abandonar ao vício e merecer o Inferno. São Lourenço preferiu morrer. Por outro lado, os dois imperadores foram punidos. Como eles, o pecador merece o fogo: através dos seus pecados, pisoteia a Cruz. Este discurso é o brilho de um “mote” em espanhol.

4 - Sermão do *Amor de Deus*. Você tem que amar a verdadeira beleza e mostrar gratidão pela Redenção. É conveniente dar a vida pela causa da morte de Jesus e dos bens que ela ganhou. Ainda é o brilho de um “mote”, em espanhol.

5 – O *Medo* e o *Amor* convidam o público a olhar para o Céu.

V - Procissão em homenagem a São Lourenço. Doze crianças cantam e dançam. Cada um por sua vez, eles rezam ao mártir para proteger seus pais para ajudá-los a repudiar as práticas pagãs. A sua oração recorda a tortura do diácono e o seu poder sobre o diabo. Eles finalmente querem sentir toda a vida os efeitos de sua amizade.

⁵⁰ O imperador aqui fala em tupi: *xé, akái*.

Uma parte do *Auto de São Lourenço* é, certamente, reformulada e adaptada na peça intitulada *Na Festa do Natal*. As personagens são suprimidas. Por outro lado, contém alguns versos originais. Este esboço está dividido em duas partes:

- 1) Diálogo entre os demônios e o Anjo, em tupi;
- 2) Dança indígena ao som de canções trilingües.

Em suma, o Anjo expulsa Guaixará e Aimbirê da aldeia. Ele coloca os três Reis Magos no Presépio.

Esta obra é do Padre Anchieta? Não há dados que confirmem isso. Por outro lado, se for posterior ao *Auto de São Lourenço*, isso pelo menos comprova o impacto deste último. Mas, alguns pensam que é anterior. Dataria o mais tardar de 1584. No primeiro caso, *São Lourenço* teria sido feito uma adaptação de aldeia para uso dos índios puros. No segundo caso, seria necessário completar o esquete com uma espécie de fachada europeia, para que a peça interessasse também aos portugueses e espanhóis. O fato é que os nativos viram e apreciaram a vingança de São Lourenço contra os imperadores. Além disso, embora falemos de Plutão e Júpiter, nada nesta parte *romana* exige que o espectador tenha qualquer conhecimento histórico. No entanto, a aula é essencialmente destinada aos nativos. O mal é o seu suporte. Quanto ao martírio de São Lourenço, ele forma duas partes que recai sobre a parte indígena. As articulações são, por um lado o patrocínio do diácono martirizado e, por outro lado, a transformação dos demônios indígenas em algozes de Décio e Valeriano.

O *Auto de São Lourenço*, na sua primeira parte, lembra o *Auto de São Vicente* de Afonso Álvares e talvez nele se inspire. Vemos também, de fato, depois da cena camponesa, o martírio do diácono Vicente e, no final, o seu sepultamento. No *auto* brasileiro, porém, o autor obedece sempre à mesma obsessão: propagar o culto aos santos, a fim de obter a graça de expulsar os demônios da crueldade, da embriaguez e da luxúria. Para falar a verdade, é difícil não acreditar que Anchieta seja em parte o autor desta peça, porque seus próprios demônios não são de outra ninhada. Ou Manuel do Couto fez a contaminação, tirando de Anchieta e Álvares os meios para construir o *Auto de São Lourenço*. Além disso, encontramos o *Medo* e o *Amor*, que aparecem, em 1586, no *Auto de Vila Vitória*.

Certamente a divisão da peça em quatro partes, sem contar o cortejo e a dança, não é usual em Anchieta. O autor, seja ele quem for, mostra a sua originalidade ao integrar os diabos indígenas na Lenda Áurea e dar-lhes o direito de serem citados na hagiografia cristã. Quase cederia à tentação medieval de assimilá-los aos dois pagãos de Roma.

Encontramos neste drama a alusão aos calvinistas franceses, inimigos dos jesuítas: rejeitam o culto aos santos; por outro lado, estes últimos os expulsam do Brasil. Naquela época, o soberano de Portugal era Filipe II. Alguns discípulos de Loyola já estão hesitantes e pensam em restaurar uma monarquia portuguesa. Mas Anchieta parece ter sonhado antes com um rei universal, de raça espanhola. No *Auto de Vila Vitória*, notamos, ele manifestou o desejo:

a quien (Felipe) la suma bondad
quiere dar la monarquía
de toda la cristianidad.

É verdade que a dominação espanhola coincidiu de fato, naquela época, com a difusão da fé católica em todo o mundo conhecido. Por outro lado, o reinado universal de Filipe poderia, aos olhos do nosso jesuíta, diminuir as chances do protestantismo. Talvez Anchieta simplesmente se lembrasse de que era espanhol.

As personagens do Teatro Anchieta têm pouca vida além daquela que lhes é imposta pelas necessidades do diálogo. Em outras palavras, as personagens e a ação são independentes, como costuma acontecer nas peças do século XVI. Dificilmente ultrapassamos a abstração, ainda mais acentuada pelos papéis alegóricos. É uma concessão feita aos olhos, um pouco como uma demonstração no quadro negro, ilustrada com giz colorido. Os atores dizem, mas dificilmente agem. Os diabos, porém, emplumados como os *anhangás* e abençoados com o dialeto tupi, são palhaços jocosos que o autor toma emprestado dos acessórios dos mistérios ou dos autos vicentinos. Eles divertem a tribuna, mas de forma improvisada: esses macacos dificilmente são mantidos em uma coleira. Portanto, dificilmente assustam e talvez Anchieta quisesse: Anjos e Santos saem vitoriosos do duelo; os primitivos, edificadas, colocar-se-ão ao lado da força e rirão da fantasia presunçosa ou puramente vã. Os deuses da floresta, demasiado misturados com o formidável fogo, são expulsos das aldeias. Demônios e vícios são exorcizados por um curto período de tempo.

Às vezes, as personagens são mudas: figuras muito respeitáveis, Jesus, a Virgem. Outros atualizam a peça: é o caso do Embaixador no *Auto da Vila Vitória*, ou do Provincial Beliarte, que ocupa uma espécie de tenda, sem precisar cantar as respostas. Esse enquadramento de personagens estranho ao jogo, de alguma forma, pelos atores deriva do *momo*: a rainha, o príncipe recebeu de surpresa uma homenagem que os desviou de sua função de simples espectadores.

Anchieta utiliza uma concepção livre de cenário. Podemos imaginar uma plataforma em frente à igreja onde será concluída a cerimônia. Mas aconteceu de ele distribuir a atuação em vários lugares e em movimento. De qualquer forma, as personagens, conforme o costume, estão vestidas com os mais belos trajes emprestados dos homens ou senhoras ricas de qualidade da colônia. Os diabos e dançarinos indígenas estão vestidos à moda brasileira. Devemos lembrar disso? O caráter histórico do traje só será observado – com mais ou menos rigor – no século XVIII. Resumindo, cada personagem está vestida ou usando trajes festivos. Provavelmente não há decoração. Mas a procissão que se forma para entrar no santuário descobre, maravilhada, uma estátua envolta em flores e luzes, cujo significado ela agora compreende. A emoção se resolve na manifestação religiosa e na comunhão de orações.

As divisões do *auto* anchietano respondem às necessidades do diálogo. Contudo, quase sempre distinguimos três partes, como num sermão. O autor informa o público sobre a situação (por exemplo, Santa Úrsula está chegando). Segue-se uma espécie de narração (Santa Úrsula é acolhida por São Maurício e São Vital). Finalmente chega a conclusão (Santa Úrsula é promovida à padroeira da cidade).

O *Auto de São Lourenço* é de outro estilo, compósito. O martírio de São Lourenço compõe o primeiro e o terceiro papel. As cenas, por assim dizer, indígenas, constituem o segundo e quarto atos deste tipo de sinfonia barroca em forma de quiasma. A peça não é da mão de um mestre. Mas não falta interesse e prova que o autor conhecia as histórias populares sobre a vida dos santos. A sua estrutura permitir-lhe-ia aproximar-se bastante do *Auto da Mofina Mendes*, embora a substância da peça seja apenas um debate, sem uma história exemplar.

Com efeito, o diálogo, no teatro catequista, não se destina a fazer funcionar os acontecimentos ou a chocar-se com uma intriga contra o destino. Trata-se simplesmente de estigmatizar os vícios e promover o culto aos santos protetores. O diálogo é, portanto,

acima de tudo uma discussão apologética. Sua principal virtude é ensinar e demonstrar a fraqueza do demônio.

Mas, se há pouca vida cênica nos *autos* do Padre Anchieta, pelo menos há espetáculo. A procissão encontra aí o seu lugar natural, balé também. São principalmente crianças que dançam.

As tragicomédias colegiais tinham um coro duplo: um declamava, o outro cantava e dançava. Anchieta usa isso no *Recebimento*. Ele também não despreza o balé em si. Um dia da Assunção “quando levaram sua imagem (da Virgem) em Reritiba”, ele fez os jovens índios dançarem sobre uma tela, desenhada como um esboço, em três partes. Como sempre, o diabo não quer sair da aldeia; mas a intercessão de Maria permite que ele seja expulso. Seis selvagens dançam “machatins”: vêm da floresta, renunciam aos vícios e querem que a Virgem lhes ensine a Lei. Outros dois chegam da montanha: o padre está doente; que Maria o cure! No terceiro ato, São Sebastião visita a aldeia: que dela tire o pecado.

Este é, portanto, um balé essencialmente religioso e, por assim dizer, orador. A *Dança dos Reis*, por outro lado, é secular. As crianças indígenas de hoje não têm medo de serem reduzidas à escravidão; eles esperam que os brancos lhes dêem anzóis de presente.

Estes balés são, portanto, **mimodrama**; eles são inspirados pelas circunstâncias e apoiados tanto por canções quanto por música.

A estrutura das obras teatrais do Padre Anchieta é, como podemos ver, primitiva e totalmente desajeitada numa perspectiva moderna. Mas este é um teatro “comprometido”, cujo objetivo preciso é cristianizar os selvagens ou chamar à ordem os colonos portugueses. No entanto, não lhe falta alguma verve satírica. O autor também teve o cuidado de não exceder as capacidades intelectuais do seu público.

Para concluir, o teatro de Padre Anchieta é, acima de tudo, popular. Tem origem no *auto* peninsular, especialmente português. É provável que nosso autor tenha se inspirado nos *autos* vicentinos e nos esquetes religiosos vendidos no Brasil. Para o jesuíta não havia dúvida de imitar os dramas do Colégio, uma vez que o seu público era em grande parte indígena. Porém, a mistura de diálogos, cantos, danças e músicas lembra bastante o clima das brincadeiras escolares. Em suma, embora insira o seu teatro nos acontecimentos

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

atuais da sua evangelização, o nosso autor não se preocupa com fórmulas novas ou originais.

Por mais humilde que seja, apesar de tudo, a obra atribuída ao Padre Anchieta manteve no Brasil – e talvez fundou – o gosto do povo pelo teatro, pelo menos pelos espetáculos. Determinava as vocações? As manifestações do espírito nas colônias ainda se encontram e por muito tempo sob a dependência da Metrópole. O Brasil volta os olhos para Portugal. No final do século XVI, foi o teatro neolatino que ali triunfou e, aos olhos das letras, ofereceu a única dignidade. A *Copilaçam* certamente é reimpressa. Mas os estudiosos que compõem na língua comum, voltam o olhar para outro lugar, embora em segredo cada um tenha captado uma centelha do gênio vicentino. No Brasil, os Colégios também serão o conservatório de um teatro que agora pretende ser humanista. Contudo, parece que uma tradição de autos populares sobreviveu no Norte e Nordeste, como sobreviveu em Portugal, nas províncias, atrás das montanhas. Ou será que a emigração apenas manteve este fogo aceso? Na ausência de escritos, somos obrigados a permanecer em hipóteses.

Em todo caso, o que importa no caso de Anchieta ou de outros dramaturgos catequistas é ter trazido ao velho *auto* peninsular, um público indígena, fazê-lo conhecer e amar uma forma de arte inesperada, utilizando os três dialetos principais aos brasileiros, por terem lhe mostrado, ainda que desajeitadamente, que a palavra poderia ser tão dramática quanto o discurso. Por fim, para o público de origem europeia, estas obras constituíram um elo de ligação à sua cultura. A representação uniu estes grupos étnicos divergentes, convidando ao riso ou incentivando a adoração. O próprio sincretismo abafou as dissonâncias. Devemos, portanto, considerar este teatro como essencialmente brasileiro, pois mistura duas culturas, embora tenha optado pela técnica hispano-portuguesa. A esse respeito é permitido falar da implantação do teatro popular no Brasil.