

PEGADAS NA PRAIA

PEGADAS NA PRAIA

A obra de Anchieta em suas
relações intertextuais

Jorge de Souza Araujo



Ilhéus-BA

2003

© 2003 by JORGE DE SOUZA ARAUJO

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - EDITORA DA UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45650-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (073) 680-5028 - Fax (073) 689-1126
http://www.uesc.br e-mail: editus@uesc.br

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

PAULO GANEM SOUTO - GOVERNADOR

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

RENATA PROSERPIO FONTES LIMA - SECRETÁRIA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

RENÉE ALBAGLI NOGUEIRA - REITORA

MARGARIDA CORDEIRO FAHEL - VICE-REITORA

DIRETORA DA EDITUS

MARIA LUIZA NORA

PROJETO GRAFICO E CAPA

ADRIANO LEMOS

CONSELHO EDITORIAL:

DÁRIO AHNERT

DORIVAL DE FREITAS

ERONILDA MARIA GÓIS DE CARVALHO

FRANCOLINO NETO

JANE KÁTIA BADARÓ VOISIN

LURDES BERTOL ROCHA

MARIA DA CONCEIÇÃO FILGUEIRAS DE ARAÚJO

MARIA LAURA OLIVEIRA GOMES

MOEMA BADARÓ CARTIBANI MIDLEJ

PATRÍCIA DA COSTA PINA

PAULO DOS SANTOS TERRA

REINALDO DA SILVA GRAMACHO

ROSANA LOPES

RUY LORDÃO NETO

EQUIPE EDITUS

DIRETOR DE POLÍTICA EDITORIAL: JORGE MORENO; REVISÃO: MARIA LUIZA NORA
E DORIVAL FREITAS; SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO: MARIA SCHAUN; COORD. DE
DIAGRAMAÇÃO: ADRIANO LEMOS; DESIGN GRÁFICO: ALENCAR JÚNIOR.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

| | |
|------|--|
| A663 | Araújo, Jorge de Souza. Pegadas na praia: a obra de Anchieta em suas relações inter- textuais / Jorge de Souza Araújo. – Ilhéus, Ba: Editus, 2003. 338p. Bibliografia: p. [337]-340. ISBN: 85-7455-055-8 1. Literatura – História e crítica. 2. Inter-textualidade. 3. Anchieta, José de, Padre S.I.,1534-1597. I. Título. CDD 801.959 |
|------|--|

Ficha catalográfica: Silvana Reis Cerqueira - CRB5/1122

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| I. Leitor da tradição peninsular: uma introdução | 7 |
| II. Pegadas na praia: interrelações | 21 |
| III. Teatro grego: mito recorrente..... | 69 |
| IV. Idade Média: o largo espectro..... | 73 |
| V. Gil Vicente: o espelho móvel | 87 |
| VI. Outras pegadas: os que seguem como Gil | 143 |
| VII. Anchieta: medievalismo leitor | 181 |
| VIII. Épos, Lira & Drama nas selvas brasileiras: uma análise | 201 |
| 1 – De gestis Mendi di Saa..... | 211 |
| 2 – De Beata Virgine Dei Matre Maria | 245 |
| 3 – Lírica em português | 278 |
| 4 – Lírica em tupi | 298 |
| 5 – Lírica em espanhol..... | 300 |
| 6 – Teatro..... | 315 |
| 7 – Cartas | 327 |
| Referências Bibliográficas..... | 333 |

I

LEITOR DA TRADIÇÃO PENINSULAR: Uma Introdução

A palavra *influência* nem sempre registra uma eficácia própria. Pode remeter a abusos de uma comparatividade apressada, ou significar apenas a viela estreitíssima do equívoco especulativo. Daí nosso justificado cuidado na abordagem de influências entre autores e obras.

O caso José de Anchieta, na literatura brasileira, é representativo dessa dificuldade, mesmo se o tomarmos no incidental e tropeçante cotejo com outros autores de igual sintonia com o mundo agônico da Idade Média. O risco é pertinente, mas nem por isso deixará de ser corrido.

Anchieta é aqui estudado sob a ótica da intertextualidade, autor *influenciado* por um conjunto de *leituras*. Seu tratamento será o de um suposto leitor do teatro e da poesia de tradição peninsular no Quinhentismo ibérico. Estudando Anchieta em suas bases lingüística, estilística e ideológica, observamos que ele se inscreve numa linha mais ou menos direta da sacralidade medieval. De um lado, a leitura de estilos a partir da lírica sagrada típica do mundo hispânico ou peninsular (caso de D. Iñigo López de Mendoza — o marquês de Santillana — e de Jorge Manrique) e, de outro, a partir do teatro místico-profano de Gil Vicente, da motivação devocionária do teatro quinhentista espanhol e do agiografismo português de Baltasar Dias. Tudo isso revestiria um *corpus* de intervenção e intertextualidade no teatro e na lírica anchietanos.

A poesia e o drama medievais têm fundo sagrado, moralizador, amoroso e aterrorizante. Sua retórica reivindica uma estética do medo instilado no espectador/leitor. Sem qualquer indício dialético, esta estética aponta para uma inseparável base de elementos ascéticos e místicos, espécie de elitismo do sagrado, resultante do cadinho cultural e ideológico

eclesiástico. O cristão medieval é um ser flagrado na circunstância do medo e da culpa. E a obra de arte, posta à disposição de tal ideologia, só se manifestará, claro, pela intensificação e recepção de idéias e ideais que ampliem este universo.

A Idade Média é larga e extensa, dura treze séculos e apresenta-se como um sólido e multicolorido corolário do pensamento humano que vem desde a decadência do Império Romano ao advento humanista da Renascença do século 16 europeu. O mundo renascentista que lhe é, a um tanto, oposto e tributário, não recorre a modelos de feudalismo, claro, mas da experiência greco-latina. Sua forma gradativa não é de um específico caráter opositivo, senão renovador e mutante via aperfeiçoamentos.

O racionalismo, no entanto, não será atributo exclusivo da Renascença, mas amplia seu universo no século 17, sobretudo na filosofia de Descartes. O ateísmo e o enciclopedismo do século 18 — século de luzes e revoluções — afugentarão, definitivamente, os índices medievalizantes da cultura ocidental. A revolução francesa de 1789 reforçará o classicismo, pelo resgate de ideais representativos da civilização greco-romana. Mirabeau, Robespierre, Danton, outros tantos tribunos e políticos como Marat encherão o verbo de citações e exemplos colhidos nos séculos crescidos de Péricles, Cícero e Júlio César. O racionalismo da ilustração neoclássica esquecerá os pilares do pensamento medieval, como Ambrósio, Bernardo, Abelardo, Inocêncio, Tomás de Aquino e Agostinho, compelidos a um limbo meramente referencial. Mas o Romantismo fará retornar o espírito cavaleiresco da Idade Média, documentando um caráter circular e permanente do medievalismo entre nós. Voltarão o signo aventureiro, os mendigos e dementes, sobretudo os da demência santa de Rembrandt, o olhar em ascese, a tendência epicurista ou estoíca, a valorização da morte, a arregimentação do selvagem, do irracional, ainda que sem as rédeas do moralismo católico. Aristóteles e os sábios romanos parecerão voltar a uma *belle époque*, junto com uma Idade Média renovada e fantástica, povoada da imaginação romântica e febril. Atenas e Roma voltarão à moda como modelos de cidades e de vazão cultural. E até os historiadores parecerão seduzidos pela vaga...

A Idade Média torna-se, assim, um período histórico, não só pelo espectro temporal, que se supõe ter sido o mais permanente do ponto de

vista ideológico e cultural. Nessa linha de análise, a cultura de Quinhentos no Brasil é a cultura medieval. Sua força reside na crença do Juízo Final, não importando o conhecimento industrial ou técnico, reformista ou intelectual. O século 16, de fato, renova o comportamento do homem medieval: o arado, o moinho, o relógio, a bússola, a urbanização, o crescimento. A lógica não será tão delirante como no século 12, mas regida por princípios de uma eloquência persuasiva, caracterizando-se em signos de mudança coletiva, cultural, ascética, via catequese e Contra-Reforma. Mas o século 16 é também insubmisso, subversivo, recusante, pela Renascença, do princípio da autoridade absoluta. O humanismo busca seu eixo antropocêntrico, Aristóteles é recuperado. Porque a Renascença destrói os modelos discursivos da Idade Média, Montaigne, o racionalista, romântico *avant la lettre*, submete a retórica à razão e à lógica. Depois, Descartes (século 17) e Voltaire (século 18) completarão a obra de advento do mundo moderno.

A Europa representava, em Quinhentos, um espaço mental, cultural, geográfico e humano mais ou menos unitário. O Brasil era moda, a nesga americana selvagem e descomprometida com o mundo antigo. Nesse quadro complexo é que se dão a colonização e a poética da catequese. Aqui, a Idade Média remonta aos primórdios maniqueístas da primeira cristandade, a do êxtase místico e martirológico.

Quanto ao nosso Anchieta, tomamos sua obra num duplo aspecto. O do catequista e o do poeta e dramaturgo, os segundos, é claro, servindo aos objetivos do primeiro. A avaliação mais própria no tocante a Anchieta seria, talvez, a de considerá-lo como responsável por uma obra acidentalmente literária, pois, por vocação e por consciência, esta mesma obra incidentalmente se prestava mais ao serviço religioso e à ideologia professada na direção do convencimento da obra de catequese. Nasce daí, talvez, uma distinção que nos parece fundamental. O teatro de Gil Vicente é feito com uma intencionalidade artística. O de Anchieta nasce de uma proposta menos específica: de um lado substituir a prática profana do teatro nos templos e, de outro, servir aos pilares doutrinários da Companhia de Jesus no Brasil. Ou seja, o missionário habita o poeta e neste último aciona as circunstâncias e a prática de uma arte indireta.

Anchieta é, por assim dizer, nosso mais caro ícone colonial, uma

unanimidade, talvez, na compreensão de importância de nossa civilização, porque aqui chegado em 1554, aos 19 anos, irmão noviço na esquadra de Duarte da Costa, aqui buscando refrigério à tuberculose ósteo-articular que o vitimou curvado em S na espinha e impediu o prosseguimento de seus estudos em Coimbra, aqui morrendo aos 63 anos, coberto do respeito e veneração gerais, autor inclusive de uma obra literalmente em favor do conhecimento dos índios, culminada com a *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, publicada em 1595. O *Apóstolo do Brasil* viu praticamente o nosso nascimento como povo e emergência civilizatória.

Ele que nasce em La Laguna de Tenerife, nas Ilhas Canárias, em 1533, será, num país que nem tinha sequer identidade cultural própria, o nosso primeiro autor — se tomarmos sua obra permeada de um instinto de naturalidade ideológica e lingüística, se não a pudermos tomar como nacional e autóctone no plano do tratamento temático. A geografia da ação em Anchieta será *brasileira* se considerarmos a presença do indígena e sua fala movendo situações dramáticas importantes para a nossa evolução textual. O Brasil de Anchieta é um universo sócio-cultural a ser alterado. Suas composições representam um documento dessa proposta. Não é o humanismo no sentido europeu que instala aqui, mas um humanismo clivado das prerrogativas culturais e ideológicas da Contra-Reforma. Não é um anti-humanismo, tampouco, nem uma renascença. É um misto de Idade Média adaptada ao conjunto de objetivos mutantes e didáticos da Companhia de Jesus.

Não é a lírica cortesã ou o teatro folhetinesco, mas a lírica ingênua dos místicos ibéricos e o contraponto teatral de deliberado sentido docente, buscando alterar, em forma sectária, os valores culturais dos indígenas, substituindo-os por aqueles consagrados pela civilização europeia contra-reformista, de fundo moralizador e teocrático. O teatro como exercício do apostolado e do magistério. A poesia como signo de convencimento lírico para uma ética cavalheiresca de Deus.

Não se pode aplicar o estigma barroco à prática de Anchieta. Nesta, inexistem elementos passionais ou dilacerados. Teatro e poesia anchietanos são cumulados de requisitos típicos da Idade Média, uma IM tardia, embora, e misturada a outros propósitos. Não é a paixão que move ações

e sentires, mas uma racionalidade auto-comprazida, com fortes indícios da auto-referencialidade teocentrista. Diríamos que o teatro anchietano traduz um racionalismo cristão cristalizado numa fecunda base de julgamento da humanidade e dos silvícolas, disposto a mudar hábitos e implantar novos sentidos civilizatórios.

O Renascimento expirava na Europa e aqui nem chegamos a conhecê-lo. Quando Anchieta pretende alterar o universo do substrato cultural indígena, não o move o adstrato estético, mesmo renascentista ou medieval. Move-o o sentido que é a fala expressiva da dominação jesuítica. Importa-lhe alterar as regras do jogo que impunha a tarefa civilizatória ibérica e contra-reformista. Por isso seu teatro é mais hierático, mais solene, mais plástico que sonoro, comovendo muito mais como documento de época histórica que propriamente cênica. Anti-dialético por natureza, é um teatro voltado para o prolongamento da dominação teocêntrica, anulando quaisquer possibilidades de renovação humanista. Mesmo assim, é um teatro rico pela linguagem ingênua e pela fecundidade de interpretação quanto à técnica utilizada, quanto ao forte apelo visual, quanto à possibilidade da fala nativa subir ao palco para servir como elemento antinômico: trair a civilização indígena e amparar os propósitos de mudança. É uma arte que atinge uma eficácia que se distingue da vicentina pelo discurso apelativo e pela auto-referencialidade moral. A fé e o catolicismo não podem ser objetos de críticas, pois são o signo da redenção humana.

O Brasil de Anchieta era primitivo e feudal. Logo, medievalizante. O colono, atônito e cobiçoso. O nativo, curioso e invadido. Esse feudalismo, contudo, era diferente, atípico, diverso do europeu, que consagrava poderes no interior de um poder central. No Brasil, para Anchieta, Nóbrega e os demais, muda-se o conceito de família medieval, de extrato europeu. Aqui não se observa o eixo pai-mãe-avós-filhos-primos. O eixo aqui será o grupo. Por isso a Igreja amplia sua brusca religiosidade contra-reformista, presa de um estreitamento metafísico auto-referencial. A Igreja é senhora de destinos, desejos, devires, contradições materiais ou espirituais. A fé é a virtude auto-refletida da transitoriedade. A vida é anulada, rito de passagem para o plano espiritual, veículo para o céu, despojada devidamente do que quer que lembre fulgores da vida terrena. Será então

política preciosa ao *status quo* denegar e denegrir o princípio do prazer, afugentar a beleza presumível de uma existência social na terra. Valerá somente o *post-mortem*. E nisso a Igreja será sebastianista, convivendo com o mito do eterno retorno cristão, da redenção e da ressurreição.

Fixadas as noções de Paraíso e Inferno — reiterativas do maniqueísmo medieval, particularmente quanto às almas simples dos índios ou as *desorientadas* dos colonos — e gastas numa ideologia repressora e circular da aventura da colonização, não há como, no Brasil, desenvolver-se um espaço intelectual renascentista. Por conseqüência, não há como banir o obscurantismo do medievo ou afirmar o pensamento racional. O que subsiste, atributo do pensamento inaciano, é a defesa militarizada da fé. Defesa como um princípio ordenador da consciência católica e defesa como obstáculo às investidas luteranas ou calvinistas. Daí as funções pedagógicas da Companhia de Jesus assumirem papel decisivo de opor embaraços e antinomias ao primado renascentista.

Na estética anchietana, o seu tanto maneirista pelo teor de certeza da desintegração do mundo renascentista, não existe espaço para a dúvida ou desequilíbrio barrocos, dada a predominância de fundo medieval, que busca revitalizar o mundo perdido. Não teria o epicurismo gongórico, nem a metáfora sensorial de cuja herança brasileira Botelho de Oliveira se abeberaria mais tarde, incluído o gozo polilingüe. Obriga-se, no entanto, a patrimonializar essa herança a ser dispendida no caso brasileiro. Se o que revela a literatura é a cultura, Anchieta seria plenamente brasileiro ainda quando não escrevesse em português. Sentimentos, expressões, mentalidades, diferentes dos portugueses, conferem-lhe o tônus de brasilidade a nosso ver imprescindíveis. Mesmo levando em consideração o público a que se dirigia, constituído de colonos ambiciosos, catequistas, índios e negros, interiorizados no Brasil, sem obrigação da expressão portuguesa como um traço civilizatório comum. A língua que falavam, que o tempo e a força impuseram como norma, é uma língua adaptada, como adaptada é a literatura aqui gerada e tornada em movimento.

Entre os outros epígonos de Gil Vicente, poderíamos supor comportamentos distintos, mais heterodoxos, a citar-se Rodrigues Lobo, Anrique da Mota (*Pranto do Clérigo, Farsa do Alfaiate, Lamentação da Mula, Farsa do Hortelão*), Camões e Simão Machado (*Comédia do Cerco*

de Diu e Comédia da Pastora Alfea, em estilo bilíngüe). Camões, Simão Machado e António Prestes estão mais próximos do Classicismo, cujos representantes maiores seriam Sá de Miranda e António Ferreira. Em outra ponta, Jorge Ferreira de Vasconcelos (*Comédia Eufrosina*, escrita em 1537, *Olyssipo* e *Aulegrafia*) defende o uso da língua portuguesa, condenando o castelhano, num modelo de teatro mais para ler que para encenar.

Medieval *tout court*, Anchieta esmera-se na filiação. Na pintura da Velha, por exemplo, personagem do *Auto da Vila da Vitória*, o cômico incidental (sem a força trágica) inspira-se n' *O pranto de Maria Parda*. Busca-se o tipo, não a persona. Daí predominarem os emblemas, ícones, pastiches, caricaturas de um simbolismo recorrentemente medievalizante, a exemplo do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, que condiciona comportamentos estéticos desde o *Monólogo do Vaqueiro* (1502) a *Floresta de enganos* (1536).

A obra de Anchieta nasce do condicionamento jesuítico, de um teatro escolar, didático, empenhado na missão catequética, mas igualmente no formulário e interdição dos autos e farsas encenados nos pátios das igrejas, mesmo os pios, em decorrência dos ditames inspirados nas sucessivas Constituições Sinodais dos Arcebispados, como os de Coimbra e Évora. A ação é menos de tipos e mais de emblemas morais, enquadrando a complexidade da simbologia religiosa, por sua vez enquadrada pela ação com uma intenção e ideologia: a catequese. Nenhum dos tipos anchietanos tem a carga de representação (cênica, semântica ou humana) das personas da trilogia das Barcas vicentinas. Antes, teatro de importação de elementos europeus adaptados aos autóctones da nacionalidade indígena, os autos anchietanos traduzem a lógica de um teatro de compromisso, de engajamento proselitista e catequético.

Neste diapasão, autos como o *da Visitação de Santa Isabel*, que inaugurou a Santa Casa de Misericórdia no Espírito Santo, antecipam a febre da celebração diocesana. Teatro litúrgico, ritualístico e cerimonial a serviço do divino. Música, rito e drama encantatórios atraíam o indígena e se transformaram no mais eficiente meio de propagação dos dogmas da fé católica. Persuadidos pelos olhos, via catecismo rudimentar, com recursos aterrorizantes, os índios se rendiam, inclusive à lógica capitular da simbiose do Diabo cristão com os seus Anhangás, confirmando as hipérboles do Texto Medieval.

O projeto anchietano é de uma busca persuasiva, por meio da comoção estética de olhos e ouvidos, malgrado a intenção original de expressão na vida americana. Aliás, teatro mesmo, pela prática da encenação, mais o mérito do monumento escrito, teatro como linguagem, conquanto não se conheçam estudos formais, só vamos ter com Gil Vicente, somente publicado em 1562. Do ponto de vista da Companhia de Jesus, criada em 1534, somente em 1549 assume seu lugar no Brasil, com o primeiro governador geral Tomé de Souza e o primeiro religioso, Manoel da Nóbrega. Torna-se o Brasil Província da Ordem em 1552, com Nóbrega sendo o Primeiro Provincial e em 1553, na esquadra de Duarte da Costa, segundo governador geral, chega-nos definitivamente a Companhia, com o noviço e poeta e dramaturgo José de Anchieta. Livros? Apenas os consentidos pela *Ratio Studiorum*, de onde respira-se um halo de simpatia cômica, com Plauto e Terêncio (Cf. Serafim Leite, SJ, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, t.2, p. 543). Pede mais livros o padre Pero Rodrigues, em São Vicente (Cf. *Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil*, v. I, p. 440). Poucas notícias nos chegaram da existência de outros livros, todavia. Mas nos chegaram a fundação, o verbo, o sentimento e a ação de uma obra que inaugura a literatura no Brasil. Anchieta é autor de poemas, monólogos, cartas, diálogos e autos, sendo os principais os *da Crisma* (1578), *de Santa Úrsula* (1584), *de São Lourenço* (1586, 1583 ou 1584), *de São Maurício* (1586), *Diálogo de Guaraparim* (1587), *da Visitação de Santa Isabel* (1597). *Crisma* se aproxima do *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente. Na aldeia de São Lourenço (hoje Niterói), Aimbiré era cacique tamoio, aliado dos franceses e Saravaia representava o contraponto do riso na peça sagrada. Como Gil Vicente, Anchieta manipula, para a eficácia do auto, a História e a Mitologia. Não seria despropositado supor o conhecimento de Gil Vicente, publicado em 1562, servindo ao objeto catequético e missionário da Companhia de Jesus. Mas, ao contrário de GV, o uso do espanhol é espezinhado por Anchieta no *Auto da Vila da Vitória*, particularmente no fenômeno sebastianista pós-1580, quando da assunção do reino português pela casa de Castela. A personagem Ingratidão é alegórica e singular, tanto da Velha indígena anatematizada pelos missionários, quanto da dinastia castelhana ocupando o poder, tendo *el vientre como tonell la cara tan chupadaly seca como papel*.

Anchieta mistura o português e o espanhol em heptassílabos, estrofes em redondilhas, acrescentando o recheio musical ao *miss-en-scène*. Por sua parte, os jesuítas proibiam qualquer alusão ao amor profano. Fiel ao mandamento de sua ordem, Anchieta tem no público tripartite objetos a considerar: o índio a catequizar, o colono a reinvestir, o estudante a educar na lei moral, numa operação de *marketing* do ideal cristão contra-reformista e da pedagogia mística. Numa expressão, o teatro brasileiro, com Anchieta, tem pouca técnica, mas muito ritmo, sonoridade e pulsação, aliados à herança ibérica de temário universalizante.

A poesia e o teatro anchietanos, inscritos nesse campo, não fugiriam ao dogma. Sua natureza docente assume um caráter decisivo do sagrado católico contra o mundano protestante. Teatro e poesia de Anchieta recuperam, com o didatismo de sua ação, a *catarsis* ascética, o gozo místico, a promessa da eternidade e assim convencer e dobrar um público selvagem ou bronco. A consciência jesuítica enxergava no índio alguém dotado de *uma Alma a salvar-se*, mas nunca de uma Inteligência a valorizar...

Ainda com relação à poesia, Anchieta é o épico cantor da presença de Mem de Sá no Brasil e o refém temeroso dos tamoios que realiza o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria* (em 1563), *vazado em correto disticos ovidianos* e na *glosa de S. Ambrosio e S. Bernardo*, segundo nos afiança BOSI¹. É o poeta-refém, refugio do homem, salvo pela tradução de sua cultura latina, língua, aliás, ameaçada de franco processo de aniquilamento histórico, pela ação dos bárbaros. Poeta de uma prática cavaleiresca de Deus, igualmente na raiz da tradição peninsular e medieval, de cunho didático e moralizante, conforme regras e valores da civilização e doutrina católicas. O lirismo anchietano é orientado no sentido do amor cristão, da fidelidade do amador de Cristo, em clara e sistemática oposição à possibilidade humanista do amor na renascença. Por isso que no Brasil não tivemos um primeiro Renascimento, mas o tardio e equívoco na obra de Bento Teixeira. Não o tivemos tampouco com Anchieta em virtude das condições impostas pela Cultura e pela Ideologia do medievo contra-reformista. Nosso primeiro artista (popular

¹ In: *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 27.

e solene a um mesmo tempo), Anchieta é determinado por valores da Idade Média e não da Renascença ou do Barroco.

Na poesia medieval portuguesa, todavia, predominam formas rústicas de composição lírico-amorosa, colhidas ou imitadas da tradição oral, com substrato humano, não divino. A marca gradativa da poesia com arte e preocupação formal decorre de um infinito desejo de superação do sistema retórico tradicional do medievo, que privilegia o simples, o acessível, o linear como essência (guardadas as proporções de uma vária complexidade) de um estado de alma, exposição de um pathos amoroso do humano, um tanto distante do sentido circular de elevação mística. O ritmo é de notação musical, exemplar na composição das cantigas de amor, de amigo, de escárnio e mal-dizer.

Mas a poesia medieval portuguesa é ainda tributária da espiritualidade cristã mediterrânea e ibérica, na direta ramificação da cultura antiga: tristeza obsidiada pelo caráter transitório da vida e pela idéia da morte libertadora, adoração estática e sublimadora, doença do infinito pela sugestão e simbologia da tragédia de Cristo na Cruz. Nessa falta de espaço para a alegria, registra-se o tom martirológico e de êxtase místico que caracteriza o gozo da recusa ao terreno e a eleição confortada e refém da vida eterna, passando por todos os signos da existencialidade culpada: expiação e culpa, necessidade de penitência e sacrifício. Na história das origens medievais da poesia amorosa, aliás, o conceito predominante de amor vem dos monges e monjas dos séculos 10, 11 e 12, a partir, inclusive, do par amoroso e monástico Abelardo e Heloísa. No sentido da análise da poesia anchietana, a influência mais direta viria da tradição latino-eclesiástica do mundo ibérico, realizando-se um texto que combina a fácil percepção com uma boa base melódica, conciliadoras de uma rápida memorização. A predominância dessa poesia é de extrato litúrgico e, no caso de Anchieta, litúrgico-jesuítico. A reflexão mística, produto da poética e da cultura eclesiástica medieval, vem reforçada no culto à Virgem, comum a inúmeros versejadores. A canção trovadoresca toma a Virgem até mesmo como símbolo e identificação da Amada. Como no trovadorismo do rei-poeta Afonso X (1221-1284), que confina em Maria o símbolo de todas as amadas (*Rosa de beldad e de parecer/et Fror d'alegria e de prazer;/Dona em mui piedosa seer,/ Senhor*

en tolher coitas e doores!(*Rosa das rosas et Fror das frores...*) com a Maria mãe de Jesus Cristo — advogada dos pecadores junto ao Onipotente:

*Por nos, Virgem Madre
rog'a Deus teu Padre
e Filh'e amigo
rog'a Deus teu Padre,*

*a Deus que nos preste
roga-lhe pois este
teu Filh'e amigo,
roga-lhe pois este*

*roga que nos valha,
pois ele é sem falha,
teu Filh'e amigo,
pois ele é sen falha²*

É nessa vertente de influências — na tradição lírica e dramática do medievo ibérico — que figuramos Anchieta. Tanto na acabada mescla do trovadorismo português, máxime lembrança para D. Afonso X, quanto na poesia dramática dos missionários espanhóis ou na lírica religiosa de um Santillana ou um Manrique.

Entre os líricos hispânicos que traem alguma ressonância mística, já no século 15, cuja provável *leitura* parece muito passível na prática poética anchietana, aparecem nomes como Fray Ambrosio Montesino, Juan Álvarez Gato, Juan de Anchieta, Pero López de Ayala, Fram López de Gusmán, Álvarez de Villasandino, López Maldonado, Jorge Manrique, Juan de Mena e, o principal deles, Don Iñigo López de Mendoza, o conhecido Marquês de Santillana (1398-1458).

Na passagem da poesia para o teatro anchietano, observam-se mais vivos os sentidos de uma pressentida intertextualidade. Na epopéia espanhola de conquista, autos sacramentais, entremeses e loas, com as costumeiras alegorias de fundo místico, ou adaptação de festas populares,

² Afonso X *in: Antologia da poesia portuguesa*. Porto: Lello & Irmão, 1977, v. I, p. 26.

folguedos, folclore dos índios com objetivos catequéticos faziam parte do universo e prática poética do século 16 ibérico. Até nas naus da Índia se representavam quadros de inspiração mística, heráldica e apologética de santos e mártires, sobretudo os padroeiros dos marinheiros e desesperados. Conquistadores e missionários trouxeram livros em suas caravelas e cabeças. Na grande maioria, até à época de Quinhentos e Seiscentos, a maior parte dos livros que se imprimiam eram de disciplina e modelos eclesiásticos ou teológicos, em latim. Estes foram trazidos pelos missionários, enquanto os conquistadores traziam os popularíssimos livros de cavalaria, cuja leitura se espalhou na prática do colonizado (livros que, como demonstramos em nosso *Perfil do leitor colonial*, só chegaram ao Brasil no século 18).

Nomes como os dos frades Andrés de Olmos, Juan de Torquemada, Micael de Carvajal (autor da *Tragedia josefina*, de 1535 e de *Las cortes de la muerte*, 1557 — consagradas peças da sacralidade medieval, anteriores, portanto, ao teatro de Lope de Vega) são comuns à trajetória colonizadora dos espanhóis na América. Autos sacramentais e de proposta de catequese eram então representados, com a clara propagação da fé cristã e adaptação ao ambiente e costumes locais nas representações. A Igreja estimulava e buscava imprimir a essas representações um denso conteúdo apostólico com formulação teológica.

Anderson Imbert, em seu *Historia de la literatura hispanoamericana*, faz menção a cronistas espanhóis pródigos em noticiar a existência e circulação do teatro entre os índios, como o nosso Cardim noticiando a festiva teatralidade dos nativos brasileiros, inclusive com representações no idioma dos próprios indígenas, desde 1535, com especial destaque para autos que tomavam figuras e imagens principais da história sagrada, como o *Auto da queda de Adão e Eva*, de Motolinía, representado pelos índios em Tlaxcala, 1538, em língua indígena. Sobressaía, nesses casos, a sutil integração de elementos cênicos com a cenografia fornecida pela própria natureza. Muitas vezes, a representação ganhava ambientes fora do palco, vale dizer, atores e público se confundiam nas ruas do povoado e, não raro, o espetáculo terminava com cerimônias de cooptação dos índios à catequese, na forma de batismos coletivos. Imbert fala ainda que, na cidade de Lima, 1546 e em Potosí, desde 1555, representavam-se peças, algumas em quéchua, outras em castelhano. Disso consta a des-

crição de Garcilaso. Guaiaquil também, onde se aproveitavam trechos das lendas heróicas espanholas, como o Cid, o Amadís e as *Sergas de Esplandián*. O público participava e o espetáculo ganhava a praça. Este teatro teria desaparecido na segunda metade do século 16.

O modelo de representação (medieval) foi de suma importância para a arquitetura e carpintaria teatrais e influenciou algumas formas artesanais que o espetáculo dramático conquistou na Península. Mantendo a simbiose entre o sagrado e o profano, este teatro floresceu e ganhou foros de consagração e autonomia, em que pese pertencer a uma linha comprometida com o desenvolvimento de técnicas peculiares à catequese.

A isso tudo seguramente não estaria alheio Anchieta. Seu teatro é, por consequência, resultado da apropriação de recursos e modelos colhidos tanto na buliçosa graça profana de Gil Vicente quanto na tradição peninsular como um todo. O teatro anchietano tem um forte componente sensorial e plástico, utilizando recursos das festas populares indígenas, trazendo nomes e tipos familiares ao público catequizável e introduzindo, nas personagens índias, as expressões e falas ideologicamente favoráveis ao patronato cristão e católico, proselitista e unívoco. Para tanto, subverte a cultura encontrada, identificando os demônios indígenas como os demônios católicos, sincreticamente como Satanás-Guaixará e sua corte de belzebus e lucíferes, e consagrando o universo medieval de anjos figurados por meninos índios e de virgens dóceis (como na célebre figuração das Onze Mil Virgens).

Sem tributarismos ortodoxos, diríamos que Anchieta deve ter conhecido em Coimbra, e provavelmente nele se inspirado, o renascimento cristão de Sanazzaro (*De partu Virginis*, 1526) para compor seus poemas mariológicos em semelhantes ritmos, épica e lírica de louvação à Virgem, colhidos todos no modelo virgiliano.

Bem anterior a esse percurso, o inconsciente textual em José de Anchieta descreve exemplos da ilustração clássica que ainda hoje vicejam, com louvores, na Teoria da Literatura, ou Teoria do Drama. As primitivas representações no teatro grego sacralizavam o martírio e a morte de um deus, seguidos da consequente ressurreição, *happy end* e festa tribal, de que resultava, paradoxalmente, um acentuado otimismo religioso. Provavelmente desconhecendo tal sintonia, os textos anchietanos procedem de forma semelhante, *mutatis mutandis*, condimentados do instilamento

da culpa medieval. Mesmo no perfilamento classicista, de involuntário e esquivo uso, que Anchieta pratica na composição dos seus dois épicos (*De Gestis Mendi di Saa* e *De Beata Virgine*), onde avultam pegadas, às vezes, literais dos clássicos latinos (com especialidade, Virgílio e Ovídio), Anchieta é cantor de uma nota só: o da circularidade do mundo à roda do sentimento modal da Idade Média imantada à personalidade coletiva da Península Ibérica. O que radica esta nossa compenetração de que entendemos a obra de Anchieta como um percurso do Anchieta leitor.

II

PEGADAS NA PRAIA: Interrelações

A obra de José de Anchieta é resultado direto das marcas impressivas de *leitura* do jesuíta e taumaturgo brasileiro, por força de sua formação intelectual e vocacionária, bases memoriais ou inconscientes, natureza mística e mariológica da tradição ibérico-medieval e a rígida disciplina de cadáver obediente aos postulados da Companhia de Jesus e objetivos da Contra-Reforma e do Concílio de Trento. As principais inferências dessas marcas observadas neste estudo, seguindo premissas de uma relação de família intertextual, são nomes conhecidos da cosmovisão do homem medieval: o marquês de Santillana, Jorge Manrique, Gil Vicente (sobre quem, aliás, repousam as mais definitivas inflexões de influência) e Baltasar Dias, poeta cego e peregrino da Ilha da Madeira. No particular dos poemas épicos, as *marcas* de Anchieta leitor se assentam no uso canônico do latim clássico, filtrado pela conveniência dos arroubos medievalistas e eclesiásticos, fazendo-se notar a preocupação do expurgo a trechos considerados inconvenientes ao credo cristão católico. Num processo deliberado e engenhoso, adaptam-se um Virgílio, um Ovídio, um Horácio aos intentos graves da dicção missionária da Companhia de Jesus, o mais distante de qualquer laivo antropocêntrico-renascentista, então confundido como ressaibos liberticidas da odiada Reforma de Lutero e Calvino.

São peculiares essas interrelações, esse intercurso de experiências estéticas e literárias na poética anchietana, dando margem a presumir-se um autor antenado com o projeto ideológico e artístico oriundo dos grotões da Idade Média conservadora, a ela obediente pelos propósitos de sua Ordem e missão, mas repercutindo a comoção estética com vibrações

autônomicas e ilações personalíssimas. Que autorizam o juízo de que estamos em face de um poeta autêntico, autor de imagens e estilo originais, com extraordinários contributos à história de nossa literatura por seu feitio indianista, americano e universalizante.

SANTILLANA

Don Iñigo López de Mendoza, primeiro marquês de Santillana, equiparado a Juan de Mena do *Labyrinto da Fortuna*, oscila do tom grave e doutrinal ao galante e fugitivo, do popular e trovadoresco ao sensível à alma feminina, com uma leve e inocente malícia. Herdeiro das tradições doutrinárias desde Ayala e Fernán Pérez de Guzmán, Santillana é educado na leitura dos livros de sabedoria da Bíblia e dos moralistas clássicos para a composição dos *Proverbios* e *Doctrinal de privados*, edulcorando, pela poesia, o dogmatismo cerrado dos ibéricos e amenizando, com lugares comuns à Filosofia Moral, imagens gratas ao doce dizer da poética hispânica.

Como Mena, Santillana divide as inflexões alegóricas da Idade Média e acrescenta influxos de Dante à sua atualidade histórica. Discípulo dos italianos, especialmente do mestre Alighieri, de quem *chupa* pensamentos, imagens e situações, mais Petrarca e Boccaccio, a um passo do Renascimento, praticou sonetos com alguma imperfeição métrica auto-condescendente.

Santillana trabalha a poesia como uma espécie de *anima* divina, forma e conteúdo considerados a matéria básica de espíritos elevados. Uma ascese particular combina sua poesia aristocrática a uma base popular (um tanto desconsiderada pelo marquês em benefício da eleição pelo *sublime* do metro clássico). Bibliófilo inveterado, sobretudo de filosofia moral, Don Iñigo também se aproxima dos franceses dos séculos 14 e 15, como do monumentalismo pedantesco do *Roman de la Rose*, na doutrina ética conduzida por um épos particular e em tudo perpetrado em perspectiva *individual* e vida pública.

Seu livro *Proverbios* tem força e conteúdo de aforismos, cuja moralidade cristã se alarga de poesia e filosofia moral eivadas da mimesis

platônica aplicada à epifania cristã quanto à imortalidade da alma. A obra santillana influencia pósteros, como o padre Nieremberg no século 17, por sua característica de doutrina e elevação devocionária conquanto o marquês também tenha se dedicado ao frescor renascentista dos sonetos do amor profano. *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza* é sua obra mais conhecida e acolhida na aceitação popular. Composta para a educação do príncipe Enrique IV, infante de Castela, no feitiço adventício dos provérbios de Salomão, tem a típica conformação normativa do formulário medieval, de advertência aos desvios do homem crente, a exemplo de *Doctrinal de privados*. No prólogo dos *Proverbios*, em carta ao príncipe destinatário, Santillana cunha a expressão de sua crença humanista: “la sciencia non embota el fierro de la lanza, nin face floxa el espada en la mano del cavallero” (p. 71). E justifica sua noção de interdisciplinaridade: se *Proverbios* toma elementos de Platão, Aristóteles, Sócrates, Virgílio, Terêncio e outros, esses também “de otros los tomaron, e los otros de otros”, o que constitui a sabedoria circular e a experiência dos homens como um patrimônio comum a ser partilhado.

Na edição de que nos servimos (Madrid: Ediciones “Atlas”, 1944), a glosa de Pedro Diaz de Toledo contextualiza e comenta os *Proverbios* (em verso) na prosa da época. A folha-de-rosto do livro é francamente elucidativa de sua proposta:

Proverbios utilissimos del ilustre Caballero D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.

Glosados por el Doctor Pedro Diaz de Toledo con los cuales puede todo hombre librarse de caer en grandes errores y desempeñar sus cargos con acierto y prosperidad. Sacados de la doctrina de Séneca, Catón, Valerio, Tulio, Boecio y Aristoteles, para la instrucción de Enrique IV, por mandato de su padre D. Juan II, Rey de Castilla. Con un breve Tratado de Providencia, contra la mala fortuna. Tradladados del castellano gótico al corriente por Francisco Xavier de Villanueva.

(fora da folha-de-rosto: que os enviou a emissários de reis em 1787 para nueva edición).

O Prólogo parece ser do próprio Villanueva, que inclui a carta-prólogo de Santillana ao príncipe destinatário dos *Proverbios*. Diz o marquês de sua intenção de fazer uma glosa dos autores que cita e de quem extrai modelos de doutrina para compor os versos. Assim, reconhece Santillana: “Toda practica supone la teórica y toda especulación se perfecciona con la experiencia” (p. 85).

O livro *Proverbios* testemunha a natureza intertextual da produção santillana. Distribuídos por 10 capítulos, cada um deles com seções anônimas e glosas do organizador, os *Proverbios* contêm máximas sentenciosas com halo de aristocracia, como o direito divino dos reis. No capítulo I — “Del amor y temor” — a linha seguida é a do estoicismo cristão e devocionário, com menção aos clássicos Túlio, Sêneca, Aristóteles, Dionísio Siracusano, Boécio, agregados aos bíblicos David, Salomão e Tobias. O marquês evidencia claramente (e as glosas nos esclarecem dos passos seguidos) sua linha de leitura e exegese. No capítulo II — “De la Prudencia y Sabiduria” — são percorridos Aristóteles, Catão, Policrato, Boécio, Túlio, David e São Jerônimo. O capítulo III — “De la Justicia” — exorta aos aforismos cristãos de perdoar, sofrer e tolerar. A misericórdia é exalçada, juntamente com o rigor na aplicação da justiça. Os filósofos referidos são Aristóteles, Sêneca e Santo Agostinho.

O capítulo IV — “De la Sobriedad” — demonstra a ponderação racionalista no comer e no beber, a fim de que não se embote a razão. O mesmo quanto ao equilíbrio entre o sonhar e o saber, o aprender e o trabalhar. Santillana faz apologia da sexualidade com espírito harmônico, aconselhando ao príncipe: “pierde la virginidad con discreción” (p. 135). O sexo, porém, é visto como atividade procriadora. A tabula rasa Ocupação x Ócio é posta em relevo para a dinâmica do espírito ágil. Predomina um sutil racionalismo machista sobre a mulher. Que esta não seja mais rica que o marido, mas que a ele guarde sempre obediência, fidelidade e honradez. O marquês desconfia da conciliação feminina, de sua formosura e prudência. Embora, no geral, defenda as mulheres das malícias dos homens, Santillana prefere, como Tomás de Aquino, as medianamente belas, já que as muito belas, conforme Sêneca, são filhas do sol e de Vênus. Outros trunfos leitores de Don Iñigo: David, Salomão, Túlio, Valério e Agostinho.

O capítulo V — “De la Fortaleza” — trata, apologeticamente, das virtudes do ânimo sereno e firme, da piedade e misericórdia. Seus inspiradores são David, Salomão, Catão e São Gregório. O VI — “De la Verdad” — faz apologia da verdade e fé cristã. O VII — “De la Largueza” — pronuncia-se contra a avareza e a tirania, elege a mediania existencial, com desprezo da riqueza e da carência absoluta. Conforme Salomão, recomenda pedir a Deus apenas o necessário para viver. Elogia os bens morais como virtuosos de riqueza, muros íntegros contra a servidão diabólica. Além de Salomão, são referências indiretas Sêneca, Boécio e São Paulo.

O capítulo VIII — “De la Envidia” — trata dos males da inveja, consideradas “muertes, rigores y engaños sin cordura” (p. 159). Filósofos-guias: Aristóteles, Sêneca, Valério e São Gregório. No capítulo IX — “De la Amistad y Obediencia” — Santillana faz apologia da Humildade e Bom Conselho, personagens que alegorizam o respeito aos pais e aos mais velhos. Aristóteles, Sêneca, Túlio se fazem acompanhar do livro do Deuteronomio na inspiração proverbial. O capítulo X, que encerra sintomaticamente o livro — “De la Muerte” — trata da necessidade das boas ações ante o inevitável. Com Aristóteles e Túlio faz apologia da liberdade, da vida e da honra. Com Job, reflete sobre as incertezas existenciais, a fragrância inexorável da morte. Com Sêneca, apologiza as virtudes da retidão de caráter, da renúncia ao mundo contingente. De Aristóteles, são mais freqüentes as alusões à *Ética*. De Sêneca, às tragédias e às cartas a Lúcio. Finaliza-se o livro com a remissão ao estoicismo de Catão, exemplar para a boa educação do príncipe, o discípulo.

Na segunda parte da edição dos *Proverbios*, num apenso *Tratado de la Providencia*, o marquês de Santillana adverte para a sorte e destino das ações e benefícios humanos. Das armas contra a Fortuna: amar ao rei e aos inferiores; não desperdiçar os bens da sorte; tomar conselho dos experientes; e professar a verdade cristã. Elencados entre os inspiradores: Aristóteles, Sêneca, Catão, Boécio, Terêncio, Túlio, Salomão, Santo Agostinho e São Bernardo.

Um século antes de Maquiavel, na esteira da prática comum de educar os príncipes para reinar, Santillana funciona como um docente radicado na obediência reinol aos princípios eclesiásticos vigentes na Idade Média. Não prescreve ao seu discípulo o remédio amargo da

supremacia do Estado sobre a Religião, nem o mima para um contexto de exclusões. Também não será um vassalo servil ao rigor dinástico dos potentados. Sua obra convida à reflexão persuasiva dos modelos cristãos, com expurgo das rogações do mundo concreto, utopicamente posto à deriva do sonho místico. Os interditos apontados em seus *Proverbios* requerem a atenção do príncipe crente, na linha de um humanismo medieval mitigado pelos primados da doutrinação teocêntrica, filtrados por um modelo de poesia ascética, refinada pelos aparatos intercursivos de autores caros à mentalidade estética do homem medieval.

A poesia de Santillana traz os mesmos conteúdos didático-morais de Anchieta e realiza-se como ligação entre o modelo místico-amoroso e o sacro-alegórico. Muitas são as identificações entre o Marquês e o nosso Anchieta. A ideologia cristã medieval é traço comum a ambos. Como é comum a vocação pelos estudos e um notável sentido de disciplina e recolhimento. De formação militar, Don Iñigo, primeiro marquês de Santillana, combina o mito do soldado guerreiro na luta contra a dominação árabe e o poeta sensível do expressivo e amável modo de dizer. É dele, aliás, a máxima que explicita melhor a combinação do poeta-soldado: *la lanza no embota la pluma, ni la pluma la lanza*. Expansionista, beligerante, a forte personalidade do Marquês se faz intensa e extensa na corte de D. Juan II, com sua inclinação belicosa em *honor* do imperialismo hispânico e sua defesa ante a ameaça externa.

Amante dos clássicos (Ovídio, Sêneca e Virgílio) e dos italianos Petrarca e Dante, Santillana tinha como familiares os inúmeros autores e obras de sua biblioteca, ampliando, presumivelmente, conquistas estilísticas e ideológicas. Nisso residirá, talvez, sua mais notável diferenciação com Anchieta. Santillana foi responsável, em seu tempo, por inúmeras traduções, como a do *Fédon*, de Platão, a *Eneida*, de Virgílio, *As Metamorfoses*, de Ovídio e as tragédias de Sêneca. Foi leitor da *Iliada* em latim e tinha amplo conhecimento teórico e crítico da Poética. É possivelmente daí que se presente a formação do poeta-soldado, praticante, embora, de um reducionismo teórico no mínimo equivocado. O marquês erige ideais poéticos gradativos (sublime, medíocre, ínfimo) e funde valores e elementos constituintes da tradição poética peninsular e castelhana. Assim, não é infenso nem devoto às influências do trovado-

rismo provençal. A lírica amorosa humanista não requêsta sua exclusiva atenção, que se volta igualmente à tradição do lirismo místico, religioso, católico, resultado da visão dantesca e da cosmovisão devocionária de um poeta aberto às correntes provocadas por inúmeras leituras. A poesia popular que invade os salões e que seria aborrecida por Góngora e consagrada por Lope, só se manifesta na produção de Santillana na forma das *Serranillas*. São poemas cortesês, pendulares do sensualismo e da devoção amorosa na linha trovadoresca. O lirismo fusionista entre o popular e o refinado — que marca a produção lírica galega — parece não entusiasmar tanto o marquês, que é um purista, um apaixonado pela lógica. Resíduo da influência medieval, como Petrarca, Santillana é deleitado pelos clássicos e especialmente por Dante. Sua pena paga tributo de época, da conservação de valores morais e da complexidade humana ante um Deus onipresente e justiceiro. Donde sua noção de arte poética confundir-se com a da própria Espanha, de caráter fervoroso e apaixonado, com algum rasgo para a gala renascentista.

O marquês oscila das *Serranillas* — do trovadorismo de escárnio, amigo e mal-dizer — aos *Proverbios*, produção de natureza didático-moralizante, com dezesseis capítulos onde se sobressaem temas da moral religiosa, como o amor e o temor de Deus, a prudência, a sabedoria, a justiça, a castidade, a liberdade, a franqueza etc. Mas sua obra de impregnação mística mais apaixonada encontra-se em *Doctrinal de Privados, fecho a la muerte del maestro de Sanctiago, Don Álvaro de Luna, donde se introduce el autor, fablando en nombre del maestro*. A valorização da morte, a implicância com a transitoriedade da vida se patenteiam, como na estância I onde transparece a deserção da materialidade: *Asy como sombra ó sueño / son nuestros dias contados*. A produção de Santillana místico, entretanto, é de natureza outonal, de fim da vida. Por isso os poemas nessa inspiração encerram um sensível e experimental desejo da eternidade. O que não ocorre com Anchieta, cuja vocação mística é plena de significado pessoal e funcional. Não fez poesia do amor religioso no fim da existência, mas ao longo dela, sustentado por uma incidentalidade mística, doutrinária, catequética. Santillana é o cortesão das *Serranillas* que se encontra no afervoramento místico dos *Proverbios* e do *Doctrinal de Privados*. Anchieta é só fervor, todo o tempo e hora.

A transparência de *leituras* anchietanas no marquês de Santillana atribui-se aos sentidos místicos da produção final do poeta-soldado de Espanha. *Los Proverbios* trazem uma implícita natureza de elevação e ascese, na linha típica do ascetismo ibérico. Os assuntos e conteúdos são semelhantes aos que freqüentam a lírica de Anchieta. Afinal, amor e temor, castidade, justiça, inveja, fortaleza moral também fazem parte do ideário e da temática do jesuíta canarino. Há, portanto, uma nítida filiação espiritual e, *mutatis mutandis*, combinação frásica do verso, entre Santillana e Anchieta. O livro *Los Proverbios* antecipa, aliás, o despreendimento das coisas mundanas em troca da possibilidade da vida eterna, verdadeiro *leit-motiv* da composição lírica e dramática anchietana. É, certamente, no último *Capítulo* do livro, nas estâncias finais, que vamos encontrar o clima de pathos místico mais procedente ao rigor da expiação e do desejo de eternidade:

X
 XCVIII
*Si dixieres por ventura
 Que la humana
 Muerte non sea çercana
 Grand locura
 Es que piense la criatura
 Ser nascida
 Para siempre en esta vida
 De amargura*

IC
*Ca si fuesse en tal manera,
 Non seria
 Esperada el alegria
 Que s'espera,
 Nin la gloria verdadera
 Del Señor
 Jhesú, nuestro Redemptor,
 Duradera.*

C
 Pues di: por qué temeremos
 Esta muerte,
 Como sea buena suerte,
 Si creemos
 Que, passándola, seremos
 En reposo
 En el templo glorioso
 Que atendemos?

FIN
 Concluyendo, en fin, te digo
 Quel remedio
 De todos vícios es medio
 Ser contigo.
 Si tomares tal amigo,
 Vidainmensa
 Vivirás, e sin offensa
 Nin castigo.³

Como este, os capítulos do poema *Los Proverbios* são incisivos, claros, acessíveis, tal como se dá com a lírica anchietana. A linguagem, dúctil, simples, alegórica. O fervor místico, imanente, pronunciado numa atmosfera da beleza eterna e da glória dos mistérios medievais. O metro, doce; o estilo, suave; a requisição, persuasiva e ingênua. Documenta a valorização da morte, a fidelidade ao cosmos do amor sagrado, na linha antevista de declaração da *vanidad de la vida*, como se observa em Anchieta, do estoicismo cristão que recusa a terra (*Não ay cousa segura, / tudo quanto se vê / se vai passando, / a vida não tem dura, / o bem se vai gastando, / toda criatura / passa voando*), tendo olhos fixos e em elevação ao céu.

Em *Los gozos de Nuestra Señora*, Santillana antecipa o *Poema da bem-aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus*, de Anchieta, respeitadas as diferenças de plano e concepção. Santillana cita passagens e personagens

³ SANTILLANA, Marquês de. *Obras*. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 81-82.

bíblicos (Moisés, Josué, Davi, Salomão), aprofunda o conhecimento de exemplos e conteúdos morais das histórias e lendas sagradas. Os doze júbilos da Virgem representam o mistério da salvação e o resgate da pureza na cosmogonia católica. Ressaltam estados de beatitude virginal, inconsciência ingênua cristalizada pela ideologia cristã e pelo signo da fé e do dogma medievais. A graça inscrita no poema à Virgem do marquês é a mesma que transparece no halo místico e agiográfico do poema *A Santa Inês*, de Anchieta. O uso do latim em Santillana, como também em Anchieta, não será o do modelo clássico, o latim literário, mas o dos ritos litúrgicos, o latim devoto das pregações e penitências religiosas. *A Nuestra Señora de Guadalupe*, de 1455, demonstra um Santillana no mais estreito fervor ascético, como o é o Anchieta de *A Santa Inês*.

As poesias de ambos os autores estão bem próximas pela elevação ingênua, pelo clamor no peito, pelo êxtase de lições e exemplos devotos, pelo pathos do catecismo, dos cantos e hinários sagrados. Anchieta também é o desertor da vida na terra, é o eleito e legítimo eleitor das benesses celestiais:

*Amadores de pobreza,
celosos de castidad,
paciencia con humildad
juntaron con sencillez,
obediencia y caridad.
Si queremos de verdad,
ser de Dios,
hermanos, decidme vos
si podemos
alcanzar lo que queremos,
si no los seguimos nos?*

*Dejamos el mundo malo,
que captivos nos tenia,
venimos, con alegria,
a llevar el santo palo
de la cruz, de noche y dia.
Si la vida de la cruz
no tomamos,*

*y viviendo procuramos
de morir,
y muriendo a nos, vivir
a solo Dios, que ganamos.⁴*

Por exclusão secular, entretanto, as influências de Santillana na poética anchietana só se dão num restrito nível textual. O marquês pertencera a um universo cortês e sua poesia de fundo sagrado e moralizador traz o compromisso, como dissemos, de fim da existência, e de todo o misticismo ibérico sem formação eclesiástica. Quanto ao texto, Santillana guarda o tom monocórdico e reiterativo dos objetos moralizantes. *Los Proverbios* trazem a notação psicológica cunhada em elementos sacros e morais dos meados de 15. É didático e doutrinador, parceiro do dogma. Seus recursos estilísticos e ideológicos reforçam o mundo medieval, tanto pelo conteúdo quanto pela marcação alegórica distintiva de virtudes ou vícios. Neste sentido, a poesia do marquês se antecipa mesmo ao próprio teatro vicentino e identifica um modelo que melhor aproveita a lírica com objetivos catequéticos do nosso Anchieta.

Como em Anchieta, a perspectiva de *Los Proverbios* é a de um reforçado e renitente antialogismo, próprio do curial místico. Os versos trazem uma base rítmica e melódica característica do nivelamento medieval, num claro maniqueísmo (pecado x santidade; luz x trevas; bem x mal; humano x divino) que antecipa o Barroco e que este aproveitaria singularmente na forma de uma angústia metafísica, traduzida em altos e baixos relevos espirituais, nas sinuosas ambigüidades pós-renascentistas.

O homem medieval transita entre um sentimento de elevação e purgação. Seu amor e temor de Deus (nomes, aliás, consagrados como personagens alegóricas no teatro de Anchieta) demonstram um íntimo senso de recusa à prescrição do pecado e por isso busca ele a sintomática intensificação da fé e da doutrina. Ser medieval significa busca intensa de purificação. Para tanto, será o homem capaz de submeter-se aos mais humilhantes dos sentires ou pesares. Seu devir psicológico e existencial

⁴ ANCHIETA, José de. *Lírica espanhola*. São Paulo: Ed. Loyola, 1984, p. 94

será, conseqüentemente, o da anulação humanista e individual, tocado pelo signo de mutações interiores, transferência ansiosa da redenção ascética, como um gozo. Não é absurda a idéia desse gozo futuro recorrendo (embora recusando) ao sentido orgiástico no plano sexual. O místico não passa de um punheteiro contumaz. Masturbação da aura para assegurar o reino divino.

Nos *Proverbios*, Santillana é o cantor do doutrinário teocêntrico. A Igreja, redil dogmático, representa o onipoder, o absoluto sobre os seres e a essência das coisas. Por isso, adverte, na fala do poema: *Ciertamente bien merecel Preheminenzial Quien de dottrina e prudenzial Se guarnesce*. E mais adiante na mesma seção “Prudenzia y Sabiduria”: *Si fueres grand eloquente, / Bien será; / Pero más te converná / Ser prudente: / Quel prudente es obediente / Todavía / A moral philosophia, / E sirvient⁵*. O tom é ameaçador, intimidatório, conselheiro da desistência ao livre arbítrio. Recomenda prudência na sabedoria. Sábio será aquele que guarda a prudência da doutrina. A eloquência proeminente só se dá no estrito rigor da doutrina de obediência à filosofia moral católica e à teologia dogmática. É esse mesmo clima de imposição do medo, de recusa à inteligência racionalista que está presente também na ingênua disposição poética de Anchieta. A justiça divina tem linha reta, sem espaço para a mais remota das dúvidas e robustecida por uma circularidade na ampla certeza teocêntrica da perfeição e do esplendor profético. O senso dessa justiça modela o cristão e o redime, se pecador confesso e arrependido, ante os olhos vigilantes de Deus. Pois nos *Proverbios* de Santillana e no apelo patético da ingênua vocação jesuítica aparece o tema da morte como solução e passagem para o infinito. O tratamento temático virá pontuado pela mística do divino enleio, da virtude persuasória, momentos de reflexão e expiação de vícios, oportunidade de ascese: *Si tomares tal amigo, / Vida immensal Vivirás, e sin offensal Nin castigo* (Capítulo XVI. “De la muerte”. SANTILLANA, *op. cit.*, p. 82). O claro recado destina-se ao homem em face da morte, de cuja expiação, pecado e culpa só escapará tomando, como cristão, o amigo Redentor.

⁵ SANTILLANA. *Op. cit.*, p. 55-56

Na lírica medieval que une Santillana a Anchieta, o signo da morte é reavaliado, redivivo pelo sentido provisório da vida terrena, pela necessidade de purificação, simplicidade e entrega. Os motivos eleitos, em ambas as poesias, traem contribuição de uma arte do medievo, arte a serviço de pressupostos doutrinários de retidão e correição de costumes, obediência sem questionamentos, expiação e remissão da Queda original. Assim se explicam os joelhos em terra, a compunção absoluta e culpada de Santillana:

*Grandes fueron mis pecados,
Grand misericordia pido
A Ti, mi Dios infinydo
Que perdonas los culpados.
Quantos son canoniçados
E vueltos de perdiçión.
Sólo por la contrición
Son sanctos santificados⁶.*

E de Anchieta:

*Do furor do Onipotente,
pecador, por que não temes?
Como não choras e gemes,
pois tens a força presente,
do fogo, por que não tremes?⁷*

Não é, contudo, o Renascimento que rege a fortuna poética de Anchieta. Nem o é tampouco no caso de Santillana, o que surpreende. O marquês era possuidor de uma formidável biblioteca, o que o identificaria como leitor avançado de matérias que escandissem supinamente o dogma. Vida e livros, porém, se dissociam da prática poética de Santillana, um conhecedor do soneto italiano, o amante de Petrarca e Dante e mais

⁶ SANTILLANA. *Op. cit.*, p. 97-98

⁷ ANCHIETA, J. de. *Lírica portuguesa e tupi*. São Paulo: Ed. Loyola, 1984, p. 139.

Boccaccio, que o influencia na composição das *Serranillas*. A biblioteca do marquês era representativa de um homem culto e refinado do século 15. Clássicos gregos como *A Ética*, de Aristóteles; *A Ilíada*, de Homero, entre livros que provavelmente denunciariam uma formação mais humanista, como o *Triunfo da morte*, de Petrarca, a *Divina Comédia*, de Dante, o *Roman de la Rose*, soneto italiano de origem provençal... Tudo isso de suas leituras, divulgadas na carta-proêmio, espécie de ensaio de anotação crítica a propósito da Poética que mandou a Pedro Condestável de Portugal, revelaria um ideário poético de autor-leitor apaixonado pelo verso de Homero e Virgílio, de autores espanhóis, italianos e franceses. A prática de sua poesia, entretanto, não passou do próprio modelo medieval, circular e perene.

Mas o desprezo do mundo é uma espécie de patrimônio estilístico comum da Idade Média. Vem desde o *De Contemptu mundi* (menoscabo do mundo), com circulação adensada em todo o ocidente, inclusive no Brasil, onde aparece nos séculos 17, 18 e 19, depois provavelmente com o título alterado para *De imitatione Christi*, da autoria confirmada de Thomas de Kempis. O desmaio do racionalismo, a vertigem mística de recusa à vida terrena aparecem no Velho Testamento (Job, VII, 7; Livro da Sabedoria, V, 9; Salmos, XXXVIII, 7) e se consolidam na prática espiritual, traduzindo um caráter *gauche* da razão, a morte aparecendo como ordenadora da vida, seu lado mais patente e núcleo de reflexão. Assim Santillana, assim Jorge Manrique, assim Anchieta e todos os poetas de inspiração do medievo ibérico.

MANRIQUE

Jorge Manrique segue a linha didático-moral de Santillana, o que é próprio do espírito peninsular do século 15 e de toda a Idade Média. Como a de Santillana, a obra mística de Jorge Manrique é também reflexo de um ocaso existencial, de um desamparo metafísico, no caso provocado pela morte do pai de Manrique e que dá origem a suas *Obras doctrinales*, particularmente pelas coplas *por la muerte de su padre*. Essas coplas insinuam um diálogo entre um Mestre e a Morte. O tom predominante é de lástima e melancolia pela exigüidade da existência ou, como

diz Agustin Cortina no estudo introdutório do *Cancionero* de Manrique, *una declamación, o más bien un sermon funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el desprecio de la vida, y sobre el poderío de la muerte*⁸.

São claras as reminiscências da obra de Jorge Manrique em José de Anchieta, especialmente no senso de brevidade da vida terrena. A obra de Manrique, entretanto, se distingue da de Anchieta justamente por essa natureza funeral, digamos, ressentida. É como se as coplas manriquenas, vazadas em tons solenes e elegíacos, guardassem uma ira sutil, um magoado protesto contra o inamovível. Em Anchieta coexiste o paradoxo de uma certa alegria da morte como símbolo de passagem para o *verdadero mundo*. Talvez porque a premissa anchietana fosse a dos mártires, como Lourenço e Sebastião, mitos de estoicismo cristão fixados em poesia e em drama de exemplo moral por Anchieta, este também mito do apostolado evangélico no Brasil. Manrique reconhece a transitória natureza da existência. Sua elegia da morte é um canto rouco de sombras, ratificando o fugaz, sofrendo com isso e erguendo um grito ao Cristo, pela salvação. Seus versos aparentam uma disciplina formal e um encanto maiores que os encontrados em Santillana. Nas estâncias abaixo identificamos a fugacidade da vida, a passagem desse mundo para outro definitivo (onde *descansamos*), a necessidade de os bons exemplos frutificarem e a encomendação da alma ao Cristo que sofreu pelos homens todos os opróbrios. São as coplas III, V, VI e XXXIX inscritas nas *Obras doctrinales*:

III

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'è el morir; allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir; allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.*

⁸ MANRIQUE, Jorge. *Cancionero*. 7.ed. Madrid:Espasa-Calpe, 1975.

V

*Este mundo es el camino
para el outro, qu'és morada
sin pesar; mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar; partimos quando nascemos,
andamos mientras viuiamos,
y llegamos; al tiempo que feneçemos,
assí que quando morimos
descansamos.*

VI

*Este mundo bueno fué
si bien usásemos dél
como deuemos
porque, segund nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
haun aquel hijo de Dios
para sobirmos al cielo
descendió
a nascer acá entre nos
y a viuir en este suelo
ello murió.*

XXXIX

(Del Maestro a Jesús)

*“Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma seruil
e baxo nombre; tú, que a tu diujnidad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre; tú que tan grandes tormentos
sofristes sin resistencia
en tu persona,
non por mjs perescimjentos,
mas por tu sola clemencia
me perdona^o.*

Como a de Santillana, a obra doutrinal de Manrique é outonal e pessimista, de fim da vida. Suas coplas são solenes e melancólicas. Traduzem um marginalismo da razão, a vertigem do Apocalipse, sonho do fim, da extinção dos mundos, que não fica só com Manrique, ou Santillana ou Anchieta. Jorge Manrique, porém, também escreveu obras burlescas e amatórias. Lembra a copiosa e multifária personalidade de Gregório de Mattos, como Manrique, pecador confesso apelando taticamente para a Glória.

O *contemptu mundi* medieval fez escola do século 14 ao 16. Manrique era conhecido em Portugal e certamente teria sido *lido* por Anchieta, a quem não passariam despercebidas as conquistas em versos dessa espontaneidade mística para o despojamento das galas do mundo. Os místicos ibéricos, sobretudo os hispânicos e galegos, tiveram uma marcada influência na poética anchietana. Um simples cotejo das produções de Mena, Maldonado, Villassandino e Guzmán fará ver mais clara a questão do acervo comum de poesia ascética que reuniria a todos numa gama intertextual. Num ambiente feudal com as características do Brasil, aberto às iniciativas martirológicas de místicos e sebastianistas a quererem desbravar florestas e consciências *brutas*, claro que a prática anchietana susteria largas à elevação. Na maior parte das cartas escritas do Brasil, os jesuítas deixam transparecer a impregnação de um pathos medieval. Basta lembrar as festas descritas por Cardim, as representações em louvor das Onze Mil Virgens, a dança teatral dos meninos índios, o culto à Virgem e aos santos do dia. Assim é o reflexo estrito de uma carta do padre Pero Doménech ao P. Inácio de Loyola, datada de “Lisboa outubro de 1552” e relativa às práticas das relações dos jesuítas com os indígenas brasileiros, onde nos deparamos com a descrição de imagens implícitas do ambiente medieval:

Y por la mañana madrugan y vanse por las casas de los negros y gentíos y tómanlos en la cama y allí les platican de la muerte y infierno e de la pasión de nuestro Señor, y algunas vezes baylan e

⁹ MANRIQUE, Jorge. *Op. cit.*, p. 109.

cantan, y así los ajuntan. Después desto que los tienen ajuntados, así baylando y cantando, dizenles la pasión de nuestro Señor, mandamientos, Pater Noster, Credo e Salve Regina en su lingua, de manera que los niños en su lingua ensenyan a sus padres, y los padres van con las manos juntas tras sus hijos cantando Sancta Maria, y ellos respondendo ora pro nobis. Loado sea Jesú Christo para sempre¹⁰.

O entusiasmo e o fervor ascético dessa narração não deixa dúvidas quanto ao ambiente extremamente favorável a sucessivas recepções de ordem mística ou mítica. Assim, Anchieta tinha mais amplo o caminho de sua poesia comprometida com o misticismo ibérico medieval e facilitado seu trabalho com um teatro didático que, praticamente, se fazia todo dia, pelo gestual e pela fala nativa do índio. É como se, no Quinhentismo brasileiro de Anchieta, houvesse uma espécie de teatro geral, de fora para dentro, manifestando-se constantemente e reproduzindo-se depois nos textos escritos para fins da catequese. Em carta ao P. Inácio de Loyola, de Piratininga, setembro de 1554, o futuro dramaturgo sacro antecipa os motivos que utilizaria no *Auto de São Lourenço*. Lá estão descritos os festejos e costumes dos índios, referência ao dia do mártir, cantares indígenas e até algumas práticas dos silvícolas anatematizadas pelo padre e que serviriam como peças alegóricas no *Auto*.

O fundo místico, pois, encontrava-se no próprio ambiente vivido por Anchieta e suas circunstâncias. Carta do P. Pero Doménech aos padres e irmãos de Coimbra, datada de Lisboa, 27 de janeiro de 1550, conta detalhes da compunção índia ao enlevo cristão, entoando cânticos como *Gran Senhor nos há nacido / humano e mais divino*, enquanto um público enorme chorava nas ruas e nas janelas. O missivista conta também que deu bênção aos irmãos e aos colonos e um destes, chamado Francisco Carneiro, mostrou-se fervoroso e obediente:

¹⁰*Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil* (Org. Serafim Leite, S.J.). São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, v. I, p. 416-417.

*Os mandamentos de Deus
Que avemos de guardar
Dados pelo Rey dos ceos
Para todos nos salvar¹¹.*

Dessa forma, em clima tão auspiciosamente elevado aos Céus, numa assunção lingüística, imagética e ideológica tão cara ao medievo de cartilhas, hinários e catecismos, não admira ter recebido Anchieta os influxos que aproveitou muito bem para compor sua poética do maravilhoso sagrado, que comove e persuade e que operaria mudanças no comportamento do pecador...

O procedimento poético de Anchieta num poema como *A Santa Inês* é típico dessa referencialidade medieval, em linguagem acessível, simples e clara e numa visão ingênua da sacralidade. São dez estrofes de versos rigorosamente simétricos em redondilha menor, rimados e com fortes indícios de cantiga do êxtase místico, com glosa e refrão. Pelo tom elegíaco, lembra passagens, também em versos, de Gil Vicente no *Auto da Feira*:

*Blanca estais colorada,
Virgem sagrada.
Em Belém, villa de amor,
da rosa nasceu a flor,
Virgem sagrada*

*Da rosa nasceu a flor
para nosso Salvador,
Virgem sagrada.*

*Nasceu a rosa do rosal.
Deus e homem natural.
Virgem sagrada*

¹¹ *Cartas dos primeiros jesuítas*, v.I, p. 175

Pelo ritmo métrico e pela natureza de louvação ascética e de uma certa alegria do canto de eleição, *A Santa Inês* de Anchieta também lembra um pouco Gil Vicente, num trecho do *Auto da História de Deus*:

*Adorae, montanhas
o Deus das alturas
também as verduras.
Adorae desertos
e serras floridas,
o Deus dos secretos,
o Senhor das vidas.
Ribeiras crescidas,
louvae nas alturas,
Deus das criaturas
louvae arvoredos
de fruto presado;
digam os penedos:
Deus seja louvado;
e louve meu gado
nestas verduras
o Deus das alturas*

GIL VICENTE

O teatro é um genuíno representante da expressão portuguesa do século 16. Enriquecem-no e o servem, na difusão e popularização, o surgimento da imprensa no século 15 e o estímulo advindo da corte de D. Manoel I. Não fica apenas no espaço restrito do ambiente cortesão, mas segue viagem nas caravelas colonizadoras rumo à Ásia e à África. Neste passo, não será de todo impossível o teatro ser corrente no Brasil a partir das sucessivas campanhas de colonização.

É no reinado de D. Manoel I e de D. João III que se exercitam significativas amostras do desenvolvimento do teatro em Portugal. Sobretudo no reinado do primeiro, com a contribuição de Gil Vicente, que avança a linguagem de seu teatro, incorporando ao texto outros níveis

de representação, a tradição oral, elementos de ação vivaz, típicos da tradição peninsular. A linguagem é ágil e rica de significados de época, sendo o molde mais comum a composição em redondilha maior. Nos milagres, moralidades e mistérios, presentifica-se um cunho ladainesco, próprio de um teatro em que a ingenuidade se associa à doutrina da fé. No primeiro teatro de GV, por exemplo, as personagens são reiterativas do universo bíblico, dos mistérios da Virgem, anjos e pastores, valorizados pelo halo de simplicidade e pureza. Autos impregnados da cosmogonia católica medieval, para representação de modelos existenciais e figurados nos bons exemplos dos ícones católicos.

A cultura literária de Gil Vicente provém tanto do latim dos breviários, quanto do elevado dos sábios como Beda, Boécio, Tomás de Aquino, Bernardo, Ambrósio, Agostinho e Jerônimo. O *Auto da Feira* vicentino é inspirado em sermões como o de Geiler Von Kaysersberg (1445-1510) sobre mercancias de indulgências na quarta-feira, em que o diabo avulta nas perversões morais. Mas na transcrição latina de seus autos, GV é soberanamente autônômico.

Do ponto de vista português, é altamente marcante a permanência intertextual na prática do teatro de Anchieta, com lembrança maior a Gil Vicente e representantes de sua poderosa família literária, como Baltasar Dias. Eram também populares no século 16 lusitano, e provavelmente conhecidos por Anchieta, os dramaturgos António Prestes (*Auto da Ave Maria*), Afonso Álvares (*Santo Antonio e São Thiago*, que se afirma ter sido representado na Bahia em 1564), mais os autores anônimos dos *Autos dos Três Pastores* e *Auto do Dia do Juízo*.

António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Simão Machado e Baltasar Dias são estrelas da constelação vicentina, continuadores e divulgadores de gêneros cômicos como a farsa, os autos de cunho folhetinesco e os de funda impregnação religiosa. A base dessas representações vem sempre montada na tradição agiográfica, na revisão moral da vida de santos importantes e caros à imaginação ou persuasão do espectador.

O teatro de GV apresenta uma singularidade de folhetim e de sátira moral. Ganha em popularidade e conquista significativa parcela do público cortesão e aristocrático, com forte insinuação anticlerical. Daí o alcance da Inquisição nalgumas peças e a repressão contra determinados gêneros cômicos que levavam ao público uma pronunciada

visão anti-desvios das autoridades eclesiásticas. A dominação ideológica da Igreja reprime o que considera abusos liberalizantes. Mas GV se destaca pela inteligência e singular conteúdo de seus textos, arrimando-se no conforto do mecenato reinol. Sua atividade não é interrompida e alcança influência entre outros nomes do teatro português, cuja autonomia e original disposição cênica para a ação e o colorido das falas perpetuam o que se chama a escola vicentina do teatro português.

O Portugal de GV é de extrato agrário e comercial, inflado de um expansionismo imperialista com base na especulação extrativa das aventuras ultramarinas. A nobreza é neo-feudal e parasitária, apensa a um religiosismo artificial e hipócrita. A burguesia é sobretudo judaica e concentradora, capitalista, sem representação político-social, porque espezinhada pela corte, pelos aristocratas, pela Igreja. O dinheiro do comércio ultramarino não serve senão à manutenção de viagens e de guerras, perpetuando-se o ciclo vicioso. GV satiriza esse mundo e seu teatro percorre um juízo crítico do caráter materializante que assoma sistematicamente na sociedade portuguesa. Talvez pudéssemos pensar numa sutil vocação humanista com expressão superlativa medieval.

Anchieta é presa do cumprimento ritualístico ou cerimonioso da práxis católica, ou cristã, da purificação e transcendência. Seus heróis têm o santo júbilo dos cristãos remidos, o canto paradisíaco dos puros, dos crentes, dos que acolhem a fé e o temor a Deus, o prêmio aos que se sacrificam e oferecem o corpo (pregresso, dispensável, passageiro, impuro) para ganho da alma (eterna, unvida da Graça e permanência divina). O teatro de Anchieta guarda, assim, similitudes da transcrição litúrgica do ritual católico, uma espécie de sacramento traduzindo ao índio todos os símbolos da Igreja (confissão, comunhão, reza, eucaristia), a que era imperioso obedecer. A obediência compreendia também os ministros do clero, daí a representação de festas pela chegada de autoridades eclesiásticas. Em Anchieta, existe uma circularidade ritualística da estrutura teatral.

O paralelo de influências de GV em Anchieta começa a ser percebido, ainda, no plano lingüístico: ambos eram plurilingues. O espanhol de GV era a língua culta falada na hierarquia reinol, cortesã. O espanhol entra em Anchieta como um elemento sincrético, integrador, ideologicamente preso à remota possibilidade de aculturação dos povos catequizáveis. Há, a propósito, memórias de que alguns indígenas chegaram ao domínio do espanhol como fala e expressão comunicativa. A

língua mais palatável ao jesuíta, no entanto, seria uma língua intermediária entre o tupi e o português, uma mescla de ambas, que perseguisse o ideal da recepção e entendimento. O latim entraria como um mero signo erudito. Tanto GV quanto *Anchieta* não mostram preocupações, enquanto dramaturgos, com noções convencionais no teatro como tempo, lugar e ação. Isso decorre da tradição medieval, em que sobreleva o ritmo ideológico da expressão dramática, o acesso convincente da *fala* teatral melhor do que propriamente os recursos pertinentes. A *comedia dell'arte* é exclusiva do medievo italiano. Sua forma orgânica não teve continuidade em outros países, como Portugal e Espanha, mas também não seguia as unidades básicas do teatro.

Diferenças de tratamento de assuntos, ou motivos, há. *Anchieta* faz a simbiose do inimigo terreno (a ação anti-catequese) com o inimigo cristão. A malícia diabólica dos autos anchietanos é a dos inimigos da religião, dos vícios indígenas aos arrivistas da colonização portuguesa. Em GV, o demônio é autônomo, é ele mesmo, o mito medieval sem o símile humano, terreno. Em *Anchieta*, o Diabo desenvolve uma função sedutora, corruptora, subversiva dos valores divinos. O Diabo de GV é um ente seguro de sua missão cobradora de almas. Em *Anchieta*, o Diabo é uma figura aliciadora, que acena para as possibilidades de ganhos materiais e, para tanto, é o ferrabrás ardiloso e inteligente, mutante e mimético. GV mostra um Diabo consciente e juiz, o inconsciente crítico de uma sociedade amoral e hipócrita, onisciente das faltas e pecados e portanto auto-confiante na vitória de sua ação. O Diabo de GV é arguto, malicioso, crítico, influente cobrador das almas que sabe suas. O Diabo de *Anchieta* é o indutor, a insígnia da serpente, da queda, do pecado original. As diferenças também se observam no plano ideológico da linguagem. O de *Anchieta* tem fala acessível, envolvente, sedutor. O de GV é típico do universo macabro, de uma linguagem auto-comprazida e auto-suficiente.

Ainda no nível da ideologia, *Anchieta* desenvolve uma prática da catequese. A proposta de seu teatro é do convencimento à redenção, penitência, expiação. GV é mais crítico do modelo social e político português de Quinhentos. O Demônio e seus congêneres representam o alter-ego do autor. É o diabo com sua autoridade macabra quem decide apontar os erros da sociedade e exprimir um sutil desejo de mudança — pela ameaça do castigo, do inferno, da purgação definitiva. Quanto

à composição do público, a sutil diferença igualmente se manifesta. O público de GV era o civilizado europeu, dominador, urbano, cortesão, crente da existência divina, sabedor de pecados e desvios. O público anchietano era o selvagem inocente de Montaigne, aquele que era preciso salvar — desde a recomendação de Caminha. A este era preciso esclarecer da existência de um Deus, convencê-lo para a aceitação de Seu nome e das conseqüências do arrivismo herege. Por isso o caráter ritualístico que lembra sacramentos como o batismo e a eucaristia. O teatro anchietano é evangelizador, o de GV é da tradição do *castigat ridendo mores* horaciano, de denúncia social e ética, da sacração satírica ao aperfeiçoamento humano e religioso. Anchieta é o doutrinador e o catequista. Seu demônio é mais o das peraltices e dos truques, das emboscadas, do mimetismo consoante ambientes e propósitos. GV é o sátiro moral. Anchieta persuade pela indução. GV provoca a reflexão moral pela necessidade do livre-arbítrio, da compreensão e evolução da ética humana. Ambos utópicos, GV de um erasmismo platônico, na confluência conciliatória de Santo Agostinho, Anchieta o utópico à Thomas Morus, do exemplo moral, da força indutora e do rigor ascético. O diabo de GV era seu alter-ego; o de Anchieta, seu (anti) mensageiro falacioso.

Os elementos estruturais de Anchieta seguem a composição de GV. Se tomarmos nessa perspectiva o *Auto da Barca do Inferno*, de GV e o *Auto de S. Lourenço*, de Anchieta, iremos observar que, quanto às personagens, tanto GV quanto Anchieta usam: Anjo-Diabo-demônios, com a sutil diferença acima explicitada de os diabos em Anchieta serem nomeados (Guaixará, Aimbiré, Saravaia, Tataurana, Urubu, Jaguaruçu). Os elementos representativos do poder corrupto, do crime organizado e consciente aparecem; em GV: o Fidalgo (*da barca do inferno*), o conde, o duque, o rei, o imperador, o bispo, o cardeal, o arcebispo, o papa (*da barca da glória*). Em Anchieta: os imperadores romanos Valeriano e Décio. Os quatro cavaleiros das cruzadas que aparecem *na barca do inferno* teriam correspondência, no *Auto de São Lourenço*, na representação alegórica do Temor de Deus e Amor de Deus e dos santos mártires S. Lourenço e S. Sebastião.

O anjo, tanto em GV quanto em Anchieta, contém os signos da justiça divina, o látigo da justiça onipotente do Deus do Velho Testamento. O Diabo em GV traz apenas um ajudante; o de Anchieta

traz cinco, com a explicação provável de fazer presente no palco o maior número de alegorias objeto de convencimento ao público, para levá-lo ao temor, ao terror de desafiar a justiça divina. A hierarquia dos poderosos em GV obedecia a uma composição e escala dos valores sociais mundanos. Os imperadores em Anchieta representam o autoritarismo tirânico, o despotismo contra fiéis e santos mártires. Os selvagens desconheciam hierarquias ou escala de valores sociais, mas compreenderiam facilmente o instrumento e a ação do poder e da beligerância. Os representantes das várias categorias sociais ou tipos humanos diversificados que aparecem em GV (a alcoviteira, o judeu, o onzeneiro, o camponês, o pescador) não aparecem em Anchieta pelo simples entendimento de que essas figuras não compunham o universo social familiar aos índios. Em outras palavras, o índio desconhecia tal diversidade de tipos humanos numa sociedade colonizadora ainda incipiente.

A majestade e a pompa celestes estão presentes tanto em GV quanto em Anchieta: a corte de anjos, o amor e o temor de Deus. Os mártires das cruzadas em GV correspondem aos mártires cristãos S. Sebastião e S. Lourenço em Anchieta. A sátira contra o clero, presente em GV, não é representada em Anchieta pelo óbvio motivo da obediência e identidade do jesuíta. A figura da Velha em Anchieta é singular, por ser um elemento desagregador da pompa diabólica de Guaixará, um elemento popular, de fácil percepção do mal (da sujeira, do fedor, do esquerdo) inscrito no Demônio.

A estrutura temática de GV e Anchieta seguem um percurso semelhante, como vimos. Julgamento de valores humanos ante as ações cometidas em vida, com argumento persuasivo de espelhamento moral. A teoria do espelho é transparente em Anchieta, mas não deixa de o ser também em GV.

Quanto ao espaço, GV e Anchieta divergem. O espaço físico é o porto onde se destacam duas barcas: uma do inferno e a outra da glória, destino diverso dos homens na outra vida. Em Anchieta, há diversidade de espaços, propõe-se mais a complementaridade da imaginação do espectador e, talvez, no plano da carpintaria teatral, exigisse mais do talento de encenadores e críticos. O *Auto de S. Lourenço*, p. ex., é composto de cinco atos, cada um realizando-se num ambiente diferente: 1) A cena de

martírio do corpo de São Lourenço; 2) Morto S. Lourenço, o enfrentamento, no plano espiritual, com os demônios que invadem a aldeia para coagir os índios; 3) O martírio de Lourenço e a guarda de anjos, mais o julgamento e condenação dos imperadores Décio e Valeriano, e representação do martírio dos santos Lourenço e Sebastião. O quarto ato representa a morte de S. Lourenço e, conseqüentemente, pede espaço diverso. Finalmente, o ato 5 representa a consagração de S. Lourenço, sua elevação aos céus, a alegria da certeza da salvação.

Quanto ao tempo, em *Anchieta* há uma clara referência na relação passado-presente, com sugestões de motivos e sua encenação. Em *GV*, a referência só se dá enquanto memória de fatos e ações passados.

Quanto ao enredo, o de *GV* é linear e simples. O de *Anchieta* é um tanto mais discursivo e solene, típico de uma retórica de sermão em que a antinomia *danação x redenção* para a tropa de Deus alcança, não raro, o sectarismo absolutista e dominador. O autor condiciona este aparato ideológico, no entanto, a um sincretismo lingüístico e de tipos na demonolatria indígena e na mitologia pagã como recurso ideológico. Ambos os teatros praticam um ludismo especialmente quanto a situações cênicas e ao polilingüismo. Em *Anchieta*, sobrevive o espelho da representação moral, do exemplar *porta do céu*.

GV e *Anchieta*, porém, querem preservar o código ético sobre que se debruçam, a saber: instituições, modelos, valores morais e religiosos, reprovando tudo o que lhes pareça adversos e opostos: os vícios. Diferenças e semelhanças entre ambos: estrutura, cosmovisão, linguagem, personagens, noção de tempo e espaço, composição do público, tessitura dramática. No caso de *GV*, crítica à ética dos cortesãos (ganância, roubo, parasitismo, poder, corrupção). No caso de *Anchieta*, duro combate à atividade dos índios (mitologia pagã, feitiçaria, antropofagia, poligamia, dissolução de costumes).

No plano da linguagem, um dado ressalta em *Anchieta*: a repetição ladainhesca é como recurso expressivo da catequese. A repetição reitera exemplos e modelos importando fixar na memória do público as ações e reações que todos deveriam evitar para alcançar a salvação. Alguns exemplos de linguagem refletem o grau de proximidade mística entre os dois autores:

GV — *Foi em vão que sofreu dores/Cristo pelos pecadores?* (fala do Duque, *Auto da Barca da Glória*).

A — *Por Jesus, meu Salvador,/Que morre por meus pecados* (S. Lourenço, primeira estrofe).

GV — *Bom Jesus, que nos surgistes/todo em sangue banhado* (Rei, *Glória*).

A — *Bom Jesus, quando te vejo/Na cruz, por mim flagelado* (S. Lourenço, segunda estrofe).

GV — *Ó chaga santa do lado,/onde a Paixão dolorosa/do meu Deus crucificado/redimiu o desterrado* (Duque, *Glória*).

A — *Pois teu sangue redentor/Lavou minha culpa humana/Arda eu pois nesta chama/Com fogo do teu amor* (S. Lourenço, terceira estrofe).

O reconhecimento do sacrifício e da pena se dá diferentemente em Anchieta e GV, mesmo porque ocorre em personagens distintas. Lourenço sofre e arde, porque arde na brasa de um amor maior, o cristão, simbólico da própria paixão de Cristo, que redime o pecador. O sentimento aqui é, pois, individual, direto, motriz de exemplos. Em GV, o reconhecimento da pena e do castigo é coletivo e impessoal, com o truque armado para enganar o Juízo Final. O arrependimento resulta insincero e o reconhecimento da pena, inútil. Em Anchieta, a possibilidade do castigo traduz o exemplo a seguir e a pena a evitar.

Ainda presente em GV e Anchieta a dimensão social e crítica de seus autos pela via do riso. O humor em GV é mais direto e solto; o de Anchieta é solene e não-cômico. GV é picante e, não raro, obsceno. Anchieta é sempre sério e compenetrado, como na fala do Anjo a Saravaia ou no discurso álgido de Aimbiré:

Aimbiré

*Vou fingir-me castelhano
e usar de diplomacia
com Décio e Valeriano,
porque o espanhol ufano
sempre guarda cortesia.*

*Oh, mais alta majestade!
 Beijo-vos a mão mil vezes,
 Por vossa grã-crueldade
 pois justiça nem verdade
 guardastes, sendo juízes.*

Para confirmar a diferença de tratamento, veja-se o seguinte trecho do diálogo entre o Diabo e a Alcoviteira no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, absolutamente improvável na linguagem anchietana:

DIABO
De que morreste?
 JOANE
De que?
Samicas de caganeira.
 DIABO
De que?
 JOANE
*De caga merdeira,
 má rabugem que te dê!*

De um lado, em que pese a muito provável demonstração de Anchieta como *leitor* de Gil Vicente, os teatros de ambos apresentam peculiaridades, ora de distanciamento, ora de confluência. A composição dramática e épica de GV se apoia na descrição e emotividade do homem europeu do século 16. O teatro vicentino é resultado das apreciações do universo humano e da sociedade medieval transitando para a Renascença. É um teatro cortesão não apenas porque vinculado à corte de D. Manoel I, mas porque faz representar toda a tipologia social europeia, portuguesa, do século 16 — século também de conquistas e descobrimentos.

O teatro de Anchieta é um documento de época de fundo catequético e moralizador. A representação assume uma ideologia flagrante e se compromete antes mesmo de ser obra de arte. O engajamento jesuítico não transparece no teatro de GV, feito do incidental profano e satírico e do acidental sagrado. GV trabalha o mundo sob a égide da simplicidade teocêntrica, da generosa partilha do homem com um mundo pastoril, popularesco pela linguagem, conquanto fadado a intenções satíricas

de fundo moral, contra desvios óbvios das classes sociais parasitárias e aristocráticas do século 16. Nas mais de cinquenta peças dramáticas e cômicas de GV, realiza-se a amostragem da mentalidade quinhentista portuguesa: o desvixe moral da sociedade e o alter-ego do dramaturgo.

Mas existe uma familiaridade de tratamento no teatro de GV que é o que nos interessa apontar aqui, na forma da *leitura* desse texto em Anchieta. A trilogia vicentina dos *Autos da Barca* (1517, 18 e 19), mais o *Auto da Alma* (1518) e o de *Mofina Mendes* (1515) servirão para demonstrar o grau de leitura a que deve ter se inspirado Anchieta, adaptando assuntos e situações a seus imediatos objetivos catequéticos.

GV estuda, por assim dizer, costumes e comportamentos da sociedade lusitana do século 16. É um retrato bem típico de época. Anchieta usa de situações parecidas, mas fazendo-as confluir para os objetivos da catequese. Ambos tomam o espírito conceitual da Idade Média, o da transitoriedade da vida, para afirmar caminhos da identidade humana diferentes do convencional. A transitoriedade da vida terrena deve conter elementos de ensinamento moral e de convencimento para que o homem recuse a via do pecado e dos vícios e escolha o caminho da redenção espiritual.

As personagens são alegóricas dos estados de alma e das tentações do pecado no homem do século 16. Mistérios e moralidades povoam o mundo dos autos vicentinos e anchietanos. O fundo doutrinário é marcante em ambos, mas se diferencia quanto à intensidade e extensão. Em GV, a moral é meio. Em Anchieta, é fim.

O teatro de Anchieta não traz marcas do profano. É todo ele de fundo religioso e místico, assentado na evolução de fatos que contenham um pathos residual de moralidade e exemplo. Nele também aparecem a vida dos santos, os mistérios, a valorização das virtudes, dos exemplos típicos da Idade Média, como a visão de horror dos infernos e, seu contrário, as be-nesses celestiais e o gozo eterno de recompensa pelas boas ações. Existe um maior aprofundamento da polarização maniqueísta bem x mal em Anchieta, justamente porque se trata de obra de notório engajamento moral e de uma espiritualidade atrelada aos objetivos da catequese, da Contra-Reforma e da ideologia do terror cósmico. O teatro anchietano é não só bilíngüe, como o é o de GV, mas trilíngüe, já que incorpora, de forma sutil, a própria língua dos indígenas, justo para melhor impressioná-los, comovê-los, cooptá-los.

GV trai a influência dos jograis, dos jogos rítmicos do cancionero peninsular. Seu teatro é nuclearmente atraído pela tradição, com forte sentido de marcação nos jogos fáceis de linguagem, na graça e espontaneidade das falas simples. Seu universo é o da vida cortesã e os traços de erudição vão aparecer em espanhol, que era a língua cultivada nas cortes da península. As falas populares, no entanto, recebiam transcrição livre e solta, com resultados de um teatro que valida significativamente o instrumental sonoro, montado que está na graça das falas.

Já o teatro anchietano não é cortesão, nem se apoia no ludismo das falas. É mais cênico e plástico, com nítido sentido visual — e será essa a linguagem de maior senso apelativo aos espantados indígenas, de par com a marcada impregnação do misterioso e do aterrorizante, como sintomas de convencimento, de maior disciplina persuasiva que o de GV.

O material de que ambos se servem só aparentemente é limitado. A abrangência de modelos, tipos, situações e assuntos se presentifica em GV e valida a atualidade de algumas características humanas. O de Anchieta é menos popular, é mais austero e mais comprometido. Mas não perde em eficácia quanto ao texto e ao contexto. Realiza os ganchos do objetivo/proposta/intenção/ideologia do autor.

Algumas personagens características da tradição ibérica medieval, sobretudo porque cumuladas por residuais aparatos anticlericais, como o frade beberrão, o padre corrupto, o cristão novo, o aristocrata decadente, que aparecem em GV, não se apresentam, obviamente, em Anchieta. A alegoria anchietana é mais implícita na direção dos valores morais que a catequese intenta veicular. As alegorias vicentinas são mais universalizantes: não são tão localizadas. Mas as intenções dos textos igualmente são diversas. Anchieta realiza a projeção docente mediante a representação de fatos, atitudes, comportamentos que seu trabalho de catequese tenta abolir do universo mental e social dos indígenas. Seu teatro desmonta as estruturas de poder dos nativos (pela desmoralização do curandeirismo e das práticas fetichistas que fazem parte do substrato cultural do índio), desmerece tradições, subverte conceitos instalados na cultura local. Daí não aparecerem representações que não tomem as personagens e alegorias facilmente perceptíveis pelo público. O ensinamento e a doutrinação moral têm de ser necessariamente explícitos nesse tipo de teatro. A saga dos poderosos só é objeto de crítica em Anchieta quando esses poderosos

usam a dominação contra os elementos totêmicos do cristianismo. Por isso, imperadores são condenados ao fogo dos infernos, por macularem a pureza e invencível heroicização martirológica dos cristãos.

GV toma outros objetos alegóricos. Aqueles que dizem mais de perto ao seu público. Assim, ambos os teatros são feitos com sentido óbvio de atingir a platéia a que se destinam e em nome dela traçam paralelos compromissos: GV, o de seu tempo e sua condição; Anchieta, o de sua vocação ética.

O que acontece com GV é possível que coincida com aqueles cronistas do universo colonizador peninsular — homens que recebem um grande impulso na direção do Renascimento, mas cujas idéias e imagens permanecem na Idade Média. Para o Renascimento, os temas naturais são os do homem natural e do caráter quase fetichesco da natureza livre e equilibrada, harmônica em suas linhas e sugestiva em sua imutabilidade.

Há uma diferença essencial no tratamento temático dos destinos humanos entre GV e Anchieta. O primeiro detém um discurso que transita entre o aparato ideológico da Idade Média e do Renascimento. Seu universo psicológico no trato com a trajetória humana é ainda o de uma significativa impregnação da cosmogonia medieval, de homem temente a Deus, cioso da necessidade de evitar o fogo dos infernos. Mas este homem é paradoxalmente permeado pela possibilidade humanista, pela perspectiva de transformar-se em agente, em possuidor do livre arbítrio indispensável à sua autônoma desenvoltura enquanto destino humano. O teatro de GV é assim tributário da herança peninsular ibérica, de alto significado religioso, mas demonstrando-se por inequívocos vãos humanistas.

O caso do teatro de Anchieta é típico da obra engajada num processo de colonização cultural e dogmática. O teatro serve à recorrência catequética e sua ideologia é a própria, ou se confunde com a própria ideologia católica e jesuítica. O teatro de GV é naturalmente popular pela linguagem e pela desenvoltura da ação. O de Anchieta é solene, com gravidade e aparato retórico, que se acumulam muito mais de aspectos visuais, plásticos, guardando uma compreensível postura ritualística, como se fosse uma variante missal. Os autos anchietanos são sacramentais, não na perspectiva de Calderón, mas na vertente ideológica do medievo, que nasce de solenidades ritualísticas e se imprime em ritmos marcadamente

católicos, teocêntricos. O teatro de GV é menos mítico e mais popular. O de Anchieta reflete a dramatização do cerimonial católico, o compromisso da encomenda doutrinária de ascese, de elevação mística ao universo próprio da Idade Média, vale dizer, ao perfil psicológico e ao universo mental de predomínio sacralizado a anjos e santos, mártires, figuras do Cristo e da Virgem.

As unidades convencionais de espaço, tempo e lugar sofrem um processo de alteridade no teatro medieval. As leis do teatro passam por um crivo da doutrinação católica. A noção de lugar e de tempo salienta um propósito de interferir no fenômeno de apreensão pelo espectador. Já a ação é sobrevalorizada, porque dela decorrerá sem dúvida todo o elo persuasivo que a ideologia do texto encerra. Assim, a ação tomará o homem em seu devir existencial, sempre num nível de claro maniqueísmo, com privilégio de situações de queda ou redenção humana em vista de virtudes ou vícios cometidos na perspectiva terrena, até porque o processo da queda é inerente ao homem devido ao pecado de Adão e se tornará irreversível se esse mesmo homem não assumir compromissos que o conduzam à estrada do bem e da salvação conseqüente.

O teatro de GV é profano, na linha divisória entre a Idade Média e o Renascimento. É o profano que se utiliza de caracteres doutrinários típicos da civilização católica, mas nele prevalece a graça, a espiritualidade e encanto próprios de um universo mental e cultural que privilegia a natureza simples da tradição teatral que certamente era prática na península. Teatro havia em Portugal, mesmo que não o conheçamos na forma impressa. Teatro houve como atividade de entretenimento entre os homens que arrostavam os perigos do mar e da solidão nas caravelas colonizadoras. Um teatro de ação e figuras e linguagem simples, baseado sobretudo num ludismo pronunciadamente bem-humorado e gracioso em que o público supria com a imaginação o que os cenários (pobres de recursos) não mostravam e os diálogos logravam uma deliberada clareza para cobrir a lacuna da cenografia.

O teatro vicentino vem pontuado pelo caráter profano e religioso. Há nele tratamento devocional, no trecho de mistérios e autos de natal, desprovidos da malícia profana e dos ardis da tessitura dramática presentes, por exemplo, na trilogia das Barcas. A origem do homem, a concepção do filho de Deus, a virgindade de Maria, a criação do mundo,

o Apocalipse, os universos de céu, inferno e purgatório característicos do perfil psicológico do homem medieval, tudo isso aparece no texto vicentino. Vida de santos, caráter mitificador da ascese e as moralidades são traços comuns de um maniqueísmo manifesto na obra de GV. Na natureza profana deste teatro, GV se utilizava das farsas, em geral levando ao cômico e ao ridículo situações do cotidiano, com freqüente atribuição aos elementos cênicos de imagens facilmente perceptíveis pelo público, daí as freqüentes remissões alegóricas das personagens e tipos.

O modelo sócio-cultural do Brasil é de extrato jesuítico, pelo ensino, pela assistência espiritual onisciente e onipresente aos índios (embora com objetivos violentamente contrários aos nativos). De qualquer forma, os autos anchietanos como que inventam a atividade dramática no Brasil. São convalidados em nossa tradição pela possibilidade de estudo sistemático quanto ao uso de recursos tipicamente cênicos, quanto ao ritmo da ação e sobretudo quanto à linguagem intra-textual, valorizada por um plurilingüismo com claros objetivos ideológicos. O latim, o espanhol e o português aparecem em GV sob outra forma, com outra identidade para o eixo da ação textual. Para Anchieta, o uso dessas línguas, acrescido do tupi-guarani, guarda uma significativa teia de sentidos docentes e catequizadores. Os jogos dramáticos, que em GV fazem parte, são-lhe o intrínseco textual, indispensável para o desenvolvimento da ação dramática, em Anchieta servem como o recheio da obra de catequese, representam o ardil da proposta de conquista dos espíritos nativos. O texto de Anchieta é uma ponte segura entre o cancionero ibérico de fundo místico e a renovação do medievo entre nós, sem qualquer chance de interferência renascentista. A poesia simples, direta, acessível aos olhos e ouvidos do incipiente público facilita a tarefa de estética do temor. São peças extensivas do ritual litúrgico das festas consagradas ao panegírico de santos e mártires. Modelam o cristão segundo cânones impossíveis de contrapor.

A proximidade de Anchieta com Gil Vicente se situa quanto à produção de um universo mental e psicológico mais ou menos coincidente. GV da primeira fase, dos autos morais e de mistérios medievais, é um tanto diverso na trilogia das barcas, onde pratica uma forma mais elaborada de construção do texto. A trilogia resgata mitos da tradição literária, desde a *Barca de Caronte* à alegórica representação do *Dialogo*

dos mortos, de Luciano de Samósata, no segundo século da era cristã. O homem tem origem no humor divino, seu dever existencial não se deve afastar da possibilidade redentorista. A avaliação dos destinos individuais está na base da trilogia vicentina, reinvestindo na discussão escatológica, das atitudes e comportamentos terrenos como elemento simbólico e parabólico da destinação sobrenatural. Logo, a proposta vicentina se orienta numa atitude crítica demolidora das hipocrisias e imposturas sociais da época. A figura do Diabo — freqüente na vestidura cênica medieval — representa em GV o contraponto do juiz, do vestal bufão que avalia jocosamente todas as más atitudes terrenas. O Diabo em Anchieta tem outra disposição anímica e outro é seu apetite, como veremos adiante.

Os autos anchietanos se fundam na tripla proposta de impressão, comoção e convencimento. Anchieta não é um autor de complexidades técnicas ou da combinação de elementos sonoros e lingüísticos. Seu teatro — e sua poesia — vem permeado da linguagem direta, do período curto, de fácil comunicação e acessibilidade públicas. É um teatro primitivo, na razão direta da primitividade linear e ingênua dos místicos, dos que agasalham uma certa disposição para a crença no eterno. A raiz medieval é comum: anjos, diabos, Virgem, pastores, pessoas simples, os arrogantes, os soberbos, os poderosos do mundo. No final, o bem vence sempre. Anchieta usa da alegoria de igual maneira como esta foi usada no estilo medieval, i. e., como fonte de convencimento e antecipação para a messe. A imagem é eloqüente, o colorido, o aparato visual convencem. Se o teatro de GV ganha em ação, o de Anchieta ganha em imagens e colorido. Vale como história: o teatro e a poesia de Anchieta são os primeiros documentos (líricos) de nossa literatura. Do *Santíssimo Sacramento*, poema em redondilha maior, com o último verso quebrado em três sílabas, segue a tradição peninsular do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. O tom é monocórdico e reiterativo, para, à força da repetição, do refrão, do mote e da glosa, renovar o ideário cristão no homem de Quinhentos. O poema explica o fenômeno do sacramento da Crisma e salienta a necessidade de comunhão desses sacramentos, a validade dos santos óleos, da hóstia consagrada, dos sacramentos da confissão e da filiação humana ao sentido comum da religião católica. A linguagem é própria do lirismo dos hinos, das ladainhas, do catecismo. Sinais expletivos completam figuras de estilo freqüentes no caráter de

convencimento ascético dos poemas. A ardência passional do amor e temor a Deus reforça elementos simbólicos da liturgia católica, da elevação mística. Anchieta é o amador de Deus na vertente dos líricos e amorosos cristãos, como o são os místicos Thomas de Kempis, S. João da Cruz, Santa Tereza, Madre Maria de Agreda etc.

Os poemas vão se sucedendo em situações típicas do panteão católico, de mártires e virgens. De São Maurício, São Lourenço, Santa Inês. A ascese é o próprio olhar para o alto, signo de um cristão estóico digno do martirologio católico. O sentido cavaleiresco também transparece em *Como vem guerreira*. O estilo simples e delicado requintam a perspectiva cristã de suavidade e docilidade — tal como em Cristo.

A influência dos vilancicos do mundo ibérico também se acha em Anchieta. O hinário sacro se completa com versos latinos contendo máximas do pensamento ascético. O vilancete amplia as possibilidades rítmicas e temáticas do poema, pois proporciona elementos de extensão e comentários adicionais à circunstância do mote. No *Auto da Pregação Universal*, Anchieta redimensiona o fenômeno bíblico da queda, do pecado original, recuperando, na ação de Cristo Redentor, o signo de Adão na Graça divina. É uma obra de natureza circular, na escala mítica do eterno retorno. A visão da mulher em Anchieta (Eva) é a que lhe dá GV: astuciosa, estabanada, irresponsável, alcoviteira, *femme fatale*. Anchieta é do universo do século 15 ibérico, da forma arcaica de composição. O que conhece do século 16 são amostras do teatro vicentino e de Baltasar Dias. Anchieta não conhece Sá de Miranda, Camões, ou Rodrigues Lobo. Sua fantasia não é habitada por fantasmas renascentistas. É a Idade Média retomada, a introdução do estilo entre nós e por isso se diz que o Brasil começa culturalmente pela IM e dela passa diretamente ao Barroco, sem conhecimento dos ideais clássicos e humanistas¹².

Uma diferença notável entre Anchieta e GV está no plano da catarse de suas obras. A catarse em Anchieta aparece no eixo do mito da ressurreição cristã, símile da ressurreição no ambiente dos vivos, no exemplo e catequese que os fiéis possam assumir. Em GV, a catarse aparece na forma da condenação eterna do ambiente dos mortos, do moralismo dogmático. Os cantos anchietanos vêm associados ao êxtase místico, ao paraíso celeste.

Em GV, o Diabo é promotor e juiz (no *Auto da Barca do Inferno*). Em Anchieta, o Diabo tem seu poder reduzido, associado apenas às

sombras do modelo sedutor, ao sistema de interferência e requeistos do prazer cultural dos indígenas. Em ambos os autores, como também em BD, as personagens são alegóricas, os autos são representações dos mistérios, moralidades e milagres católicos.

O público de Anchieta é mais heterogêneo, particularmente quanto à formação cultural e lingüística. Em Anchieta e GV, como igualmente em João de Meung (*Romance da rosa*), há um recurso medieval comum: a personificação de abstrações, como a Fé, a Fama, a Pobreza, o Temor e o Amor de Deus. Fé, Esperança e Caridade eram personagens alegóricas contracenando com as *reais*, em 1451, num teatro de celebração do casamento, por procuração, de Frederico III com a infante portuguesa D. Leonor, segundo informa Mário Martins¹³.

Nos autos sacramentais de Anchieta há a práxis de uma certeza, ou a inferição de uma verdade absoluta, seja no campo moral, religioso ou ideológico. O texto anchietano desenvolve esta práxis no sentido de uma docência moralizadora, e o pathos dramático alcança a comoção do auditório e sua provável remissão. O teatro anchietano pretende a modificação de hábitos e a conseguinte assunção de valores novos. O culto da fé católica se insurge contra demônios que identifica na cultura indígena, suas credices, bruxedos, abusões. É um teatro marcado pela circunstância da eventualidade, do incidental, da recepção fácil por um público domesticado.

Tanto em GV quanto em Anchieta, o Céu é um espaço de doçura, uma eternidade sem conflito, a bem aventura em contraposição ao determinismo pessimista do Inferno, signo do fracasso da aventura humana, o castigo do proto-pai. Assim, os que renegam a verdade católica serão condenados; os que, ao contrário, a promovem serão os eleitos.

Em Anchieta, na condenação aos deuses pagãos da Antiguidade Clássica (invocados, ou não, por Décio e Valeriano no *Auto de S. Lourenço*), a subversão persuasiva e preconceitual aos deuses pagãos da civilização indígena; valores sociais e éticos contrapostos. O dogma realiza a eficácia da conquista colonizadora. E dita a norma que apenas

¹² Discutimos a propriedade dessa assertiva. Para nós, em que pese a imprecisão qualitativa da *Prosopopéia*, Bento Teixeira é o nosso poeta de uma Renascença tardia.

os cristãos católicos são os verdadeiros crentes e, portanto, redimidos e salvos. O caráter opositivo mais nítido será, então, de origem maniqueísta: salvação \times danação, ambas eternas, infinitas e delimitadas em seus campos e mutuamente excludentes, óbvio.

Em *Anchieta*, predomina a supressão da cultura do dominado e sua substituição pela do dominador. GV tem o teocentrismo da Idade Média como signo de intercambiação, como moeda de convencimento, sem retorno, embora. A alma existe para ser salva, contra todos os signos do mal, do autoritarismo, do charlatanismo, da corrupção e da hipocrisia.

Em *Anchieta*, o Anjo desenvolve um papel de facilitação ao índio na compreensão de conceitos do dualismo bem \times mal. Daí o recurso do recitativo, do desfile, das danças, cantos, música, a prática final, permeada com a aparição sistemática de meninos índios, símbolos de pureza e simplicidade ingênua.

GV é ágil nos diálogos pinturescos e pitoresco nos tipos populares. *Anchieta* desenvolve o prazer do ver, na provocação da moralidade pelo êxtase plástico: a elevação mística via o apelo visual, a imagem podendo servir mais que a palavra como canal de catequese.

GV privilegia a imaginação do espectador, a este requestando na tarefa de composição de ambientes. A célebre notação de espaço não se encontra tão presente no teatro vicentino. GV apela muito mais ao ouvido, à reflexão pela ação. *Anchieta* é pela visão à comoção do sagrado, particularmente na representação ilustrada do mito redentor elouvaminheiro dos valores e paradigmas celestiais. O maniqueísmo na apresentação de virtudes e vícios é traço comum a ambos. Em *Anchieta*, isso se presentifica na equação bom e belo = cânticos do céu \times mau e feio = gemidos do inferno. Isso é prato servido na ideologia aterrorizante, na estética do medo medieval.

É possível ver no teatro vicentino alguns espaços para o racionalismo. Nele é provável a abertura ao livre arbítrio agostiniano. Em outras palavras, o pecador vai ao inferno depois de sua própria deliberação. Em *Anchieta*, a literatura apela para os sentidos muito mais que para a razão. Anti-racionalista,

¹³ MARTINS, Mário, SJ. *Teatro quinhentista nas naus da Índia*. Lisboa: Edições “Brotéria”, 1973, p. 8

anti-dialético, Anchieta cultiva o pessimismo e impossibilidade de remissão da vida terrena — contrários aos prodígios da vida eterna no amor e na fé em Deus — enquanto o pecador não se converter à verdadeira fé.

O teatro anchietano é o teatro da ilusão (sonora, plástica, poética) e da fantasia política da colonização catequética. Isso tudo associado ao pathos religioso que radica na dominação do anti-racionalismo teocêntrico. As imagens que provocam e inquietam os sentidos são as que produzem geralmente assombrações, medo, temor e, enfim, respeito absoluto à crença, à fé, embora nem sempre ao amor. As ações dos mártires são enaltecidas justo porque delas decorrem símbolos de exemplos a serem seguidos, signos da redenção humana ante o plano divino. O Inferno é dirigido aos poderosos, aos hipócritas, aos soberbos, aos gananciosos, aos ladrões, aos calvinistas e, via de expressão catequista, aos deuses silvícolas, pagãos que simbolizam obstáculos à assunção da finalidade colonizadora da catequese.

BALTASAR DIAS

O teatro de Baltasar Dias, contemplado junto ao de Anchieta, temo-lo na escala de influência do de GV quanto à armação de espaços cênicos cumulados da circunstância ideológica da Idade Média. No entanto, BD se distingue por uma mista e problemática visão martirológica do universo. O *Auto de Santo Aleixo* retoma a tradição dos peregrinos ibéricos, dos santos mártires e mendigos, despojados das galas materiais em busca infinita da essência do sagrado. A presença do Diabo é recorrente, persuasiva e sedutora. Aleixo é um perfeito asceta, da escola dos eremitas místicos que se desconhecem a si enquanto pessoas e ratificam a vida terrena como rito de passagem a um plano superior, que é o plano espiritual. A peregrinação de Aleixo é à Terra Santa, à busca de si mesmo como asceta, na linha espiral do teatro de romarias, teatro errabundo convencional no século 16, feito por atores e autores saltimbancos e místicos. BD enxerga o mundo e os homens sob a ótica excludente da fidelidade e renúncia cristãs. Sua fé é seu modelo e roteiro. A poesia de BD é semelhante, em sintonia e caráter louvaminheiro e ladainesco, à de

Anchieta. Os recursos lingüísticos e frásicos do verso, idem. Nele, como em Anchieta, há verdadeiras chapas literárias medievalizantes, como a linguagem dos catecismos: *rainha de piedade, reino celestial, perfeita caridade, geração humanal*.

Tal como em Anchieta, o Diabo representa um tipo ardiloso, cheio de malícia e sedução. A sedição diabólica é a mesma que, em Aleixo, instila a suspeita da fidelidade de sua esposa Sabina e em Anchieta tenta malbaratar as ações dos jesuítas nas aldeias dos índios, fazendo a estes retomar antigos hábitos de sensualismo e destempero nas normas de uso social, como a cauinagem e a anarquia moral. Aleixo simplifica seus ideais, não abrindo qualquer possibilidade de persuasão ao Diabo. Sua peça de resistência é a fé, a firme e circular disposição para o martírio e a ânsia da glória espiritual, o gozo do mártir no vencimento dos modelos diabólicos. O ideal místico da castidade se aproxima do capítulo *De Castidat*, inscrito nos *Proverbios* do Marquês de Santillana. Em BD, o Diabo percorre caminhos mais conseqüentes no plano da impregnação medieval. Suas aparições se diversificam, como caminhante, cortesão e pobre. As aparições pretendem confundir e desencaminhar o crente, no caso, convencer Sabina das misteriosas proscricões de Aleixo. O núcleo medieval vem em socorro do texto. O Anjo vem em socorro do casal de esposos, evitando que o Diabo possa anular em ambos a fé que os anima. A marca que em ambos acentua a glória de Deus e a ambos se mostra comum provém de um grave sentimento estóico, do estoicismo orgânico dos mártires, da coragem soberana que animou os primeiros cristãos no circo romano.

OS CLÁSSICOS LATINOS

Na série intertextual que perfila a obra de Anchieta como *marcas* de leitura do jesuíta na quadra histórica e poética em que atuou, sem abandono da linhagem medievalizante e em obediência aos ditames contra-reformistas e vocação missionária, os épicos *De gestis Mendi di Saa* e *De Beata Virgine* seguem as trilhas dos livros da Bíblia e dos clássicos latinos (Virgílio, Ovídio, Propércio, Tibulo, Horácio etc.), devidamente adaptados ao gosto e perfil da civilização doutrinária.

A apropriação anchietana à sua família de influências é naturalmente expectável no caso dos Livros Sagrados, fazendo permanentes os valores da tradição cristã, renovando-os e reafirmando-os na experiência civilizatória do Quinhentismo. O uso diverso, numeroso e qualificado das citações clássicas, especialmente de Virgílio e Ovídio, além de representar uma homenagem aos estudos humanistas e à poética dos mestres, realiza e consagra um modelo que Anchieta bebeu em Coimbra, diretamente de Diogo de Teive e na esteira de um Damião de Góis, ambos espezinhados pela ortodoxia inquisitorial, assim como os clássicos, todos referências de saber, mas expurgados das mesas do Santo Ofício e da consciência pública.

Essas marcas de leitura, às vezes, se processam na forma de uma transcrição literal de passagens de Virgílio ou Ovídio, que a retentiva da memória anchietana faz estender-se ao seu texto. Em outras, a transcrição literária faz avultar a singularidade do uso da citação, não raro com uma excelência autônoma que radica a noção de que José de Anchieta, brasileiro nascido nas Canárias, é mesmo um extraordinário (sensível, delicado, vigoroso, vibrante) poeta, conforme este nosso estudo demonstra no capítulo VIII, quando analisa a obra anchietana em seu contexto intrínseco.

O percurso intertextual, porém, não se dá apenas na observação flagrante de passagens literais de um a outro autor. A intertextualidade se oferece à vista também pelo cotejo de sintonias imagético-simbólicas, pela notação de elementos coincidentes, de par com o temperamento quase obsequioso que familiariza os autores, fazendo-os parte de um conglomerado estético que os surpreende pelo fortuito, incidental ou inconsciente da criação. Essas *coincidências* de manejo textual ora podem tornar o influenciado superior ao influenciador, ora torná-los sujeitos de um projeto atemporal de construção cosmovisora. Ou simplesmente fazê-los partícipes, cúmplices da formidável aventura da transliterariedade, da gnose múltipla de seres planetários que têm entre si, ainda que de forma indireta, a maneira compartilhada (e humanista *stricto sensu*) de experienciar o mundo.

Basta seguir, por exemplo, as pegadas inscritas na leitura da *Eneida*, de Virgílio (Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Ed. UNB/A Montanha Ed., 1981). Nela intuímos um Anchieta leitor configurando imagens (apropriadas e adaptadas) à poética cristã. No Livro III da *Eneida*,

monstros tristes, pestes execráveis, alguém com cara de virgem em corpo de pássaro e outros descompassos imagéticos, para instilar o terror das situações experimentadas pelo herói, compactuam com espectros com mãos como garras e fome canina, seguidos de harpias que tudo corrompem espalhando o fedor ao redor do mundo. Outras imagens virgilianas lembram o vate brasileiro da evangelização nas selvas: *o sol concluíra seu círculo grande* (L. III, verso 282) e *o negro inverno com ventos furiosos o mar encrespava* (L. III, 283). No relato do grego refugiado Aquemênides, o Ciclope joga companheiros seus contra a parede e come-lhes a carne ainda quente de vida, devorando-lhes membros sangrentos (L. III, 624-625). A clara referência mítica e monstruosa, transformada em imagem fantástica, serve à composição de elementos na poética anchietana com referência aos indígenas brasileiros — para Anchieta selvagens cruéis tendo as mesmas proporções ciclópicas, míticas e monstruosas da iconografia virgiliana¹⁴.

No livro V da *Eneida*, a chuva mandada por Júpiter apaga o incêndio nas naus de Enéias. Em carta à Companhia de Jesus, Anchieta relata aos companheiros a chegada da chuva salvando missionários jesuítas da sede e da fome nas selvas do Brasil. As dificuldades enfrentadas por Enéias e seus troianos são similares às encontradas pelas missões jesuíticas aqui. Talvez seja influência também, extensiva a Gil Vicente e posteriormente a Anchieta, a imagem virgiliana do barqueiro Caronte, vigia das barcas das almas: *O próprio Velho maneja uma vara e o velame a cômodal da negra barca, adequada ao transporte daqueles fantasmas* (*Eneida*, L. VI, v. 302-303). E, mais a propósito, versos 315-316: *O carrancudo barqueiro, porém, ora acolhe umas almas, / ora outras muitas rechaça, afastando-as medrosas da praia.*

Adiante, Enéias interroga a Sibila: *Virgem, por que tal concurso de sombras nas margens do rio? / Qual o pedido das almas? A causa de serem deixadas / umas na praia, enquanto outras com o remo a água túrbida varrem?* (*Eneida*, Ib., v. 318-320). A resposta da Sibila mantém gradação e aura de mistério pagão que Gil Vicente e Anchieta aproveitariam para adaptá-las ao universo cristão da Idade Média: *Toda essa turba em tua frente é dos mortos sem túmulo, expostos; / este, o barqueiro Caronte e, inumados, os mais passageiros, / porque vedado lhe está transportar das ribeiras horrendas / alma nenhuma se os ossos ficaram na terra inseultos; / cem anos*

vagam volteando sem pausa ao redor destas praias,| té que, admitidos, consigam transpor a almejada corrente (En., L. VI, v. 325-330).

Simbologias e ritos litúrgicos dos troianos na *Eneida* se assemelham aos cristãos em Anchieta, especialmente os que envolvem fogo e água, vinho e leite, estoicismos e persistências, dores, lamentos, queixumes. A sintaxe virgiliana obedece ao ritmo heróico, com freqüentes hipérbatos. Tal sintaxe, poética, cede generosos espaços à narrativa maravilhosa, ao fluxo fantasioso, de todo ausentes na disciplina racionalista da mística cristã em Anchieta. Nas cortes eneidas, muito ouro e muita púrpura, mais vinhos e cavalos, enquanto na épica anchietana o predomínio será da sóbria e estóica disciplina dos ascéticos, comprometida a estética pela humanismo cristão. *A Eneida* se move e comove pela legenda heróica, dos arcanos da fundação de pátrias e solos sagrados pela unção mítica. Anchieta, pela história humana e sagrada, pela expansão missionária da fé e do dogma. A lua no alto dos céus é objeto de veneração e beleza tanto em Virgílio (*En.*, L. IX, verso 404) quanto em Anchieta (poemas a Mem de Sá e à Bem Aventurada). Também os exageros hiperbólicos (*rios de sangue*) serão comuns aos mundos virgiliano e anchietano.

A epopéia de Virgílio representa para Anchieta um manancial inesgotável de referências estilísticas e imagéticas. Versos inteiros, por vezes, freqüentam a épica anchietana, desdobrando as pegadas clássicas aos poemas anchietanos, intensificados de fervor litúrgico da campanha missionária e catequética. Anchieta demonstra consciência dos modelos e inspirações pagãs, atribuindo-lhes sentidos novos, empregando-lhes abismos miméticos, devidamente adaptados à lógica de uma cristandade comprometida com as idéias das missões apostólicas e da verve contra-reformista.

Os passos d'*A Eneida*, partindo por algumas imagens, metáforas, limpidez do verbo classicizante evidenciam com fartura a desenvoltura estética que seria sofrida por um poeta nas cordas da lira e do épos,

¹⁴ Um século adiante, despido da imagética clássica e pleno de indignação política ciceroniana, bem diverso da consideração de Anchieta é o julgamento feito pelo também jesuíta Antonio Vieira em face das sevícias aos índios no Maranhão. Perorando contra os verdadeiros *bárbaros*, os brancos que trucidam *os miseráveis índios*, indaga Vieira com a resposta na ponta da língua: *Então eles são os que comem gente? Nós, nós somos os que imos comer a eles (AV. Obras escolhidas, Snt., t. V, p. 45).*

preocupado sobremaneira com os acordes doutrinadores da Companhia de Jesus, com resultados inconscientes e indiretos na boa efabulação semântica e poética de seu ofício.

A elocução clássica de Públio Vergílio Marão (Vergílio ou Virgílio, 70 – 19) aponta-o e notabiliza-o como cantor do campo arcádico (*Bucólicas*, 41-31 a. C.), do trabalho da terra (*Geórgicas*, 37-30) e dos heróis (*A Eneida*, 29-19), na composição da célebre tríade *Pascua, rura, duces* do obstinado humano que glorifica a natureza e características modelares de uma Roma que só o poeta viu. Da simplicidade campesina, do trato afável das florestas e rudeza agro-pastoril, passa-se Virgílio a cantor das armas de guerra no poema de fundação de Roma e cujo gênio instilou uma definitiva influência na civilização poética do Ocidente, empalmando a lenda de Enéias como a reverberação latina das rapsódias homéricas. O épos nacionalista e religioso — como o serão *Os Lusíadas*, os poemas de Anchieta e, antes destes, a *Divina Comédia*, de Dante, tem origem na raça e cultura da latinidade gerada ao tempo de Augusto.

Enéias é filho da deusa Vênus e do humano Anquises e se desloca da abatida Tróia para a Península Itálica. Dos 12 cantos da *Eneida*, a primeira metade retoma *A Odisséia*, com cenários de terra e mar. A segunda metade reafirma o Homero da *Iliada*, com combates e belicismo que consagram os troianos, sendo o primeiro herói, Enéias, coadjuvado por um valoroso cortejo: Anquises, Dido, Ascânio, Acates, Palimuro, Mesêncio, Aletes, Juno, Sibila, Lavínia, Euríalo, Evandro e outros tantos, divinos e humanos, a começar por Vênus e pelo maior dos deuses, Júpiter. Épos e Imago se associam a Mythos para traduzir os arcanos da cultura ocidental latina, com a sonoridade empática imprimida aos tons solenes: *em peitos vencidos não mora a soberba* (Livro I, p. 22). O ritmo é heróico, a linguagem é grave, o tema é nobre, os versos grandiloquentes, polissimétricos. Em muitas seqüências, *A Eneida* tem vestimenta de narrativa maravilhosa, incluindo reis, deuses e heróis, intrigas, combates, derrotas, acordos, triunfos.

O Livro I, com 755 versos, trata do final da guerra de Tróia, a banicção do reino vencido, o êxodo de Enéias para a Sicília troiana, o encontro com Dido, rainha de Cartago, as intercessões de Vênus, a ira de Juno.

No Livro II, em 803 versos, a narração de Enéias da desdita de Tróia, traição dos gregos, presente (cavalo) dos dânaos, advertências

de Laocoonte, ardil de Simão, reverberação de Cassandra, temores dos troianos. Destruição e incêndio de Tróia: *banhadas de sangue as praias dos corpos cansados o sono se apossa* (L. II, v. 252); *Coa nos membros o grato sopor* (L. II, v. 268); *A luz derradeira já chama aos vencidos* (II, 667). A morte de Creúsa, esposa de Enéias, mãe de Ascânio. O êxodo dos vencidos. Simão, o grego, ficcionaliza a mensagem dos inimigos, deificando o cavalo, dissolvendo o real em dissimulações que convencem os troianos, atônitos ante o imperioso da trama.

Na *Eneida*, expressões dramáticas, *shakespeareanas*, contrariam a convenção épica, não prosperando a interpretação de afugentar o drama do poema épico. No poema virgiliano convivem também elementos líricos, como o encontro, no final do Livro II, de Enéias e a esposa Creúsa, em miragem, exortando-o a seguir seu destino sem ela — *tal como a brisa sutil ou imagem vazia dos sonhos* (verso 793).

O Livro III, com 716 versos, seqüência o relato de Enéias. Partida de Tróia. Chegada a Creta, onde sofrem pestes e seca. Em sonhos, os deuses alertam Enéias para dirigir-se à Itália, a antiga Hespéria dos gregos. A travessia de Enéias assemelha-se à de Ulisses na *Odisséia*. O encontro com as Harpias. Amaldiçoamento troiano a Ulisses, considerado nefando e mau. Encontro com Heleno, filho de Príamo, com predição de dificuldades e obstáculos, entre os quais os Ciclopes e o vulcão Etna. Presunção da Aurora como na *Odisséia*. O gigante Polifemo. A morte de Anquises, pai de Enéias. Como ao final do poema de Homero, *A Eneida* radica os primores naturais na estruturação de elementos poéticos (a épica e a lírica) com ideais humanos: *a bela Aurora expulsara do céu a umidade das sombras* (verso 587).

No Livro IV (703 versos), a rainha Dido confessa à irmã, Ana, seu amor por Enéias. Ana convence-a a perseverar no consórcio. Juno e Vênus parlamentam sobre o destino dos reinos de Enéias e Dido: *a Aurora saía do leito do Oceano* (verso 129). Juno provoca tempestades de granizo para os amantes se encontrarem na caverna. Enéias e Dido se amam. Juno, implacável, espalha a injúria. Júpiter intervém e manda Mercúrio a Enéias para lembrá-lo do compromisso com a fundação de Roma e da necessidade de deixar Cartago. Enéias decide seguir seu destino. Dido se desconsola, pronunciando maldições a Enéias em movimento de despeito e profundo amargor. Enéias se apresta para partir. Dido, desesperada, sem orgulho, pede a intervenção de Ana, pois arde de paixão. Enéias recusa-se

a adiar a partida. Dido invoca divindades da morte e prepara-se para o suicídio. Mercúrio volta a Enéias e decreta sua partida imediata. Aconselha-o a deixar Dido, dizendo-lhe que *toda mulher é volúvel*. Enéias foge. Dido se suicida assistindo aos barcos troianos ao longe. Pranto de Ana. Ação de Juno e Prosérpina, deidade do Inferno. A separação do corpo e da alma de Dido, levada a Plutão por Prosérpina, culminando com a bela imagem final, versos 702 e 703: *Assim falando, cortou com a direita o cabelo cor de ouro. Foi-se o calor, e nas auras o espírito logo diluiu-se*. O episódio da morte de Dido ilustra uma rede de romantizações que colore a literatura do ocidente de mitificações idealizadas do amor.

O Livro V tem 870 versos e mostra Enéias reunindo os homens em certame de esporte — os *jogos pátrios*. Cassandra aparece-lhe em sonho. Incêndio das naus por maldade de Juno. Chuva apaga incêndio. Vênus intercede em favor do filho, invocando Netuno contra Juno.

No Livro VI (899 versos), Enéias e a Sibila. Partida para a Sicília. Diálogo com deuses. Juno é declarada inimiga dos troianos. Sibila anuncia desafios e perigos por vir, no mar e na terra. O barqueiro Caronte transporta as almas. Visita aos Infernos. Projeção do futuro de Roma pelos olhos-guias de Anquises, pai do reencontrado Enéias. Ocorrem neste livro passagens adaptadas da mitologia grega como o mito de Prometeu, aqui Tício, comido no fígado (que se reconstitui) por um corvo. A visita aos Infernos (o Averno) dá o mote a Dante para os círculos do primeiro livro da *Divina Comédia*.

O Livro VII, com 817 versos, mostra Enéias chegando à Ausônia — morada dos troianos e terra ubertosa. Recepção na corte do rei Latino, filho do deus Fauno, que absorve Enéias como genro, pretendo marido de Lavínia e rei de famosa prole. Juno se irrita e associa Latino ao Inferno. Investe contra a Terra e entra no corpo da rainha, mãe de Lavínia, contra Enéias, o *sem pátria*. A rainha enlouquece, escondendo Lavínia, e com ela enlouquecem todas as mães em Ausônia. Juno travestida infunde o terror e a vingança em Turno, contra Enéias, provocando a guerra no Lácio.

O Livro VIII — 729 versos — Guerra de Turno contra Enéias. Reunidos os povos em torno de si contra o troiano, Turno se apresta ao combate. Também Enéias, que busca apoio em outros reinos. Recebido por Evandro, rei tirreno, que o apóia na luta. Os deuses também aco-

lhem o pleito de Enéias e Vulcano intercede em seu favor, por pressão de Vênus. Imagem da loba amamentando dois gêmeos. O rapto das sabinas. Projeção do futuro de Roma, império do mundo, com aparições de César, Antonio e Cleópatra.

Nos 819 versos do Livro IX, Juno Satúrnica intervém de novo contra Enéias e ataca Turno a invadir o Lácio. Do lado troiano, Niso e Euríalo tentam avisar a Enéias do ataque, mas morrem nas mãos dos rútuos. Turno mata muitos dos troianos e, prestes a morrer, é salvo por Juno e se atira ao rio, as ondas levando a seus companheiros.

No Livro X, Júpiter (Jove) reúne o Concílio dos Deuses. Premo-nição de luta entre Roma e Cartago. Queixas de Vênus contra Marte e seu pupilo na Terra. Turno massacra os troianos na ausência de Enéias. Intrigas de Juno a Íris e Alecto. A ira de Juno se manifesta mais uma vez. Jove dá a última palavra, encerrando o concílio e o debate, escolhendo ser imparcial entre os contendores. Enéias completa a aliança com os tirrenos de Evandro, os lídios de Tarconte e os povos toscanos. Outras alianças se firmam. As ninfas, mandadas por Vênus, alertam Enéias. Irrompe a guerra cruel, com mortandade de ambos os lados e indecisão quanto ao triunfo. Turno mata Palante, filho de Evandro. Enéias mata dezenas de inimigos. Os deuses manifestam-se. Juno lastima a sorte de Turno, traveste-se de Anquises e provoca Turno até um barco. Perseguido o fantasma do pai de Enéias, sem o querer, Turno foge do teatro da guerra. Assim humilhado, Turno pede a morte, evitada, mais uma vez, por Juno. Rola a carnificina. Marte a todos infelicita em 908 versos. Por fim, Enéias mata Lauro e o pai deste, Mezêncio, odiado pelos tirrenos.

Os 914 versos do Livro XI testemunham Enéias chorando a morte de Palante e o levando a seu pai, Evandro. O rei Latino é forçado às pazes com os troianos. Turno insiste na guerra, que retorna. A amazona e virgem Camila guerreia os troianos, mas sucumbe a uma traição e morre. Turno e Enéias vão se enfrentar.

Encerrando o poema, o Livro XII, com 952 versos, mostra Turno, apesar dos rogos do rei Latino e da rainha Amata, disposto a lutar contra Enéias pela posse de Lavínia e vitória final no Lácio. Combinam um duelo. Por mais uma intervenção de Juno, Juturna (irmã de Turno) provoca animosidades e desafios para a geral guerra, que de novo se arrasta. Turno fere muitos. Enéias também, pondo fogo à cidade. A rainha se

suicida. Turno se convence do duelo, que afinal acontece, com a vitória de Enéias e a morte da tirania.

Em momentos de aguda precisão estética, as imagens virgilianas parecem pontuar o imaginário latino, em particular aquele utilizado por José de Anchieta na composição de sua épica. São de destacar algumas imagens na *Eneida*, adiante reduplicadas na lírica e no épos da latinidade e, particularmente, no Anchieta dos poemas de louvor homérico a Mem de Sá e à Virgem Mãe de Deus:

A úmida Noite já estava a alcançar a metade do curso (L. V, v.834)

Solta aos ventos as velas (L. VI, v.1)

Aquiles a Heitor despojou da preciosa existência (L. VI, v.168)

funérea pira, muito alta, a roçar pelo céu estrelado (L. VI, v.178)

crateras de óleo, os despojos das vítimas, gratos perfumes (L. VI, v. 225)

lavam com vinho as relíquias desfeitas em quente borralho (L. VI, v. 227)

Aquela turba de sombras as margens do rio procura (L. VI, v. 305)

Já se corava o alto mar com os primeiros fulgores da Aurora (L. VII, v. 24)

de esporão tríplice, o mar enraivado debalde espumeja (L. VIII, v. 688)

té ao raiar da manhã, igualando o prazer e a existência (L. IX, v. 339)

III

TEATRO GREGO: Mito recorrente

O próprio teatro grego tinha origens místicas. O mito e sua permanência legendária forneciam os elementos de composição, havendo pouco espaço para o imaginário cênico e literário. Sem que possamos ainda adequadamente atentar para a singularidade, o teatro de Anchieta em muito se assemelha ao ritual do teatro helênico. Na base de ambos, a simétrica utilização de um *corpus* fornecido pela legenda mítica/religiosa/litúrgica, onde abundam os discursos de maior ou menor sentido persuasivo e em que os gregos, no geral, atores/autores e o público eram diplomados em matéria de ouvir o que mais havia de retórica e lirismo quase intermináveis, obstáculos intransponíveis à assistência moderna. Gregos e indígenas seriam símiles por assistir com a comoção limitada às suas respectivas experiências — os gregos como se assistissem à audiência em tribunal ou assembléia e os indígenas seduzidos (coagidos pelo olhar) pelo espetáculo — aparatos dos sentidos da visão/audição e sugestionados pelos exemplos que a ideologia lhes inculcaria.

Daí os requintes da eloquência dramática e o colorido de falas, vestuário ou expressões. Aos argumentos racionalistas mono/dialetizadores se agregavam as emoções do influxo lírico ou dramático, de forma didática, fundadas na pedagogia moralizadora (de sentido democrático para os gregos e coercitivos e monopolizadores para jesuítas e catecúmenos). Enfeixando a tudo, a música (e a dança, em alguns casos) dissolvendo a representação em proposta mimetizadora. A tragédia grega era uma instituição de democracia de debates, na via dialética do parlamento, com recursos de influência na assunção dos mitos caros ao Estado. No teatro anchietano, desprezando-se obviamente as instâncias democráticas,

registrava-se o debate monoteísta, persuadindo também e com semelhantes recursos retóricos para a influência de impregnação dos mitos e ritos caros ao Estado teocrático/teocêntrico imposto pela catequese.

Para Anchieta, como para os gregos, importava reinterpretar o mito para convencimento e aceitação públicos. Como os gregos, também o teatro anchietano (e o vicentino antes dele) não produzia e representava em série, mas, sim, solenizava o rito — uma vez a cada oportunidade de celebração. No instante da representação, julgavam-se causas, punham-se em movimento determinadas leis que ao senso comum era imperioso *votar* (no sentido de conhecer, deliberar, convencer-se), com sanções ou vetos duma ordem moral e social a partir da reintervenção mítica. Porque, afinal, para Anchieta, como para os gregos, o mito é o símbolo por excelência das relações entre os universos divino e humano. A diferença será de tratamento e de interpretação do mito, pois, entre os gregos, Sófocles era antropocêntrico, Eurípedes, deísta e Ésquilo, representante de um conglomerado tribal de conciliação e respeito aos mesmos deuses. No jesuíta José de Anchieta, claro, não se admitiria qualquer correspondência analógica de modificação ou metamorfose do mundo divino preestabelecido, mas propugnará pela mudança do humano. Os gregos têm seus códigos sociais complexos, em que a tragédia familiar, a vingança, a violência e o barbarismo até podem ser justificados na órbita de sua ideologia dramaturgica, ao passo que em Anchieta o teatro converge, só e exclusivamente, para uma total e irrestrita servidão do homem ao seu Deus único e absoluto, uno e tripartite, sancionado pela unilateralidade mítica.

A mística grega desconhece dogmas — eis a primeira e decisiva diferença dos cosmos, mas coincide com a anchietana num ponto: na ligação íntima da vida humana com o mito. Para os gregos, a encenação diabólica pertence ao Destino enquanto para os cristãos pertencerá aos ardis do Anjo Decaído. Para os gregos, como para os cristãos, a ordem cósmica do universo garante o triunfo da Verdade, do justo sobre o bárbaro, como acontece na peça de Ésquilo, *Os persas* — onde os atenienses derrotam os do Oriente — e em todo o teatro anchietano. Mas os gregos julgam seus deuses (para Ésquilo, Zeus não passa de um tirano), enquanto os cristãos a Ele se submetem, inquestionavelmente. A atitude de rebelião humana contra o Destino diabólico representa o tabu, o interdito

e é punida com o sofrimento trágico (cujo maior exemplo seria Édipo Rei). Para os cristãos não existe tal. Desaparece a *hybris* em proveito de um ideal de purgação. O Destino é aceito pelos cristãos como um rito de passagem, regido pela vontade do Deus Absoluto, para a ascese (o acesso) aos Céus onde o cristão gozará eternamente as benesses divinas. Já o diabo (o não-destino, porque ente do mal, também absoluto), se não for defenestrado, servirá de conduto à Eterna Fogueira do Inferno. Em outras palavras, o absolutismo dogmático dos cristãos não conhece a fronteira democrática dos gregos. Todavia, a vida ligada ao mito será a base de ambos os estados, o ateniense e o cristão.

Em outras circunstâncias, se obediente aos preceitos do cristianismo, Ésquilo deveria condenar Prometeu ao eterno tormento por contrariar a ordem divina, nunca libertá-lo. Ungido por outra ordem, a lírica, Ésquilo não apenas salva Prometeu mas ainda o indicia como simbólico da condição humana agrilhoada ante as forças da punição opositiva ao tabu, à transgressão. E nisso diferirá de Sófocles, que não dispensa a Édipo (tão menos clivado da culpa consciente do que Prometeu) senão a cruel paga pela transgressão inconsciente. No espírito cristão, a culpa é preexistente ao homem, desde os proto-pais da humanidade e esse pecado só será remido com a purgação humana ao plano material, terreno, posto a viver medievalmente apenas devotado à espiritualidade, ao sacrifício atávico, à ascese divinatória como meio de salvação.

IV

IDADE MÉDIA: O largo espectro

A maior parte da historiografia atribui os começos da Idade Média coincidindo com a desarticulação e o conseqüente declínio do Império Romano. O cristianismo, ironicamente tornado religião oficial de Roma, termina por minar-lhe a notaçãõ expansionista e circunscrever o modelo imperial a estritos limites.

À literatura bizantina, correspondente ao fenômeno de incursões do cristianismo oriental, o ocidente irá desenvolver a patrística, começando talvez por Tertuliano (Quintus Septimus Florencius Tertullianus, c. 150-230), imperador romano, moralista de ataque contra desregramentos morais e defensor perpétuo da ortodoxia religiosa cristã. Africano como Agostinho, Ambrósio (Aurelius Ambrosius, 340-397) é um aplicado *discípulo* da moral estóica bebida em Cícero. Jerônimo (Hieronymus, 331-420), tradutor da Bíblia em vulgata, trabalhador incansável, revitaliza o latim e a literatura com a estilística tradutória. Agostinho (Aurelius Augustinus, 354-430) será mais tarde o gênio da graça e da percepção religiosa. Com ele a natureza humana será submetida ao tormento das ambigüidades existenciais e suas *Confissões* representam a assunção lírica da Graça, de expiação devocionária e expositiva das fragilidades humanas.

A lista desses proselitistas da fé e do dogma cristãos acima de quaisquer outros postulados seria interminável no espectro temporal da Idade Média e não faremos deste estudo um remate de tropos. Mais substantiva ainda é a presença de Gregório Magno (Gregorius Magnus, c. 535-600, papa entre 590 e 600), beneditino, espírito avesso aos escritos pagãos, espírito devotadíssimo à agiografia e às convulsões do Apocalipse.

Nos princípios do século 7 desta era nasce a Europa, com línguas e valores nacionais incipientes. O apogeu da civilização cristã faz emergir desdobramentos históricos, culturais e políticos que conhecemos, com predominância para a literatura religiosa. Beda Venerabilis (673-735) constrói suma obra do *scholar* acadêmico cristão: *a Historia ecclesiastica gentis Anglorum*. Com o aparecimento da Europa continental e sua difusa horda de nacionalidades distintas, a Idade Média, progressivamente, vai perdendo a marca *tout court* de obscuridades dos valores antropocêntricos. O ciclo carolíngio trará sopros renascentistas, a que se agregarão outros moldes, de forma a caracterizar um Renascentismo medieval, claramente diverso da Renascença propriamente dita, a oficial e estilisticamente aceita dos séculos 15 e 16.

A cultura literária se transmitia e divulgava mediante trabalho dos copistas, especialmente os monges. A base social da IM desloca-se da grande aristocracia para o alto clero, a sociedade de senhores feudais, sendo o baixo clero, as organizações monásticas, *capitus diminutio*, com os escravos deslocados para os ofícios de artífices e os intelectuais passando ao serviço do mecenato ou favorecimento eclesial. Boa parte da produção literária medieval é feita de hinos litúrgicos em que se realçam o amor místico e o júbilo da evangelização.

Tomás de Aquino (1225-1274), os Artures e Lancelots da *Demanda do Santo Graal*, o ciclo das novelas de cavalaria, da *Chanson de Roland*, os cruzados místicos de Carlos Magno, do *Poema de Mio Cid* e mesmo do platonismo de *Tristão e Isolda*, tudo aparece como pano de fundo para alargar-se o ambiente medievo de suseranias hierarquizadas: eclesiasticismo e feudalismo convivem com os poemas que ganham contornos nacionalizantes. A Idade Média introduz uma base ideológica no mundo da cultura. Tudo, praticamente, é símbolo e reflexo. A alegoria ganha relevo por ser aspecto de uma representação direta e divulgadora das idéias e tem a consideração *interna corporis* de principal instrumento de persuasão (aí incluídas a poética e a dramaturgia) da IM. O pensamento medieval se amplia em códigos de sustentação do perfil feudalista. Avança na direção unívoca do ensino doutrinário, gerando as primeiras universidades no alvorecer do segundo milênio: Paris, Montpellier, Toulouse, Cambridge...

Assim, a literatura místico-medieval já tinha se apossado do que configuramos como um dos índices de maior influência para a composição

da *Divina Comédia*: as visões do monge Walafrid Strabo (809-849), dispondo almas nos três estágios sobrenaturais (Inferno-Purgatório-Paraíso). A Idade Média privilegiava viagens a lugares santos, no século 12, com as romarias (de peregrinações a *Roma*) a Roma e Jerusalém. Realidade e imaginário se fundem, o mesmo se dando com história e lenda, por conta da alegorização medieval. A fusão se amplia com a tendência ao orientalismo. *De contemptu mundus* (c. 1140), originalmente atribuída a Bernardus de Morlas, produz alegorias contra o universo feminino, oriundo do pecado subversivo da sedução, no célebre anátema *femina perfida, femina foetida*; também contra clérigos corruptos e prazeres mundanos. Tais elementos serão depois consagrados na poesia e no drama de Gil Vicente e Baltasar Dias. Ao primeiro, igualmente aproveitarão a sátira impiedosa de Phillippus de Grève (- 1237), chanceler de Notre Dame, que faz chalaça dos clérigos em forma violenta e sem a elegância de um Horácio. Pela alegorização, zoomorfiza-se toda personagem satirizada, com influxo remoto de Fedro e Apuleio. Tudo, porém, com a aparência do *sagrado*, especialmente o debate anímico, diálogo metafísico entre as ações do corpo e as expectativas da alma. De par com esse modelo, as canções de gesta, os episódios históricos transformados em épos e as cantigas de amor, de clara inspiração na *Ars amandi* ovidiana, destacando-se uma peça anônima reunindo freiras em debate aberto sobre a preferência-duelo entre o amor de um padre e de um cavaleiro, o francamente popular *Concilium in monte Romarici*.

A Idade Média terá também Pierre Abailard (Abelardo, 1079-1142), teólogo francês, livre-docente da Universidade de Paris, combatido duramente por Bernard de Clairvaux (ou S. Bernardo) e racionalista mitigado pela imposição do compromisso eclesiástico. Também medievais serão os poetas goliardos, errantes, oriundos de conventos e palácios, com uma arquipoesia em que pontificam a blasfêmia e o heresiarquismo internacionalista e coletivista inscritos no século 12 e até meados do 13, enaltecendo mulheres e vinhos, dizendo poesia para comer e beber. Talvez o principal desses nomes seja o do francês François Villon, de ampla permanência até à modernidade.

A Idade Média, assim, comporta uma análise mais lúcida e esclarecedora, que não restrinja a civilização numa classificação estreita. Monarquias feudais, Igreja ortodoxa, corrupções eclesiásticas convivem com

ascensão burguesa, idealismo ascético, realismo laico, renovação simbólica (expressão artística do abstrato), representação alegórica (translação do concreto ao inteligível), tudo são contribuições do espírito medieval, o que transgride a idéia um tanto convencional da Idade Média como idade *dark*, de um obscurantismo em estado plano, cristalizado, imutável.

Num mesmo período, as canções se encadeiam numa rede que traduz o sentir aristocrático (amigo & amor) e também a inteligência dos cossantes, cantigas populares, baladas, hinários, serranilhas, romarias, simpleszas do povo, todas fundamente marcadas pelo lirismo *democrático*, especialmente na Península Ibérica, sob formas de inspiração que irão se estender às legendas áureas e até ao Romantismo, e posteriormente aos contos de fadas de origens nórdicas, ou européias, com base mítica popular e sensível compleição de beleza e urdidura religiosa. O erotismo depois remoçado, até à Renascença, também cumpre uma presença no imaginário medieval, incluindo os religiosos, às voltas no confessionário com casos de consciência e conflitos de apelo carnal. Os provençais talvez tenham influenciado Gil Vicente, por serem, na maioria, heréticos e anti-clericais, tomando de empréstimo o estilo ovidiano como disciplinamento do amor erótico e abuso dos exercícios espirituais, de tanto agrado aos trovadores. Os galego-portugueses vão se reunir num complexo mais significativo, o dos cancioneiros (da Ajuda, da Vaticana e o Códex Colocci-Brancutti), com quase 2 mil poemas, reunindo cerca de 200 poetas, amigos, amores, mal-dizeres, idealmente corporificados em D. Diniz.

Medieval também é o romance cortês, prolongamento das gestas, fusão de épos para recuperar o prestígio dos cavaleiros, dos senhores feudais, a prosa substituindo o estilo poético e estendendo-se conceitualmente ao prosaico em que a vida medieval vai se tornando. A prosa é mais fluente e intencional de transcrição em outras culturas e idiomas e o romance cortês alcança franca popularidade. *Tristão e Isolda* (primeira versão, em francês: *Tristan et Isent*, em prosa, do Mestre Thomas, é de 1170, circa) incendeia as imaginações. Assim também o ciclo da Távola Redonda, com vários motes desenvolvidos em legendas famosas, em torno de Artur/Merlin/Lancelot/Genebra, em inglês, provençal, italiano, catalão, flamengo, holandês, islandês, sueco e entre modelos erótico (Lancelot-Genebra), fantástico (a espada mágica, a feitiçaria de Merlin) maravilhoso (os cavaleiros do rei Artur). O erótico arturiano (*Tristão e*

Isolda) confina com o fantástico aventuroso (de Percival na *Demanda*).

Veio crescente no estamento da Idade Média é a tradição dos livros de exemplos de moralidade, como o *Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel (1282-1349). Vencedor dos mistérios gloriosos é o percurso de Francisco de Assis (1181-1226), o Francisco de Assis cujo *Cantico del frate sole* é paráfrase feliz dos Salmos, especialmente o 148. *Dies irae*, de Thomas de Celano (c. 1200-c. 1260 ou 1270), *Stabat mater dolorosa*, de Jacapone da Todi (c. 1230-1306), mais flagelados e eremitas vão dominar a cena.

Depois será a vez do *Trecento* — expressão singular da literatura italiana gerando seu apogeu no século 14, notadamente com os gênios de Dante, Petrarca e Boccaccio, que representam o espaço de transição na Europa entre a Idade Média absolutista e a Renascença cristã. Dante teve ascendência sobre todo o universo conhecido do século 14, imantando o espírito da *Divina Comédia* na Península Ibérica (Francisco Imperial, Enrique de Villena, Juan de Mena, Marquês de Santillana). Petrarca também deixa vestígios na obra do catalão Auzias March, em Santillana e Boscan, Garcilaso, Sá de Miranda, Camões, Ronsard etc. O *Decamerão* invade a Europa, escandalizando e atraindo todo o século 15 e influenciando adeptos como Chaucer (*Os contos de Canterbury*).

A economia medieval e seus processos intrínsecos favoreciam a expansão de idéias, de mais ou menos livros. Um incipiente mercado comum era a tônica do mercantilismo internacionalista da Idade Média e as mercadorias eram trocadas nos portos, as mudanças culturais frequentemente assimiladas. O feudalismo já agoniza em alguns lugares, como a Itália, e o expansionismo mercantil abole outros mundos. O *Trecento* surge nesse complexo de transformações operadas socialmente pelas institucionalizações relativas do franciscanismo e da aura espiritualizante vivida no seio intelectual das universidades, especialmente a de Bologna. O *dolce stil nuovo* renova as matrizes da lição poética medieval com formas de expressão não litúrgica ou canônica, mas universalista e revolucionária. Tal estilo renova a poética refinada da onipotência do sentimento amoroso em Dante e Petrarca e também o pastiche, caricatural e parodístico, do sexualismo desenfreado de Boccaccio.

Até Dante e Petrarca o amor só tinha tido uma breve referência com sentido de apelo sexual-procriativo e a mulher era desprezada como

inútil e empecilho nas relações sociais nas cortes e nos salões feudais, mostrada como um ente sem vontade e muitas vezes vendida como um pedaço de carne. Dante e Petrarca sublimizam o sentimento amoroso, desvestindo-o da paixão carnal e espiritualizando-o para além da morte, antropocentrado, daí vincado de renascentismos incipientes, uma espécie de ascésis estética via contemplação do *Dogma*. O amor — a liricidade — é inscrito interiormente no poema como um fogo místico de irradiação superior. Tal instinto, às vezes problemático, faz oscilar a crença num bem permanente e os três maiores italianos sucumbiram na incompletude. Guido Cavalcanti (1255-1300) amava (ou era, propriamente, atraído) a morte, Dante e Petrarca amavam o próprio sentimento do Amor, com as implicações de seus limites, ou a impossibilidade de realizar-se ou a simples renúncia e, paradoxalmente, permanência, emblemizados ambos pela morte de Beatriz (para Dante) e pelo estado civil de Laura (para Petrarca). O tônus poético dos 3 perfilados equalizam-se nas fragrâncias do ambiente medieval. A essência ascética mina a estética penetrada da contemplação da *Donna*, entre uma nota divinatória, musical e celeste, popular e de forte empatia, e o mórbido, sombrio e inquietante fornecidos pela mesma ambientação místico-medieval. É essa onipotência do sentimento amoroso que infunde em Catarina de Siena (1347-1380) a ira santa, a sagrada indignação contra o clero corrompido, vergastando em prosa o descabro até de papas, em nome do amor místico do Cristo.

A *Divina Comédia* é uma epopéia de Florença tendo o amor místico (ou o lirismo *dolce stil*) como emergência de tratamento humano. As ações pertencem ao épos, a contemplação ao lírico, as considerações sobre os homens ao político, ao jornalístico, ao estético, ao filosófico. Dante Alighieri (1265-1321) pertence ao quadro dos épicos que se lê com gosto justamente por seu influxo lírico. A *Divina* é obra entre 1313 e 1320 e é possível lê-la com atualizações de seus elementos estruturais, alusivos e implícitos. Talvez porque não seja uma epopéia... épica, consoante os modelos da convenção. Apesar de ter Virgílio como inspirador do assunto (é comovente, aliás, o ardor dantesco ante a poesia virgiliana) e mesmo da idéia de uma Itália herdeira da civilização latina, a *Divina* não tem heróis no sentido homérico. O protagonista das ações (de procura), Virgílio, encarna um racionalismo um tanto desconforme com a nobreza heróica ou a intrepidez dos heróis épicos. Os pólos humano e divino dirigem a ação, sendo a *Comédia* uma legítima inspiração humana.

O célebre poema é um relato desprovido de ações movimentadas. Assim também a fala de Dante ou as observações de Virgílio. Na interpretação do poeta, *Comédia* é em sentido medieval, de começo pelas coisas penosas para chegar-se à redenção, à felicidade, no modelo original da História Sagrada — de Adão a Jesus. Curioso é que o livro mais admirado, mais citado, mais *estético* e, provavelmente, o mais gostado é justamente o Inferno. A criação dantesca da *terza rima* — o verso 1 rima com o 3 e o 2 rima com o 1º e o 3º do terceto seguinte etc. — dispõe os versos de tal maneira inteiriçados que, inextricáveis, formam um círculo, um complexo circular que lembra o próprio mundo. Por traduzir tal arquitetura, a *Divina Comédia* é compreendida como um tecido de gênio, em que se assentam perfeitamente conteúdos e formas. A *Divina* é amada, todavia, pelas pessoas de senso comum, pela beleza harmônica dos episódios — histórias paralelas que comovem em dramaticidade, sentimento humano. O amor, a rebeldia, a paixão, a teologia, a filosofia, a política, o céu e o inferno, tudo serve para guardar como sobressaltos perpétuos da humanidade. Por um fenômeno de translação semântica com o mundo, Dante está presente em todo o relato, confessionário, dativo e solidário com os destinos humanos que põe em cena. E o faz predominando sempre o pathos lírico, seu roteiro crivado ante o *mezzo del cammin*.

Na *Divina*, tudo existe de Dante: são seus os sentimentos de amor, religião, política, filosofia, cosmovisão, de sorte que a obra é pessoal e emblemática, universal e provinciana, parcial e solidária. E por isso põe no Inferno os inimigos e também os conhecidos, os afetos e desafetos, e até um papa (Bonifácio VIII) desnorteado do idealismo católico. Pelo recurso alegórico Dante representou o seu mundo, pois sua preocupação era, como no verso do brasileiro Drummond — *tudo o que é humano me interessa* — desde a celestial Beatriz, passando pela humana baixaria, o humano e grotesco universo dos descaídos. E para tanto municiou-se da apreensão intelectual sob a ética aristotélico-tomista, a astronomia de Ptolomeu para edificar o mundo. Queria a prevalência da ética na política, de claro fundo utópico.

Do ponto de vista do leitor, o Inferno atrai mais e é bem mais movimentado e turbulento do que o mimético Purgatório e o escolástico Paraíso. Se pudéssemos, glosaríamos que a maioria dos leitores não

conhece o Paraíso, ou a Glória. E não importa que isso possa representar uma traição genérica à obra. Há, na *Divina Comédia*, um sentido literal e um alegórico, além do eminentemente literário e o interesse público imbrica o literário do literal e alegórico que se impregnam da leitura do Inferno, diferente dos dois outros. A base é moral, de conciliação de objetivos político e religioso. Até para Maquiavel a política era um instrumento superior de manifestação humana. A preceptualística moderna é que operou a transformação do objeto em algo moralmente desprestigiado. Para Dante, política e religião eram siamesas, irmãs combatentes pela redenção terrena e divina, respectivamente. Mas convive no idealista o realista de um descritivismo soberano de paisagens e situações fornecidas mais pela projeção *realista* que pelo imaginário alegórico.

Francesco Petrarca (1304-1374) é mais humanista, no sentido renascentista moderno, próximo da utopia humana, que Dante (mais político). Petrarca é votado à formação pessoal e ao aperfeiçoamento do ser amoroso. Com notações intimistas, agostiniano leitor das *Confissões* e platônico preocupado com a verdade íntima, Petrarca é um classicista, mais interessado na Antiguidade do que Dante e, como Dante, não alienado à humana via. Não arremedaria o Inferno, pois oscila entre o homem medieval e o intelectual reformista, buscando restaurar a dignidade da Igreja e a autonomia anímica, reelaborando abstrações em curso personalista, abrindo mão das elucubrações cósmicas em proveito da motivação psicológica. Petrarca será arcádico pelo retrato da natureza e com a alma impregnada de reverberações primaveris e decadista melancólico, confundindo e mimetizando a desgraça pessoal com a do universo, espécie de antecipador dos lamentos de *spleen* em Byron e Lamartine. Por fim, Petrarca é um artífice, musical e apaixonado, um ourives verbal, criador do soneto.

Já Giovanni Boccaccio (1313-1375) é o humanista medieval, não asceta, que reúne os homens para lhes contar histórias, sem espaço a rezas ou flagelações para debelar a peste de 1348, mas histórias como algo indissociável da forma narrativa, metáforas da consciência problemática do mundo, com personagens realistas, populares, emersos da grande tragédia da morte iminente, desesperadamente buscando a vida nova. Diferente de Dante e de Petrarca, Boccaccio é o cronista (um tanto libertino e devasso) das aventuras medievais num modelo de sátira epigramática à Juvenal. Os vícios cortesês e os desvãos dos religiosos são desmascarados no espírito

farsesco, humorístico, galhofeiro, a propósito de tudo, mas sem muita adesão à sentença horaciana do *castigat ridendo mores*.

Além do *Decamerão*, outras obras boccaccianas denunciam a lascívia e a dissolução que invadem o ambiente florentino e italiano em seu tempo. A sexualidade é a resposta encontrada por Boccaccio para expor o descabelamento moral da cortesanice. O uso desbragado de imagens grosseiras do amor sensual é antídoto contra o decaimento moral no seio da religião. Se o material da vida é ilógico, Boccaccio usa de ilogismo para figurar a galeria de seus tipos humanos caricatos, bufarinheiros, trapalhões até com os sentimentos mais sinceros. O ambiente espiritual condiciona o dispositivo escritural e as diatribes boccaccianas são dissolvidas pelo humorismo quase ingênuo, vazado de um realismo natural, facilmente verificável, quase óbvio, mas com reservas de imaginário o suficiente para tornar Boccaccio o grande prosador da literatura do *Trecento*, recuperadora da civilização italiana. Pelo menos aquele que trouxe à tona o desregramento de uma sociedade fechada, resultado da banalização da sexualidade onde o sensual é recalcado aos limites da hipocrisia.

No capítulo realismo místico, a pátria mental indisputada é a Espanha do mariologismo ingênuo e simples de Gonzalo de Berceo, ampliado e complexo com Alfonso X, o rei sábio — astrônomo, historiador, de saber enciclopédico e humor satírico surpreendente de licenciocismo. As ambigüidades ibéricas passarão por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (c. 1283-c. 1350), com edificações moralizantes do *Libro del buen amor*, mas também sátiras obscenas e jogos cortesãos. O Arcipreste é clérigo viril e asceta, equilibrando-se nos contornos da errância do tempo.

Na freqüência do diálogo entre o mundo antigo e o moderno, a exemplo de Dante para o italiano, ocorre a representação de Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400), ícone para a literatura inglesa do medievo. Sua obra mais distinguida é *Canterbury Tales* (os *Contos de Canterbury*), relatos adaptados do universo boccacciano ao temperamento anglo-germânico (ou fusão de elementos germânicos e latinos). Como Boccaccio, Chaucer cria impressionante galeria de tipos tão humanos quanto bizarros, cavaleiros com armadura enferrujada, monges gordos, abadessas lúbricas, larápios reles, nédios vendedores de indulgências, tudo fazendo prever o próximo surgimento da *Commedia dell'Arte* e dos humores da Reforma luterana. O frade-hipócrita-que-só-pensa-em-vinho-e-mulheres é um

farsante típico desse mosaico medieval, extensivo a Gil Vicente, assim como o usurário e outras personagens cujos perfis o gênio retratista de Chaucer faz reverberar. Também romeiros (que vão aparecer em Gil Vicente e Baltasar Dias dois séculos adiante) já aparecem em Boccaccio e Chaucer.

As raízes místicas se agudizam no intervalo dos séculos 14 e 15 e vão repontar na *Imitatio Christi*, atribuída a Thomas Hanerken van Kempen, ou o popular místico holandês Thomas a Kempis (1379-1471). Num universo medieval povoado de místicos, cavaleiros e santos, é necessário um pouco de racionalismo para debelar delírios. A crônica histórica representa um pouco dessa variante com o belga Jean Froissart (1337-c. 1410), o espanhol Pero López de Ayala (1332-1407) e sobretudo o português Fernão Lopes (1380-1460). No sistema pós-feudal, a margem de razoabilidade é perseguida por Philippe de Commynes (1445-1511), pensador determinado pela psicologia e política em meio aos contrapelos da esperteza ante as forças morais em desagregação. A queda do feudalismo acarreta uma mudança de orientação historiográfica sobretudo quanto à luta de classes, envolvendo remanescentes feudais, os burgueses, a Corte, a Igreja, os operários, artífices e camponeses. A literatura traduz esses movimentos, não raro tomando o partido dos mais fortes, através do recurso metafórico, enquanto os mais fracos encontram na sátira o vergaste adequado para triunfar simbolicamente sobre a força. Destes últimos é o reino da burla, da escamoteação, da chalaça e do escárnio.

Na Idade Média, vagabundo era sinônimo de expropriado e foram os expropriados que lideraram em 1381 uma revolução camponesa. O caldo de cultura, que mistura insatisfação social e descrença mística, falência das instituições e agudo debate das crises, leva também à *Commedia dell'Arte*, ao ciclo das farsas, de que é exemplo notável a do Mestre Pathelin e também as oriundas dos conflitos entre os burgueses *civilizados e cavaleiros* e os camponeses *incultos e bárbaros*, mote que vai fornecer inúmeros motivos temáticos na literatura medieval.

Já no *outono da Idade Média* (a expressão é do historiador holandês Jan Huizinga) vão aparecer os breviários e os livros de Horas. Também há um rescaldo de horror nas vilas e cidades, a miséria recorrente, guerras civis, epidemias, expropriados, mendigos e vagabundos nas estradas, varridos como cães e bestas. E o especialmente trágico: os estados de

alma, os sonhos desfeitos, depressão na agricultura, crises de idealismo, imaginação sem força. Numa palavra: decadência. Embora não fosse regra geral — havendo algumas ilhas de prosperidade culta, como a Itália — o certo é que o mundo medieval estava ruindo.

Também conseqüência desse fim melancólico são o avanço da técnica militar, a descoberta da pólvora e das armas de fogo, que engendram a sinistra democracia da posse de armas e a sucedânea banalização da morte e a expansão da violência sem cruzados ou cavaleirismo. E também sem heróis, agora tornados aristocratas parasitários. Por isso ganha expressão a alegoria da morte, democraticamente extensiva a todos os setores, junto com tentativas de ressignificar o prestígio de época perdido com romances de cavalaria, pastorais, novelas sentimentais e outros gêneros.

Uma das mais notáveis novelas de cavalaria, o *Amadis de Gaula*, de Garcia Rodrigues de Montalbo, abre em 1508 o ciclo de Amadis. Seguem no *Lisuarte de Grécia* (1510), *Palmerim de Oliva* (1511), *Primaleón de Grécia* (1512), *Amadis de Grécia* (texto: Feliciano da Silva, 1530), *Don Florisel de Niquea* (c. 1532, continuando até 1551), *Platir* (1533), *Palmerim de Inglaterra* (texto espanhol: Miguel Ferrer, 1547). Em português, a contribuição de João de Barros, *Cronica do emperador Clarimundo*, 1522.

Livro mais lido no mundo depois da Bíblia, o *Amadis* tem dupla atribuição, de português e espanhol. Sua imitação mais famosa e de ampla circulação, o *Palmerim de Inglaterra*, teve tradução portuguesa de Francisco de Moraes em 1567 e talvez seja o que descortinamos em nossa pesquisa sobre o *Perfil do leitor colonial* brasileiro. Trata-se de uma extensão do romance cortês do ciclo da Távola Redonda. Amadis encarna o herói cortesão em desafio contra cavaleiros inimigos, feiticeiros, fadas, castelos encantados, de alma gongórica e viagens policiais, dissimulado (ou dissolvido) no anátema do Quixote. Nessa campo, até um papa escreveu novela sentimental. Claro que antes de ser papa: Enea Silvio Piccolomin, o segundo Pio (1405-1464), autor de *Historia de doubus amantibus Euryalo et Lucretia* (1444), misturando paixão ovidiana à melancolia virgiliana, em provável antecedente da sentimentalização romântica.

Outros autores sucedem a voga medieval de raízes ibéricas. Diego de San Pedro (século 15) é autor de outra novela consagrada ao amor sentimental. *Cárcel de amor* encerra epístolas sentimentais entre o encarcerado Leriano e a princesa Lauréola. Juan de Mena (1411-1456) é responsável por outro

tanto: *Labyrinthe de fortuna*; *La coronación*; *Homero romanceado*; e, sobretudo, *Cancionero*. D. Iñigo López de Mendoza, o marquês de Santillana (1398-1458) se apresenta com *Infierno de los enamorados* e *Triumphete de amor*, sob inspirações de Dante e Petrarca, respectivamente.

Um tipo de literatura clerical de antipatia ao amor profano para chegar à essência do amor divino é freqüente no terreno místico da Idade Média, com especial reproche à mulher. É o caso espanhol do Arcipreste de Talavera (Alfonso Martinez de Toledo, c.1398-c.1470), vibrante conhecedor das intimidades feminis e sucesso copioso com passagens de corar estátuas. Assim também o catalão Johannot Martorell (-1460) e seu romance de cavalaria *Tirant lo Blanch*, editado em 1490.

Já a *Celestina* (título = *Comedia de Calisto y Melibea*), de Fernando de Rojas (1465-1525?), tem, desde a primeira edição em Burgos, 1499, sucessivas traduções em italiano, francês, holandês, alemão e inglês. *Celestina* alcovita o amor de Calisto e Melibea. Nela se reúnem a tragédia tipicamente medieval, à *Tristão e Isolda* e romance romântico à *Romeu e Julieta*. Tudo entra na novela, das reminiscências clássicas gregas ao idealismo neo-platônico, à comédia plautina, à sátira popular da Idade Média. Mas a lógica ética do medievo impõe o desfecho trágico: as paixões são ilícitas e a alcoviteira é correntia com o Diabo. Novela ingênua e cativante, seus conflitos são do tempo e os embates se aguçam na ambigüidade pré-barroca: sensualismo, *mais* idéia fixa e pânica da morte. Das grandes criações do gênio espanhol — Don Juan, *Celestina*, *Lazarillo*, *Quixote*, o nítido influxo ainda se encontra na órbita da Idade Média que, com seu largo espectro espaço-temporal, amplia seus efeitos e legados nas obras de Gil Vicente, Baltasar Dias, Santillana e o objeto de nosso estudo em especial, José de Anchieta.

Nesse mosaico de circularidades do medievo cumprem também papel de relevância tributária desde o bucolismo de nostalgias lusitanas de *Menina e moça* (1554), de Bernardim Ribeiro (1482-1552), ao *Cancionero* de efusões fugazes no tempo e da brevidade existencial de um Jorge Manrique (c.1440-1479), a um François Villon (c.1431-1465), clérigo devasso, mendigo, bêbado, ladrão e homicida — e, no entanto, grandíssimo poeta sentimental e místico. E ao escocês William Dunbar (1460-1520), poeta que resume a ópera medievalizante com a fragrância de uma época de duras conflagrações internas: *Timor mortis conturbat me*.

COPIACAM DE

TODAS AS OBRAS DE GIL VICENTE, A Q VAL SE
REPARTE EM CINCO LIVROS. O PRIMEIRO HE DE TODAS
suas coufas de deuaçam O segundo as comedias O terceyro as
tragicomedias. No quarto as farlas. No quinto as
obras meudas.



¶ Empremioseem a muy noble & sempre leal cidade de Lixboa
em casa de Ioam Alvarez impressor del Rey e nosso senhor.
Anno de M. D. LXII.

¶ Foy visto polos deputados da sancta Inquiçam.

COM PRIVILEGIO REAL.

(*)

¶ Vendem se a cruzado em papel em casa de Francisco fernandez na rua noua.

V

GIL VICENTE: O Espelho Móvel

A história das literaturas é farta em documentar intertextualidades, familiarizações de escritores que testemunham uma frequência capilar de entrecruzamentos estilísticos, temáticos e, às vezes, de falas que se superpõem, sem demérito algum para epígonos ou imitadores. O que observamos no texto anchietano com relação a Gil Vicente e outros é processo similar ao observado do mesmo Gil Vicente com relação a seus antecessores. A biografia inconclusa de GV (1465? – 1536?), com a imprecisão de datas de nascimento e morte, não invalida a suposição de que tenha o grande poeta e dramaturgo português bebido em fontes que lhe são anteriores, desde seu primeiro auto. O *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*, declamado por ocasião do parto da rainha D. Maria, no nascimento do príncipe João (1502), já tinha sua gênese no auto pastoril castelhano, particularmente em Juan del Encina. As interinfluências tiveram seqüência na *Farsa do Alfaiate* e no *Juiz da Beira* (1525) e se seguiram com uma de suas últimas peças conhecidas, a *Floresta de enganos* (1536), culminando uma intercorrência de modelos e elementos de apropriação comum como o ritmo da medida velha, o aparato alegórico e mesmo o humor corrosivo dos desvãos sociais na Idade Média.

A propósito da presença de GV na fundação do teatro nacional português, mencionando o caráter inaugural do criador da *Visitação do Vaqueiro*, Garcia de Resende, organizador do *Cancioneiro Geral* e cronista de D. João III, testemunha:

*E vimos singularmente
 fazer representações
 de estilo mui eloqüente,
 de mui novas invenções,
 e feitos por Gil Vicente:
 ele foi o que inventou
 isto cá, e o usou
 com mais graça e mais doutrina
 posto que Juan del Encina
 o pastoril começou*

Alguns elementos de aproximação entre Gil Vicente e autores castelhanos evidenciam essa similaridade textual interfamiliar. O *Monólogo do Vaqueiro* lembra o *Auto del Repelón*, de Encina: o bilingüismo do *Auto da Índia* (1509) já se anunciara na seriação dramática castelhana, assim como a crítica social embutida na dramaturgia religiosa (*Barcas, Alma*). No *Auto da embarcação do Inferno*, de autoria castelhana, a comunhão de elementos do mistério medieval com crítica de costumes, estendida por GV na *Farsa de Inês Pereira*, associa alegoria (*Nau de Amores; Auto da Festa; Triunfo do Inverno; Frágua do Amor* etc.) à sátira (*Farsa dos Físicos; Juiz da Beira; Farsa dos Almocreves; Romagem de Agravados* etc.).

Mas o teatro de Gil Vicente não terá sua validade aferida pela proeminência da originalidade genética, senão pela grandeza de seu repertório estilístico, que suplanta êmulos, anteriores e posteriores. Tem ele o espírito da ortodoxia cristã, do humanismo erasmiano não-pagão, da docência missionária do homem penitente embora as peças revelem autonomia de composição e subordinação ao mister místico. Protegido da corte de Manoel I e João III, GV vergasta a sociedade cristã católica, alcançando até o papa, o clero, nobres, camponeses, feiticeiros, alcovi-teiras, agiotas, médicos — contra a arrogância fidalga (*Divisa da cidade de Coimbra; Farsa do Escudeiro; Farsa dos Almocreves*), contra a cleresia corrupta (*Clérigo da Beira; Auto da Barca do Inferno; Inês Pereira*), contra a simonia (*Auto da Feira; Auto da Glória*), contra a corrupção, venalidade, astrologia (*Auto da Feira*) ou a corrupção familiar (*Auto da Índia*).

Gil Vicente escarnece da visão petrarquista do amor cortês na *Romagem dos agravados* por meio do abstruso Colopêndio, terror das antíteses

e do ardor passional. Também contra a soberba do momento histórico e antropocêntrico do Renascimento obediente à sentença horaciana — *delectando pariterque monendo* — de deleitar instruindo. A burla e a farsa resgatam outra sentença latina, igualmente horaciana: *castigat ridendo mores*, convidando e requestando pelo cômico ao viver mais simples e mais gracioso da vida terrena com a graça de Deus. Mas GV não faz teatro litúrgico como Anchieta. Antes fustiga indivíduos desviados da norma moral, com os simonitas ou amancebados, que desregravam a vida religiosa, aí incluído o próprio clero. Por ser Gil Vicente um homem do século, cristão, é ele adepto de um reformismo mais próximo de São Francisco de Assis que de Lutero, plenamente identificado com a corrente erasmiana inscrita nos *Colóquios*, no *Elogio da loucura*, no *Diálogo de Mercúrio e Carion*.

No *Auto da Feira* vicentino, critica-se (como na suma luterana) o uso comercial das indulgências e demais irremissões do pecado medieval. No *Auto da Cananéia*, a oração interesseira, materialista, desespirtualizada, é pulverizada pelo sarcasmo vicentino. Ao contrário de Anchieta, Gil Vicente não demonstra tanta simpatia pelos santos (veneração condenada por Lutero como idolatria) — e não poderia ser de outra forma pois GV é secular autonomista, despojado da *obediência de cadáver* seguida pelos membros da Companhia de Jesus.

Gil Vicente possui o *pressentimento* de época, universalidade temática, temperamento lírico (consciência, oração e sedução), acrescidos da pureza edênica nos pastores (igual em Anchieta), apoio rítmico, sonoro e musical (igual em Anchieta). O pinturesco das paisagens, mais a égloga sagrada, o simbolismo dos mistérios, a franciscanidade da vida terrena, a ausência de formalismo estético, o simulacro da fala popular (que em Anchieta é utilizado na assunção da linguagem tupi) e outros elementos estilísticos são igualmente comuns a Gil Vicente e seu seguidor no Brasil. O que difere na dicção de ambos é o que se ausenta na prática textual anchietana e *leit-motiv* na vicentina: o tom cavalheiresco, o satírico com o baixo calão, as efabulações novelescas, a riqueza descritiva dos tipos, a visão social ampla, o documentário e a empatia desde os problemas mais mezinhos aos atormentados das situações trágicas/dramáticas.

Anchieta adapta o pitoresco das alcoviteiras de Gil Vicente às velhas índias aferradas às suas tradições tribais. Diversos de Anchieta

serão vicentinos exclusivos o baixo extrato da sociedade peninsular e a nobreza decadente furtando o excedente das especiarias nos navios, ou os quixotescos aventureiros tão vivos no teatro de GV, assim como os eclesiásticos ambiciosos e venais e os profissionais da charlatanice. Anchieta tem a consciência humana permanentemente em crise, diluída em seu teatro pelo eflúvio místico-ascético, o maniqueísmo Bem x Mal, a tortura da alma em regime de necessidade de salvar-se.

Serão exclusivos de Gil Vicente também as situações de dissensão familiar, os desejos opressos pela vontade dos pais, os pecadilhos burgueses, claramente inaturais na perspectiva anchietana. Anchieta aproxima-se de Camões no espírito de Cruzada, de épico valente triunfando sobre adversidades naturais e humanas, expandindo a fé. De Gil Vicente, Anchieta tomará emprestado o apostolado da renúncia como forma e via de acesso à redenção. Gil Vicente também diferencia-se de Camões por ocupar-se das miudezas das realidades históricas, humanas e terrenas, esquecido da embriaguez do homem de Quinhentos, propenso ao êxtase das conquistas e descobertas — que condensa o elogio renascentista. GV pretextava uma função moralizadora em seu teatro, sugerida pela amostragem dos desvios morais e políticos. Aos que o acusavam de escarnecer das conquistas, GV respondeu com o *Auto da Fama*, simbólico de exaltação aos valores portugueses — por conta do anátema aos mouros, *inimigos de nossa fé*. Intimamente servo da apologia cristã, de fermento medieval, Gil Vicente só consegue enxergar no indivíduo o aparelho de sublimação da fé, da pureza ascética, da prece orgânica unguida de contemplação da vida eterna e da redenção pela via virtuosa.

Como Anchieta lhe secundaria adiante, Gil Vicente pratica uma dramaturgia onde a palavra e a gestualística são a mais eficiente cenografia, sobretudo a palavra, cenográfica pela impressão ideológica que instila no auditório um teatro de moralidades, fusão da matéria religiosa com a fantasia alegórica. Os graus distintivos das duas dramaturgias fazem Anchieta usar o teatro como pretexto da ideologia teocêntrica, enquanto GV será tanto mais autônomo à medida de sua inserção no século.

A célebre relação de 9 gêneros aplicada por António José Saraiva ao teatro vicentino poderia adotar-se perfeitamente também para o de Anchieta: mistério, moralidade, fantasia alegórica, milagre, teatro romanesco, farsa, égloga ou auto pastoril, o ser burlesco e o monólogo. Os

autos peninsulares são, geralmente, peças dramáticas em um só ato, com conteúdo e caráter religioso e moral, de forte teor devoto e utilização de personagens alegóricas, oriundas do amplo contexto do drama religioso da Idade Média (*mistérios, dramas litúrgicos, moralidades*). Desse extrato peninsular, desde os espanhóis Juan del Encina e Lucas Fernandes, é que corresponderá extensivamente o teatro de Gil Vicente em Portugal. Da Espanha notabilizou-se o *Auto de los Reyes Magos*, de princípios do século 13, com 147 versos. No século 15, Gómez Manrique (1412?-1490) expande o modelo, com *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*. Depois de Juan del Encina (1469?-1529?), encadeia-se a tradição do teatro religioso com *Églogas de la Natividad y de la Pasión*, em Salamanca, aí mesmo seguido pelos discípulos de Encina, em especial Lucas Fernandes (*Auto de la pasión*) e Bartolomeu Torres Naharro (*Diálogo del Nacimiento*).

A forma do auto parece ser de tendência exclusivamente peninsular ibérica, depois pátria comum de resistência contra-reformista e sempre impregnada de densos conteúdos medievalizantes, cruzadistas. A comédia entra como concessão desse teatro tradicional dirigido às classes populares, comédias, aliás, provenientes da farsa e burla de origem latina, algumas delas assimilando gêneros paródicos e permitidas de se representar nos adros das igrejas. O escárnio lúdico prolonga-se nos entremeses tão comuns no século 16. Essa manifestação profana tem voga cautelar nas casas pias e o auto se revitaliza com os elementos satíricos. Anchieta os utilizaria para expurgar os costumes indígenas. Gil Vicente faria o mesmo com os costumes sociais da Lisboa no reinado de João III. Mas o auto fundamentalmente guarda a aura do sagrado, umbilicalmente vinculado à religiosidade primitiva e ao teatro litúrgico. Historicamente os temas celebram festas religiosas, gestas místicas do Advento, da Natividade, dos Reis, Páscoa, Corpus Christi, vidas dos santos, fundindo quadros alegóricos ao idílio pastoril edênico, mais ritos de canto, dança, diálogo e baile. A tradição medieval se amplia desde o século 15 extra fronteiras peninsulares. Na França (*Mystères e moralités*), Itália (*Sacre Rappresentazioni*), Inglaterra (*Miracles Plays*) e Alemanha (*Weihnachtspiele*). Mas Gil Vicente é quem empresta ao auto a configuração que o gênero tem até hoje, do primeiro, *Auto pastoril castelhano*, em espanhol, no Natal de 1502 a um de seus últimos, em português, *Auto da Cananéia*, em 1534.

Os temas são, mais ou menos, recorrentes. No *Auto da Sibila Cassandra* (1510), profetas bíblicos e sibilas gregas anunciam o Advento cristão. Natalinos ainda serão o *Auto dos Reis Magos* (1503), reunindo pastores e reis, verberando a humildade; o *Auto de Mofina Mendes* (1534), na pletora da Anunciação da Virgem. Os demais autos vicentinos festejam príncipes recém-nascidos (da *Visitação*, 1502; da *Lusitânia*, 1532), biografias sagradas (*Auto de São Martinho*, 1504), louvores a Nossa Senhora (*Auto Pastoril Português*, 1523; *Auto da Feira*, 1527), mais canto, dança, música coral ou instrumental, incorporando danças folclóricas e redondilhas, com estrofes de 5 a 10 versos.

Ampliando a rica tradição dos autos ibéricos, nos séculos 16 e 17, autores portugueses emolduraram o que se convencionou chamar Escola Vicentina, sendo principais António Prestes, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias e com alcance na linha dramaturgica até Camões e D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Na Espanha, os autos sacramentais ganham dimensão com Lope de Vega (1562-1635) e Calderón de La Barca (1600-1681), o primeiro mediante comédias do Divino e autos de Natividade, o segundo com o drama teológico associado à preocupação filosófica. Depois de Calderón há um estágio declinante e o teatro aos poucos vai esbarrar na ilustração laica e desemboca no paganismo neo-clássico do século 18.

O auto sacramental é drama religioso, em um ato, com a impregnação do mistério medieval, especialmente o da Eucaristia. Assim é o *Auto de São Martinho*, de GV e os tantos de Anchieta, cujo córpus textual tem mote na festa litúrgica. A Escritura e a Liturgia ampliam o simbolismo divino em tudo criado e incriado. Exigência ao público? Percepção histórico-alegórica, mantendo-se a inteireza poética e ingredientes musicais e coreográficos da tradição da Idade Média.

De Gil Vicente, José de Anchieta apreende o sermão burlesco (em GV, com o Frade Sandeu, no *Mofina Mendes* e com o Frade no *Auto das Fadas*, contemporizados no tema virgiliano-vicentino-anchietano do *amor omnia vincit*). Nos monólogos vicentinos do *Vaqueiro* e d' *O pranto de Maria Parda*, como nas demais criações de GV devidamente expurgadas de trechos licenciosos ou inconvenientes de inspiração teológico-eclesiástica, Anchieta vai buscar topos superlativos para motes das suas produções amoldadas aos objetivos da catequese. O jesuíta lobriga

na farsa novelesca de molde vicentino uma intriga ou uma história completa que irá aplicar em seus derivativos missionários, a exemplo do *Auto de São Maurício*, certamente sua mais completa e acabada criação.

Em Gil Vicente predomina o gênero de auto de mistério e revelação, moralidade e pastoralismo, desde o *Auto da Visitação* (1502), ao *dos Reis Magos* (1503), *Sibila Cassandra* (1509), *Fé* (1510), da trilogia *das Barcas* (1517-18), *Pastoril Português* (1523), *Cananéia* (1534) e *Mofina Mendes* (1534). Além dos autos da essência de *milagres* da epifania medieval, GV desenvolve peças dramatúrgicas no estilo romanesco/cavalaria, com relevo para *Comédia Rubena* (1521), *D. Duardos* (1522), *Comédia do Viúvo* (1524) e *Amadis de Gaula* (1533); e fantasias alegóricas como *Frágua de Amor* (1524), *Nau de Amores* (1527), *Auto da Lusitânia* (1532), entre outros. Também GV se estende ao gênero da farsa episódica, descritiva de tipos (*Juiz da Beira*, 1525; *Farsa dos Almoceves*, 1527; *O Clérigo da Beira*, 1529; *Ramagem de Agravados*, 1533) e da farsa novelesca ou narrativa com burla (*Auto da Índia*, 1509; *O Velho da Horta*, 1512; *Farsa dos Físicos*, 1512 ou 1516; *Quem Tem Farelos?*, 1515 e *Inês Pereira*, 1523).

Morto provavelmente em 1536, Gil Vicente teve sua obra publicada por encomenda de João III e empenho do filho, Luís Vicente, em 1562, conquanto a crônica registre a *Farsa de Inês Pereira* publicada em 1523. Embora muito criticada, a edição preparada por Luís Vicente tem o mérito de revelar a suma do espírito e ideologia do texto vicentino. São 44 peças povoadas de um lirismo popular e uma poesia cristalina e pastoril, com espaços para alguma ousadia do erasmista Gil Vicente. No *Auto dos Quatro Tempos* (1504? 1516?), o dramaturgo subordina a Deus as divindades gentílicas. Assim também Anchieta com seus autos em relação ao panteão índio. No *Auto da Alma*, o homem peleja contra o Demônio, vencido este pela assunção ritual da Misericórdia. O maravilhoso popular profano de GV irá corresponder-se integralmente com o maravilhoso cristão de Anchieta.

Gil Vicente, no entanto, não agradava a todos. Teve contra si a opinião de alguns, que só não o destruíram por tratar-se de um valido do rei. A *Farsa de Inês Pereira* desagrava-o dos limites. Em carta a António Pereira, o renascentista Sá de Miranda, que introduziu Petrarca e o novo estilo em Portugal, chama-o de pasquineiro reles, completando com azedume:

*Que troca ver lá Pasquinos
 Desta terra cento a cento
 Quem o vê sem sentimento
 Tratar os livros divinos
 com tal desacatamento*

(Poesias de Sá de Miranda, p. 242-243)

Gil Vicente, todavia, não assenta com perfil tão despropositado. É mimético da Palavra, servo obediente à tradição, no *Auto da História de Deus*, relato bíblico desde Adão a Cristo. Crente e doutrinador, no *Auto da Feira*, a exemplo de Cristo, vergasta sacerdotes, que subvertem e dissolvem a disciplina da Igreja Católica. Como Erasmo de Roterdam (1467-1536), luta por uma Reforma sem cisões, sem abalos (*Mofina Mendes* critica o escolasticismo estéril e o mau clero). Como Erasmo, quer uma Reforma dentro da Igreja, reforma que a discipline, interior, de consciência e fé. Gil Vicente era versado no latim, na Bíblia e no Breviário Romano e manifestava-se em espanhol (considerada língua da alta cultura), com espanholismos, português arcaico e popular, sempre na diretiva da legenda de Virgílio: *omnia vincit amor*.

Um rico repertório de humanidades passeia por toda a dramaturgia e comediografia vicentinas, acrescentado das personagens insígnies do Mistério medieval — espertos demônios, frades e freiras, juízes e médicos, fidalgos e ciganos, judeus, feiticeiros, astrólogos se juntam aos mais simples aldeões para compor um mosaico dos primeiros anos do Quinhentismo. Disso tudo resulta um crítico dos costumes de um país sangrado na aventura das conquistas e descobrimentos ultramarinos e na polvorosa riqueza deles advindos e mal-aplicada ou desviada.

Como era próprio da época, Gil Vicente segue as pegadas dos seus antecessores na construção de um modelo comum, adiante também aproveitado por Prestes, Baltasar e Anchieta. Na recolha das *imitações, reminiscências ou coincidências* dos estilos, notamos até cópias literais de trechos. O excelente trabalho feito por Marques Braga, comentador das “Obras de devaçam”, volume 1 das *Obras completas* de Gil Vicente (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933), fornece amplo painel dessas tinturas miméticas, transliterais. São principais Juan del Encina e

Lucas Fernandes, especialmente no *Monólogo do Vaqueiro e Auto Pastoril Castelhana* (de Fernandes, *huzia en Dios; Cantare mil chançonetas*). Há também influências da novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, do Lazarillo de Tormes e da *Celestina*.

Um breve cotejo nos adverte desses índices de apropriação. Das canções populares do século 15 e 16, trechos inteiros são aproveitados por GV, como também, mais adiante, os serão por Anchieta:

*nora buena quedes Menga
a la fe que Dios mantenga*

No *Auto dos Reis Magos*, Gil Vicente comete o mesmo disparate cômico de Encina: *Asmo, asmo soncas*. E combina o veio comum das canções e do espanhol: Assim: GV = *Mantega Dios los señores, ¡soncas vengaes nora buena*; Encina = *Dios mantenga! Dios mantenga! Oh norabuena vengais*. No *Sibila Cassandra*, imitações de Encina (GV = *Juro à mi poder*; Encina = *Yo te juro à mi poder*). Ibidem, GV imita a écloga primeira de Virgílio (GV = *que te tenga en bolloritas*; Virgílio = *ni estaré ya tendido en belloritas*). Influência do ibérico *Romance de Fontefrida* (GV = *Dizen que me case yol no quiero marido no*; Romance = *que no quiero haber maridol ni casar contigo, no*). Influência também exerceria GV em relação a seus coetâneos. Fr. Luís de Leon (1527-1591), em *La perfecta casada*, repisa: *Dios... fué juntamente... el casamentero y el sacerdote*; o que corresponderia ao *y pues fué casamentero el Señor*, de Gil Vicente.

Mais *coincidências*. De *La Celestina* (*Estás en tu seso?*), Gil Vicente ecoa: *Aun en mi seso estó*. Encina e GV têm uso comum: *no puede mucho tardar*. Vão se sucedendo as ordens de transcrições intertextuais. De Gómez Manrique, Arcipreste de Hita (*Buen amor: Dios verdadero e omen* = GV: *Dios y hombre verdadero*), Durán (*Romancero: Digasme tú, el marinero* = GV: *Digas tu al marinero*). No auto vicentino *dos Quatro Tempos*, reminiscências de Lucas Fernandes, Juan de Mena, Mio Cid, Hita. No *Mofina Mendes*, a família é a de Encina, Lucas, Lope de Rueda, D. Juan Manuel, do *Conde Lucanor*. Mais transcrições quase *ipsis*. De Gómez Manrique em *La Representación del Nacimiento del Nuestro Señor: Gloria al Dios soberanol que reina sobre los cielos, ¡e paz al linaje humano* = GV: *e gloria a Deus soberanol in excelsis et in terral pax hominibus*.

É mesmo abundantíssimo o número desses casos de interrelacionamento textual, com tributo de Gil Vicente a seus predecessores, justificando-se a usança como comum ao tempo e de larga extensão aos pósteros do mesmo GV, como Anchieta e tantos outros. No *Auto Pastoril Português*, Lucas Fernandes, Encina, Arcipreste de Hita (*por meu mal te vi*). Mais Correias, dos *Refranes* (*Casado por amores, casado con Dolores*; GV: *que quem casa por amores! nam vos he nega dolores*) e Barahona de Soto, das *Poesias liricas* e Cervantes, do *Quijote* (*Tal se tornen las pulgas de mi cama = GV: Mas taes vos fossem assil as pulgas da vossa cama*).

No *Auto da Feira*, além dos contumazes Juan del Encina e Lucas Fernandes, Gil Vicente se impregna de Torres Naharro, da *Comedia Aquilana* (*Mia fe, mientes, ¡salvonor de los oyentes = GV: Falando con salvonor*) e da *Celestina*, de Fernando de Rojas (1475-1538), na fala comum: *falsas mañas! ¡falsas manhas*. Na *Barca do Inferno*, o encontro com a *Celestina*, Lucas e Rueda, mais Correias, dos *Refranes* (*ya vos yacedes, peces en la rede = GV: Vos me veniredes ala manol ala mano me veniredes, ¡ e vos veredes! pexes nas redes*) e também Tirso, do *El burlador de Sevilla: A pescar salió la niña! tendiendo redes; ¡ Y, en lugar de peces, ¡ las almas prende*. O influxo moral determina a ordem dessas reminiscências textuais no teatro de Gil Vicente, particularmente o tom da *Celestina* (*Revés mañoso... Tajo largo = GV: Talho largo, un revés*), ou de Luiz Véllez de Guevara, de *La Serrana de la Vera* (*Plaza, hidalgos, fuera, fuera! ¡ guardar los pies = GV: Sahi coa espada rasgada...! e logo colher os pes*).

No *Auto da Barca do Purgatório*, Gil Vicente permanece influenciado por Encina, Lucas, Hita, *La Celestina* e demais ambiência do romanceiro ibérico, mas agrega o moralismo satírico de Afonso Martinez de Toledo, o Arcipreste de Talavera (1398-1470), autor de um célebre tratado misógino, *Reprovação do amor mundano* (1438), mais conhecido como *Corbacho*, à imitação de Boccaccio, sátira maliciosa e picante. A carta 211 de Santa Teresa (1515-1582) antecipa termos que serão usados por GV como aparato imagético da Purgação: *llorar que llorarás* (GV: *... enha mãy nega gritar! e chorar que chorarás*). Na *Barca do Purgatório*, reminiscência ainda da *Celestina* (*Si tu mi amigo fueras = GV: Se tu foras minha amiga*), do *Lazarillo de Tormes* (*Madre, coco = GV: Mãy e o coco estaa ali...*), da *Écloga, 2ª*, de Garcilaso, verso 1011 (*Yo te daré la muerte, don Perdido = GV: ... dom perdido*), além do recorrente Lucas Fernandes, das *Farsas* (*Quien bien cree, bien renega = GV: quem bem renega bem cree*).

No *Auto da Barca da Glória*, espria-se o feixe de intertextos, além dos eternos Encina e Fernandes. Ressurge Correias dos *Refranes* (*Al asno muerto, la cebada al rabo* = GV: *Aora fe os acordól el asno muerto cevada*), Jorge Manrique (*Recuerde el alma dormida: La color y la blancura* = GV: *Con su color y blancura*), o Duque de Alba, ou D. Garcia Alvarez de Toledo, autor de *Canção* (*Nunca fué pena mayor! Nin tormento tan estrañol Que iguale con el dolor* = GV: *y llorando cantareis! nunca fué pena mayor*).

A vida é vista como *mesquinha* por Jorge Manrique (1440-1478), não por acidente o introdutor do teatro profano na Espanha, e Gil Vicente (*História de Deus*). No *Diálogo sobre a Ressurreição*, os autores que GV mimetiza são Gonzalo Berceo, copla 146 dos *Milagros* (*Como qui en mal anda en mal a a caer* = GV: *Quem com mal andal nam cuyde ninguém que lhe venha bem*), Correias, dos *Refranes* (*No te hinchar y no reventerás* = GV: *filho, nam comas, nam rebentarás; No comas caliente, no perderás el diente* = GV: *nam comas quente, nam perderás o dente; No peques en la ley, no temerás al rey* = GV: *nam peques na ley, nam temerás rey; No seas pobre, morirás honrado* = GV: *Nam sejas pobre, morrerás honrado*). E, por último, Sebastián Horosco, do *Cancionero* (*Triste fué la horal en que yo naçi* = GV: *ma ora nasci*).

A *Comedia de Rubena* tem a companhia intertextual e translaticia do estilo e da letra da *Celestina*, do *Romancero* de Duran (*Tiempo es, el Caballero...! Y se me acosta el vestir* = GV: *tiempo era cavallerol que se macosta el vestir*, entre outros trechos). A *Comedia do Viuvo*, de Gonzalo Rodriguez, Duran, Encina, Lucas e Rueda. A *Divisa da Cidade de Coimbra*, de Encina, Correias e *Celestina*. A *Floresta de Enganos*, de vilancicos do século 16 (Ex: *Aquién contaré mis quejas* = GV: *A quien contaré mis quejas*), de Lucas e Rueda, nas *Obras* (*pues mi tiempo es ya pasado* = GV: *ya mi tiempo es pasado*). O D. Duardos se embebe da tradição do *Lazarillo*, da *Celestina*, e mais Lucas, Garcilaso, Lope de Rueda (1500-1565), dono de um verso dos mais arrebatados (*arderé en tu mismo fuego* = GV: *ardo en fuego*) e Durán, no *Romancero* (*Al amor ya á la fortunal No hay defensa ninguna* = GV: *Al amor ya a la fortunal no ay defension ninguna*).

Freqüentemente, Gil Vicente se apóia nos adágios correntes para figurar situações e falas populares, de senso comum e direta circularidade. Por isso é-lhe constante a companhia dos *Refranes* de Correias, como no *Amadis de Gaula* (*No es el diablo tan feo como le pinta el miedo* = GV: *El*

diablo no es tan feol como Apeles lo pintava). Em *Frágoa de Amor, Exortação da Guerra, Templo de Apolo, Cortes de Júpiter* e outras peças vamos encontrar similitudes de imagens, estilo, falas literais, transpostos de predessores ao teatro vicentino como num transporte interfamiliar. Uma canção conhecida no mundo ibérico — *Si lo dicen, ¡ digan Alma mia* — tem transcrição assegurada na *Cortes de Júpiter* (GV: *Se disseran digam, alma mia*), o que vale refletir tenha a expressão do soneto camoneano se inferido do senso poético comum, de um modelo corrente desde o século 15 e com extensão ao 16.

No *Triunfo do Inverno*, segue-se a trilha da *Celestina* (*Mal gozo vea de mi* = GV: *Mal gozo veas de ti*), de Rueda, *Obras* (*Pascua le dé Dios* = GV: *mala pascua te dee Dios*), dos *Refranes* de Correias (*Echar agua en la mar* = GV: *hechar agua en la mar*). Na *Romagem de Agravados*, vestígios de Alfonso de Valdés, de Encina, de Correias, *Refranes* (*Raposa vieja no se toma en lazo* = GV: *e tomay raposa em laço*) e um surpreendente elemento de antecipação a Agustín Moreto y Cabañas (1618-1669), comediógrafo de caracteres, em *La fuerza del natural* (*Haced una reverencia, ¡ derecho el cuerpo y airoso* = GV: *Ora faça húa mesura...! vosso corpo muy dereyto*). *Quem tem farelos?* sinaliza influência de Lucas, Rueda, do Cancioneiro e do Romancero ibéricos, como no Romance 362 recolhido por Durán (*Media noche era por filo, ¡ los gallos querían cantar* = GV: *Mea noyte deve ser...! pois os galos cantam já*).

No *Auto da Índia* uma das mais laboriosas colações de intertextualidades. Antecipa o Tirso de *El vergonzoso en Palácio*, verso 915 (*Los cielos me son testigos* = GV: *el cielo imperio es testigo...! que de mi parte no sé*), percorre trilhas da *Celestina* (*O mi vida é mi señor! o mi señora é mi vida* = GV: *Oo mi vida y mi señora*), dos *Refranes* de Correias, do *Lazarillo* (*Dios me es testigo* = GV: *Sea me Dios testigo*), alternando com a *Celestina* (... *uno en la cama e otro en la puerta* = GV: *hum na rua, outro na cama*) e com o romance do Marquês de Mântua, na antologia organizada por Menéndez y Pelayo (*Que ya el alma se me sale* = GV: *a alma se me queria sayr*).

Seguem-se outras passagens transtextuais. No *Velho da Horta*, a *Celestina*, Encina e o Arcipreste de Hita, presentes também no *Auto das Fadas* e se agregam à *Farsa de Inês Pereira*, antecipando-se ao Quixote, ao Tirso, a Pineda, Francisco Delicado, Antonio de Torquemada. Algumas

vezes, Gil Vicente melhora em muito a citação original. Exemplo disso é o refrão encontrado em Correas — *Quién te manda necer lo que no há de comer* — adaptado com melhor efeito por GV: *o que nam aveis de comer/ leyxayo a outrem mexer (Farsa de Inês Pereira)*. No *Clérigo da Beira*, Gil Vicente empresta mote e imagem a Cervantes (GV: *E tem... hum luar com tres cabellos* = Cervantes, *Entremes de la Cueva de Salamanca: tienes un lunar... cõ tres cabellos*).

No *Auto da Lusitânia*, Gil Vicente segue diretamente as pegadas do romancero ibérico, conforme o Romance 858 recolhido por Durán: ... *Valêncial — De mal fuego seas quemada! Primeiro fuiste de moros/ Que de cristianos ganada*, que GV transcreve em tons de elegia: *Ay Valença guay Valença de fogo sejas quemada/ primeiro foste de moyros/ que de christianos tomada...* Em outra circunstância, a semelhança é patente: Romance 1459, recolhido por Durán — *La bella mal maridada/ De las lindas que yo vi* — vem travestida por GV como — *dellos mas lindos que yo vil la bella mal maridada*. Na *Farsa dos Físicos*, a inspiração nitidamente melancólica da sombra da morte, em que se lastima a tristeza da hora do nascimento e o desejo do desaparecimento é explicitado (Nicolás Núñez: *Di muerte, por que no vienes y sanas la pena mia*) como solução redentora, como que faz contraponto ao território da burla cômica. No *Pranto de Maria Parda*, Gil Vicente sucumbe à sedução *la bas* do sentimento medieval inscrito na dicção do Marquês de Santillana (1398-1458), das *Canciones y decires*. E conflui para um dos *Refranes* de Correas (*Uno piensa el bayo e outro el que le ensilla* = GV: *que una cosa piensa el bayo/ y otra quien lo ensilla*).

Outras muitas similaridades denunciam a fala geral do romancero e cancionero ibéricos produzindo um lastro comum de impregnação intertextual que justificaria o uso como sistematização autoral de propriedade não exclusiva, ou excludente. Vilancico do século 16 recolhido por Menéndez Pidal em seus *Estudios literários: A quién contaré mis quejas, / mi lindo amor, / a quién contaré mis quejas / si a vos no?* serve a Gil Vicente em transcrição quase literal, numa ode *A el Rey D. João III: A quién contaré mis quejas / gran señor / a quién contaré mis quejas / si a vos no?*

Dirigindo-se, em prólogo, a quem dedica as suas obras, que as pretende imprimir, Gil Vicente, com a modéstia dos prólogos e dos artistas

dissimulados, afirma *a pobreza de meu engenho* com um argumento que é pura argúcia:

Determinava leyxar minhas misérrimas obras por imprimir porque os antigos & modernos não leyxaram coisa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir. Assim que, para passar seguro da pena que minha ignorância padecer não escusa, me fora formosa guarida não dizer senão o que eles disseram, ainda que ficasse como eco nos vales que fala o que dizem, sem saber o que diz.

GV alude aos densos substantivos e adjetivos do encômio à Alteza Real, requerendo o favor da impressão de forma indireta e requestando amparo *para que minha enferma escritura não seja ferida de línguas danosas*, conquanto considerando *injusta oração pedir tão alto esteio para tão baixo edificio*. O verdadeiro amparo que invoca é contra *malditos detratores (...), humanas leviandades*.

O óbvio sentido do discurso alcançaria a acusação de seus detratores quanto às acusações de falta de originalidade, em meio a um claro ressentimento contra as malícias de seu tempo, a difícil convivência entre os homens, ainda os mais que próximos ao poder. Aí declara-se o *rústico peregrino de mim* e equivale-se na indagação sobre o destino do livro (*livro meu, que esperas tu?*) a própria destinação, advertindo que só se aventura a imprimir por obediência à ordem real, especialmente por serem *muitas delas de devoção e a serviço de Deus endereçadas, e não quis que se perdessem, como quer que coisa virtuosa, por pequena que seja, não lhe fica por fazer*. O arremate deste prólogo não poderia ser de menor monta na armação do gosto duplamente devocionário, ao rei e à lei sagrada, à fé que GV pretendia espalhada pelo mundo cristão. E nesse esforço, declina ter feito o trabalho *com muita pena de minha velhice & glória, de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a V. A. que cobiçosa de outro nenhum descanso*.

OS AUTOS VICENTINOS

Um rápido esboço analítico evidencia o tônus ou impulso medievalizante da obra de Gil Vicente. No *Monólogo do Vaqueiro*, à rainha Leonor que lhe pede uma representação natalina, GV compõe um auto pastoril de nítida inspiração dos mistérios do Natal, em misto de Novo Testamento com cantares de Salomão, em que predomina a singeleza da vida e do canto de ingênuos pastores, na forma rústica do viver típico das élogas virgilianas. Também a pedido da rainha, Gil Vicente compôs o *Auto dos Reis Magos*, fazendo-o representar logo a seguir ao Natal, com 2 pastores, 1 ermitão e 1 cavaleiro. Justamente na fala do Ermitão se encontra a nota de unção mística prevalente do medievo e que marcará indelevelmente a poética ingênua de GV e de seu seguidor, José de Anchieta: *Este mundo peligrosol Sin reposol Nos trae à todos burladosl Ciegos, mal aconsejados.*

No *Auto de São Martinho*, representado para a rainha D. Leonor na Igreja das Caldas, em procissão de Corpus Christi, 1504, Gil Vicente introduz o universo dos mártires. São personagens 1 Pobre, São Martinho e Pajens. Os versos são endecassílabos, com especial efeito no breve diálogo entre um mendigo e o santo cavaleiro das Cruzadas. Se no *Auto dos Reis Magos*, GV encerrava a peça alegando falta de mais espaço, neste de *São Martinho* finaliza de forma singular: *Não foi mais porque foi pedido muito tarde.* Como em Anchieta e todos os epígonos da escola vicentina, o corpo é *carcel podrida*, na claramente medieval sentença de que o corpo humano é morada de males.

O *Auto dos Quatro Tempos* praticamente inicia a série de personagens alegóricas de Gil Vicente (Verão, Estio, Inverno, Outono), ao lado das mitológicas pagãs (Júpiter), mitológicas cristãs (1 Serafim, 2 Anjos, 1 Arcanjo). Parece-se com o auto anchietano de S. Lourenço, S. Úrsula etc., com entonações litúrgicas, remissões bíblicas, culto de santos, anjos, à Virgem, à Misericórdia. A fala de Júpiter evidencia Enéias e, com este, o poeta Virgílio, submetendo-se a cultura e divindades pagãs à cristandade triunfante. Todos entronizam o *Te Deum Laudamus*, hino atribuído a Santo Ambrósio e Santo Agostinho, enfeixando a sacralização dos instantes e confirmando o gozo celeste final para a purgação dos humanos. Nas estâncias 185 a 193 do *Auto*, neblinas, vales, serras, prado e campo

e flores configuram uma fusão de elementos classicistas, do Horácio das *Odes*, IV, 6 e do Sannazaro do *Partu Virginis*, mas especialmente o Sannazaro de um trecho da *Arcadia: Vedi le valli e y campi Che si smaltanol Di color Mille*.

Em suas *Notas vicentinas*, 4ª, p. 217, Carolina Michaëlis de Vasconcellos adverte que a fala de Júpiter no *Auto dos Quatro Tempos* é imitação livre dos *Claros-escuros* de Juan de Mena (1411-1456) e de Garci-Sanchez de Badajoz. Na peça vicentina, como no *Claros-escuros*, Júpiter anuncia o fim do paganismo com o nascimento de Jesus. A *laguna infernenta* (versos 389-399) de Gil Vicente corresponde ao lago Estígio — *Stygiam paludem* — da *Eneida*, VI, 323, na seqüência associativa de Dante (*pântanol lorda pozza*) do Inferno, 8, 12. Camões aproveitaria também a inferência do lago nos *Lusíadas*, IV, 40: *A muitos mandam ver o Estígio lago*. O final do *Auto dos Quatro Tempos* reúne uma fileira de Salmos, justamente na fala de David e por isso aparece na peça entre aspas. O recurso à Bíblia e liturgias, presente em Hita, Encina, Gil Vicente, vem bem de antes de José de Anchieta e pertence, portanto, ao tempo desses autores e ao veio comum do mundo medieval de que todos se servem e a todos se impõe.

O *Auto da Alma* inicia a feitura do texto em português, por precisar mais a persuasão que o encantamento. Nele se faz uma abertura de percepções da metafísica escolástica pinçada de mística medieval. São personagens a Alma (alegoria), o seu Anjo Custódio, a Igreja, os doutores santos Agostinho, Ambrósio, Jerônimo e Tomás de Aquino e 2 Diabos. Foi encenado em noite de Endoenças, 1508. O *Auto da Alma* prefigura alegoricamente a Santa Madre Igreja como estalajadeira, onde vão se abrigar os caminhantes da noite eterna para a refeição (Eucaristia, insígnias da Paixão) e o descanso. A mesa é o altar. O cenário: a mesa (mesmo!) e uma cadeira onde os quatro doutores debatem a ascese mística à *eternal morada de Deus*. Agostinho, patrono do livre arbítrio, reconhece que a *humana transitória Natureza vai cansada*. A linguagem, o estilo e o ritmo do auto se desenvolvem como Anchieta desdobrará mais tarde em signos de advertência às almas sobre os riscos e responsabilidades dos seus atos. É a primeira vez que o Diabo aparece no teatro vicentino e sua voz é melíflua e sedutora, como a serpente no Éden: *Não cureis de vos matar, / Que ainda estais em idade / De crescer (...) Quem da vida vos desterral / À triste serra?* (p. 81 ed. Lello). O *Auto da Alma* testemunha

e documenta os embates da alma dividida ante a poderosa sedução do mundo e as promessas da Glória, digladiando-se o Anjo da Guarda com o Demônio. O diálogo entre os 2 Diabos lembra (e, mais propriamente, antecipa) o havido nas peças anchietanas. A vitória final das forças do Bem culmina o estágio de *happy end*, com as personagens entoando o consagrado *Te Deum Laudamus*.

Gil Vicente devia conhecer as obras de Agostinho — *Cidade de Deus, Confissões, Sermões, Homilias, Solilóquios, Meditações* — pois há no Auto reminiscências agostinianas, como também as erasmianas típicas: *Não vos ocupem vaidades (...) olhai por vós (Auto da Alma, p. 92-98 da ed. Lello)*. Vejamos o que diz Erasmo nos *Colóquios*, 8ª: *el hombre no es feliz sino con los bienes del ánimo; que las riquezas, los honores, el linaje, no tornan más feliz ni mejor*.

A diatribe do Diabo aconselhando o *carpe diem* à Alma é uma glosa vicentina a conhecido epigrama de Ausônio (*Collige, virgo, rosas*), como os largamente aproveitados na literatura peninsular, valendo lembrar as incidências no romanceiro espanhol recuperado por Ramón Menéndez Pidal (1910), dentre eles o *gozá vuestras frescas mocedades* da *Celestina*; o *coged de vuestra alegre primavera el duce fruto*, do soneto 23, de Garcilaso; o *Colhei, colhei do tempo fugitivo! E de vossa beleza o doce fruto* do soneto 259 camoneano; o *Cueillez votre jeunesse* de Ronsard (1524-1585) e, por fim, o *Holgaos, hijos, ahora que tenéis tiempo: que vendrá la vejez, y lloraréis en ella los ratos que perdistes en la mocedad, como yo los lloro* do *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes.

A palavra escolhida por Gil Vicente também remonta a outras usanças de seus predecessores. Assim *affeytes* (enfeites) que o Diabo incentiva à Alma usar, verso 176 do *Auto da Alma*, vai aparecer com igual sentido em Fr. Luís de Leon, *La perfecta casada*, 12: *y con la postura y affeytes esconde el rostro*. E também em Sá de Miranda, *Poesias: Tan presto conocistes los afeites*.

Outras remissões são imperiosas. De GV a António Prestes (*Neste espelho nos vejamos – in: Auto da Ave Maria*). De Sanazzaro e outros, que GV repete em outros autos (*neste espelho vos vereis e sabereis que não vos heis de enganar*). Também a expressão *Angelica*, sinônima de *excelência, essência do belo, da pureza*, de largo uso da convenção na Idade Média e na Renascença, aparecerá com relativa frequência em Gil Vicente.

No *Auto da Fé*, em espanhol, representado para o rei D. Manoel, os diálogos são curtos e ágeis. A *dispositio* teológica dialetiza a abstração da fé e seus modelos e comportamentos. Esta faz apologia da pobreza como mola de impulso ao Céu. Na farsa chamada *Auto da Fama* (1510), em português, espanhol e galego, duas são as virtudes: Fé e Fortaleza. Gil Vicente enaltece a glória nacional portuguesa contra mouros e obstáculos de navegação. A linguagem retorna mais popular, inclusive com alguma liberalidade de vocabulário (Ex: *cagar pinhas* – p. 120 da ed. Lello). Os diálogos se enchem de hybridismos das línguas habituais, acrescidos de francesismos, italianismos, na efabulação de personagens *nacionais* cortejando a *Portuguesa Fama*. O Auto faz menção às conquistas portuguesas no ultramar, inclusive o Brasil, que recebe o testemunho da Fé, assegurando-lhe a coroa da cristandade.

O *Auto da Sibila Cassandra* revisita o mundo pagão d’*A Eneida*, em livre fusão de elementos profanos com assunto sagrado: a pretensão vontade da Sibila em ser a Virgem Mãe de Deus — e por isso sua recusa em casar-se. A língua do Auto é o espanhol e sua representação dirige-se à rainha Beatriz. A despeito da proposta claramente antinômica contra o namoro do paganismo com a cristandade, a peça também denuncia a situação de absoluta sujeição da mulher na sociedade quinhentista: *Y la muger? sospirar! Despues en casa reñir! y gruñir! De la triste alli cautiva* (Ed. Lello, p. 145).

Sibila Cassandra tem forma mais cômica e leve, mais ou menos no estilo tomado por Shakespeare em *A megera domada*. A princípio, uma sibila decididamente avessa ao casamento, com uma visão muito própria e determinada a respeito dos homens. A um Salomão pretendente, correto e honrado aldeão, ela dispensa, desconfiada: *Que sé yo si mudará! O que harál Cuando se vea casado!* (Lello, 149). A este juízo sobre Salomão amplia-o e estende a todos os solteiros, cuja metamorfose Cassandra parece conhecer e repugnar, numa seqüência remissiva que cunha um verdadeiro painel de costumes misóginos na sociedade lisboeta de Quinhentos:

*Oh cuantos há hí solteros
Placenteros,
De muy blandas condiciones,*

*Y casados son leones
 Y dragones,
 Y diablos verdaderos!
 Si la muger, de sesuda,
 Se hace muda,
 Dicen que es boba perdida;
 Si habla, luego es herida:
 Y esto nunca se muda*

A tanta resistência se opõe um amigo de Salomão, Moisés, que conta ser o casamento um ritual sagrado, enunciando a Cassandra o Gênesis e a força da divindade. Defende-se Cassandra com argúcia e inteligência. E indagando a Abraão sobre a metamorfose natural ao casamento: *Como puede sin pasion! Y alteracion! Conservarse el casamiento?! Múdase el contentamiento,! En un momento,! En contraria division* (Lello, 153). Por conhecer a fraqueza do homem, presumindo-se Virgem, Sibila Cassandra assoberba-se da intenção de ser a escolhida para mãe do Verbo Encarnado. E o Auto perde o frescor shakespeareano para untar-se da adversão medievalizante do pecado da Soberba. No discurso de Erutea, a versão do Apocalipse centra-se no desvio da aplicação da justiça. Lembre-se que as personagens masculinas levam os nomes de figuras bíblicas emblemáticas: Salomão, Abraão, Moisés e Isaías. Sacraliza o Livro dos Hebreus (*Erunt duo in carne una*) na expansão poética e dramatúrgica do verso 374 (*dos en una carne amados*). E se faz acumpliciar na lógica amorosa dos apaixonados. De Petrarca, *Il Canzonieri*, soneto 48 (*un'alma in duo corpi s'appoggia*); Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 8 (*Corpi esser dovea un'anima con lui*); Juan del Encina, *Teatro* (*En una carne nunc duo*); Camões, *Enfatriões*, verso 608 (*Sola una alma vive en dos*); e Fernando de Herrera, Sextina 2ª de *Poesias* (*Y en dos cuerpos habria sola una alma*).

Na farsa chamada *Auto das Fadas*, o idioma é o português e as personagens uma Feiticeira, o Diabo, 2 Frades e 3 Fadas. A feiticeira tem *persona* graciosa, com estilo e linguagem desabridos em meio que tenta, a todo custo, a dissimulação como forma elementar de comunicação social. Acusa frades e freiras de hipocrisia militante. O Diabo se apresenta na atitude cortês de um francesismo cômico. Disfarçado, diz-se frade. O diálogo entre ele e um dos frades verdadeiros constrói-se de um atributo

hilário no desconcerto dos idiomas, o Diabo trazendo os frades e um deles com tendência ao hibridismo lingüístico do espanhol com o latim. As falas da Feiticeira e do Diabo cumprem um impressionante sentido de empatia com o auditório/leitorado. O primeiro frade faz sermão com temática virgiliana — *amor vincit omnia* — e cita no verso o poeta venusino. Sua fala é grave e portanto endecassilábica, enquanto a Feiticeira e o Diabo falam em redondilhas. Na presença das fadas, a Feiticeira fala aliterações com expressivos recursos cômicos, condição muito difícil de acontecer no teatro anchietano.

O que filia Gil Vicente mais ao cômico de linhagem medieval que ao da Renascença é mesmo a singularização de gravidade do momento histórico vivido pelo poeta. Não fará o que era corrente em seu tempo, a realização e entrecos de autos para *esgaravatar os dentes*, isto é, teatro de entretenimento, feito para o riso dos comensais no após repasto, geralmente encenações de atores ambulantes, saltimbancos que improvisavam malhas de intrigas, trabalhando por um prato de comida, excluídos e desprezados pela cornucópia de nobres que só queriam rir-se uns dos outros. Sério e grave com os assuntos, Gil Vicente convenientemente se esquece de circunstâncias escandalosas no interior dos palácios, como o *roubo da noiva* praticado por D. Manuel I, o Venturoso, que subtraiu ao filho, depois João III, a donzela com que se casaria em 1518, ação diversa da modelar do rei Seleuco, que cede ao filho e sucessor a própria esposa, em nome da pacificação familiar e honra dinástica. A história desse rei e da paixão cega nutrida pelo filho vem contada por Plutarco na *História de Demétrio* e foi magnificamente cantada por Camões em seu drama *El-rei Seleuco*. Entre os pólos, GV é o mentor da honra cavaleiresca de D. Duardos, que antecipa Camões do *Auto do Filodemo*, mas sabe guardar as conveniências de um estado cortês de quase guerra.

No que chama tragicomédia, a *Exortação da Guerra*, representada ao rei D. Manuel I em 1513, em português, Gil Vicente põe em circulação todo um repertório circunstancial da Idade Média, com personagens típicas como o Arauto e o Clérigo, encantador de maravilhas feiticeiras de amor, produzindo palavras aliterativas em alemão, invocando Satã, Lucifér (em oxítono, como o popularíssimo uso medievo, extensivo a José de Anchieta) e Belzebu, com diálogos abstrusos entre diabos intermediários que exortam à maldição eterna. Mediante hipérboles da associação

diabos/padres/bispos, GV intenta a excomunhão de desvios do clero em nome das razões da boa norma cristã, num arremedo ao eclesiasticismo absolutista (em que pese à Inquisição!) e num desabrimento de linguagem em que o diabo Danor dá o tom: *Ó fideputa ladrão, / Havemos-te de obedecer* (Lello, 2006), com menção aterrorizante aos nomes sagrados (circunstância textual que também veremos em Anchieta).

Personagens da legenda pagã como Policena (filha de Príamo, troiana, na *Eneida*) e Aquiles, senhor da guerra, tornado retor de prelados contra dormidas carnavais e murmurações, aparecem entoando hinos de glória ao Portugal conquistador. Assim também praticam Aníbal, Heitor e Scipião, que exortam Portugal à vitória na África, com o final bélico enunciando cruzadas épicas, guerras de devoção cristã contra mouros infieis. Em suma, o mundo é visto por Gil Vicente à imagem e semelhança da perspectiva do império lusitano, católico e medieval.

Os quatro primeiros autos (*Visitação; Pastoril Castelhana; dos Reis Magos; de São Martinho*) já indiciam Gil Vicente como um autor engajado na dimensão reformadora de uma Idade Média prototípica. O feitio medieval aproveita a linguagem primitivizada, os autos são curtos na extensão, o estilo é espontâneo, ingênuo e de vibrante unção religiosa. Os tipos já se exibem, definidos na psicologia coletiva. O *vilão*, cuja frequência irá se firmando em muitas peças vicentinas, provém de termo comum desde o século 15, *villain*, originalmente significando *camponês* e depois, por curiosa translação semântica, passando a designar *malandro, espertalhão*. O fato de pertencer ao universo cortesão não elide o artista profundamente enraizado nas tradições populares. A poesia popular, os costumes folclóricos servirão a Gil Vicente na composição de toda a galeria humana que avulta em seu teatro nacional, em que se fundem a preocupação teológica e a moral social.

No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, GV reintroduz elementos pagãos, remissivos ao universo das harpias e da barca de Caronte, junto com a inoculação do terror medieval ao fenômeno pós-morte. A desenvoltura do Diabo, acolhendo os pecadores de todos os matizes da tipologia social quinhentista, anatematiza a soberba dos indivíduos e indica claramente a inclinação do texto à quebra do orgulho mundano. Por isso ri-se o Diabo, a todos inculcando a definitiva rota de desespero, a barca infernal, que a todos impactua e confrange: *Ó barca, como és ardente, / Maldito quem em ti vai*.

Representado em 1517, em português, à rainha D. Maria, enferma, o ABI é possivelmente o mais bem estruturado de todos os autos vicentinos e o primeiro da trilogia das barcas. Nele se pereniza o destino final das almas. O mais agônico é que um batel simples encontra-se ao lado daquele monumental Inferno, e esta simplicidade representa o Paraíso ou Glória. O drama das classes de almas perfila as equivalências de classes sociais nas barcas investidas. Nobreza, clero, justiça, o judeu, o artesão, o usurário, a alcoviteira Brígida Vaz, todos são compelidos à Barca do Inferno em razão do peso de seus pecados. Somente o parvo, um menino e os cavaleiros cruzados, intérpretes da servidão absoluta a Deus, alcançam a Glória. Neste Auto terrível (não nos esqueçamos que a expressão *autos* também pertence à ordem jurídica dos tribunais), Gil Vicente atualiza as marcas profundas da corrupção e venalidade do corpo social, o corregedor com suas propinas, o frade com suas mancebias, a distribuição da justiça deformada e torta.

A carga simbólica da Barca alegoriza os pecados do mundo e a embarcação infernal navega pejada de desviados, cuja destinação é o reinado da consciência derradeira da culpa e do castigo. O relevo das personagens é fornecido por suas nuances psicológicas e sociológicas, não importando que o frade celebre missas sem conta e decore salmos, nem que o parvo recite palavras insultuosas, obscenas e descabidas. As matrizes estilísticas do Auto — e sua caracterização das personagens — reside no formulário estético e ideológico da Idade Média, com vazios de sentido nas falas astutas da Alcoviteira, nas juras do Frade ou no latinório rebarbativo e estéril do Corregedor. Com este *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente reúne as variáveis dos delitos sociais em seu tempo, denunciando a presumida noção de que as aparências a tudo salvam. GV acredita que o Bem triunfará na medida de sua prática efetiva e sem interesses escusos. Sem espaços para paisagismo anímico ou efusão lírica de muitos outros, este drama vicentino é álgido em sua requisição, de qualidade cênica inconfundível, instrumento da reflexão para reorientar os costumes que critica. É, portanto, expressionista antes desta cunha moderna de flagrar o pathos humano em sua costumada fragrância de conflagrações.

No capítulo das intertextualidades, o *Auto da Barca do Inferno* é pródigo de influências. Especialmente dos *Diálogos dos mortos* (X e XIX), de Luciano de Samósata ao exemplário medieval das viagens em barcas

das virtudes ou dos pecados; do *Leal conselheiro*, de D. Duarte à *Dança dos mortos*, do folclore à escatologia emblemática do medievo, da *Vita Christi*, de Ludolfo da Saxônia, ao Inferno da *Divina comédia*, de Dante.

O Diabo (que, em algumas versões, é tratado como Arrais do Inferno) usa e abusa de frouxidões de linguagem: *Abaixa, infeliz, esse cu*. No mesmo diapasão anda o parvo, no reproche ao Tinhoso (*Samicas de caganeira; caga merdeira*), com apodos de insulto vil (*pulha de pica; caga na vela*), a exemplo do que, quatro séculos depois, seria utilizado por Ariano Suassuna no belíssimo *Auto da Compadecida*. O frade-espadachim, mandrião e sedutor faria alguma alusão aos dominicanos, quando diz *Ah! não praza a S. Domingos!?* Na fala da Alcoviteira, uma preciosidade. O que ela levava para bordo da Barca do Inferno? *Seiscentos hímens posições! e três arcas de feitiço*. Tal foi o escândalo desses versos que a Inquisição censurou o primeiro deles no *Index* de 1624. O Judeu, hiperbólico de monoteísmo, diz *Deu*, ao invés de *Deus*, por julgar que o *s* pudesse representar plural excessivo de divindade. Finalmente, o sentido de martírio aplicado à fala dos cavaleiros das Cruzadas — *Quem morre por Jesus Cristol não vai em tal barca como essa!* — será o retomado pelo fogo ascético da poética de José de Anchieta.

A metáfora do Inferno como *Ilha perdida*, na expressão do Diabo, será a mesma utilizada por Ariosto, no *Orlando*, canto 32, 51: *Per lungo mar da l'isola Perduta*. Os versos 112-113 do *Auto vicentino* (*y vos veredes peyxes nas redes*) lembram os *Refranes* de Correias: *ya vos yacedes, peces en las redes*, assim como Jorge Ferreira na *Comédia Eufrosina*, ato II, seção 7^a: *ja vos, ja sedes – pexes nas redes*. A estilização da ideológica refração do tempo à figura do usurário encontra eco na caracterização vicentina do Onzeneiro (de *onzena* = *juro excessivo*), associado astrologicamente a Saturno, ao tempo. Sua fala é a fala do escolho, do que repugna aos conceitos morais vigentes na percepção do moralista GV.

Aliás, muitas são as coincidências entre o pensar erasmista dos *Colóquios* e alguns versos de Gil Vicente, sobressaindo as situações que envolvem a moral eclesiástica em decadência. Diz Erasmo, no Colóquio XI: *Creeys por ventura que está ya el mundo aora tan simple e necio, que, donde viere un habito de San Francisco o de Santo Domingo, há de pensar luego y creer que su santidad dellos está tambien allí?* Ao que Gil Vicente responderia com o anátema aos dominicanos, talvez pela lembrança da

dominante Inquisição. Afinal, o frade que aparece na Barca do Inferno é membro da congregação de São Domingos e o papa Leão X é o facilitador de indulgências e perdões, o que comprometeu a disciplina moral da Igreja Católica e facilitou o percurso da Reforma Luterana.

O Diabo em GV usa as armas da ironia jocosa, zombeteira, cuja malícia gracejadora se assemelha, por ilação, ao terrível, ameaçador, dogmático e determinista das peças de Anchieta. As imagens diabólicas trazem o Inferno ao sensorialismo visual: pingar gordura fervente pertencendo à convenção medieval dos castigos eternos. A Alcoviteira, reminiscência da *Celestina* de Rojas, aparece como velha barbuda, fabricante de virgos. Como a Celestina, Brígida Vaz vende moças aos abades nos conventos, daí o imago de seiscentos hímens com que se apresenta na Barca medonha. Tudo porque os tipos vicentinos são adrede encontrados no universo literal e literário da Idade Média. Como no *Auto do Desembargador*, de António Prestes, onde a corrupção aparenta comodidade (*Dádivas quebrantam peñas*), ou nos *Refranes* de Correas, a essência de decaimento moral do teatro vicentino se vislumbra no ato 3º da *Celestina*: *todo lo puede el diñero: las peñas quebranta*. Os escrivães, estigmatizados por GV, já o eram no *Gusmán de Alfarache*, P. I, Livro I, de Mateo Alemán: *Y así, me parece que cuando alguno (escribano) se salva... al entrar en la gloria dirán los ángeles unos a otros, llenos de alegría: Laetamini in domino: escribano en el cielo, fruta nueva, fruta nueva!*

O final do *Auto da Barca do Inferno*, na cena dos cruzados, demonstra maior eficácia simbólica que qualquer sermão ideologizado, pois lembra o emblema e epifenômeno do martírio dos cristãos na campanha evangelista e civilizadora, como o do Marrocos, conforme *Os Lusíadas*, VI, 83.

No Natal de 1518, em representação à rainha D. Leonor, Gil Vicente encena o *Auto da Barca do Purgatório*. Expressando talvez um adágio de época, quando da provocação do Diabo a Maria Gil porque esta dá o quadril, responde com graça a provocada: *Ora assim me salve Deus! e me livre do Brasil* (Lello, 261). A referência à descoberta dos portugueses, 18 anos depois, indicia GV como antenado ao seu tempo, ele próprio que parece antecipar Camões (*Sôbolos rios*) em *Sôbolos águas do mar* (Lello, 268). À diferença da ação dos anjos, os de Gil Vicente não intercedem tanto em defesa dos penitentes quanto os de Anchieta. A barcarola vicentina lembra o cancionero popular com a ingenuidade

simples dos puros e místicos, reunindo a corte da Virgem, São José, Cristo e anjos. A barca do Purgatório adverte contra a venalidade eclesiástica, ou simonia dos padres em retribuir com os serviços sacramentais da Igreja os emolumentos dos gratos. Gil Vicente segue trilhas das *Éclogas* de Bernardim Ribeiro na utilização de linguagem arcaica, como também de Jorge Ferreira, da *Eufrosina*; de Lope de Vega, de *Los locos de Valencia*; e mesmo de Jorge de Montemor, da *Diana*, tomando a glória como sinônimo de prazer.

No *Auto da Barca da Glória*, representado, em espanhol, para o rei D. Manuel em 1519, as personagens são todas nobres: reis, fidalgos, eclesiásticos, a figurar como democrático o nivelamento de considerações no instante do Advento, a hora final do Apocalipse. A Morte aparece como personagem alegórica e sua aparição junto a Nobres e Diabos aproxima o Auto da frequência no cordel do conto maravilhoso. Neste Auto, o latim, diferente do macarrônico da *Barca do Inferno*, é litúrgico, remissivo aos livros sagrados e, parece, unguídos da piedade sacra. Por conta disso, talvez, todas as personagens já aparecem em rito de condenação à barca infernal, com o aparecimento do Cristo ressurrecto que, com suas chagas, celebra a redenção dos condenados e os expõe à definitiva libertação pela renúncia dos pecados terrenos. Tributário do *Laus Deo*, do *Ofício de defuntos* e dos *Colóquios* de Erasmo, o *Auto da Barca da Glória* serve para prevenir o pecador com severas advertências aos seus erros e da oportunidade única da expiação e salvamento das almas. Desenvolve-se num ritmo ora próximo do modelo das *Poesias* de Sá de Miranda, ora como recurso às coplas de Jorge Manrique, em *Recuerde el alma dormida* e mesmo ao primado do Livro de Job, do *Tadet anima mea* que se exprime tanto em Juan del Encina quanto em Garci Sánchez de Badajoz naquilo que se convencionou perceber como *alma cansada de viver*, típico mote medieval mobilizador das ações místicas e apologéticas do período.

Nos cinco remos (alegóricos) da Barca da Glória representam-se as cinco chagas de Cristo. A paixão cristã é aplicada à paixão humana para símbolo da absoluta servidão dos homens ao nome místico de Deus. Embora Gil Vicente tangencie algumas odes de Horácio, sua base de intermediação em linguagem, ritmo e estilo é a recorrente bíblica, desde o Livro de Job aos testemunhos de outros cantores do medievo como

Sebastián de Horozco (*Coloquio de la muerte con todas las edades y estados*) e Garci-Sánchez de Badajoz. Apesar disso, Gil Vicente frequenta pistas entre o ardor passional petrarquesco (verso 767: *y como el fuego alla cera* = ao soneto de Petrarca: *Com' al sol neve, come cera al foco*) e ao arcádico de Sannazaro (*Si consuma si forte, come al fuogho la molle cera*).

O esforço do texto vicentino é, pois, de resgate do Mistério medieval. Tal se presente no *Diálogo sobre a Ressurreição*, quando quatro judeus discutem o fenómeno do Cristo ressurrecto face à culpa ancestral e dúvida em ter causado a morte de um Messias. A ação dramática alcança o diapasão devocionário no *Auto Pastoril Português*, representado em Évora, Natal de 1523, para João III e um Gil Vicente pela primeira vez se auto-referenciando, declarando-se autor sem ceutil de seu. O teor pastoril é pinçado da delicadeza das relações de moços pastores despreocupados, tranquilidade quebrada por uma visão de Nossa Senhora a uma das moças. Os curas e os priores são corrompidos pela carnalidade. Deparamo-nos com a significação nova da palavra *chacota*, aqui tomada como representação curta, acompanhada de coro, cantiga rústica ou vilhanesca, em solo ou dança, também utilizada por Anchieta. A interferência de prólogos, introduzidos do teatro latino na civilização ibérica por Torres Naharro com *Propaladia* (1517), tem no uso vicentino um desenvolvimento de sucessivos disparates. O nome do Diabo sofre restrições do anátema em pronunciá-lo, daí os derivativos *Decho* e *Diacho*, que bem conhecemos ainda hoje em regiões do país menos permeáveis a mudanças lingüísticas.

Como resultado de um claro transcurso intertextual, Gil Vicente ainda demonstra incorporações da sátira horaciana e da lírica divinização dos *Poemas lusitanos* de António Ferreira (t. 2 = *Porque a alma tão custosa a Deus ofereçol Ao baixo ganho, se um momento d'horol Como uma sombra ao sol desapareço*). Quanto aos pastores e seus quereres e sentires dispersos, este *Auto Pastoril Português* lembra (por antecipação de quatro séculos, óbvio) o poema “Quadrilha” de Drummond: *João que amava Maria, que amava...* Gil Vicente incorpora provérbios, dizeres, folclores, correntes de idéias em seu tempo (daí seu ser avoengo), acompanhado de Jorge Ferreira e Arcipreste de Hita, mais paráfrases de textos latinos, religiosos, como as *laudes* à Virgem, recursos já praticados por Gonzalo de Berceo no século 13: *Estrella de los mares... fuente de qui todos bevemos* (*Milagros de Nuestra Señora*).

É assim um Gil Vicente sintonizado com a tradição e a mirada clássica que igualmente se manifesta nos autos de devoção. Referência a *ave fenis*, conforme a *História natural* de Plínio, X, 2, da ave fabulosa árabe, viva durante séculos, depois extinta e renascida abrasando o ninho, de onde, germinando cinzas, dava origem a nova ave. O fenômeno é de largo uso na convenção literária do Ocidente, a começar de Dante (*Inferno*, 24, 107), passando por Petrarca (*Cancioneiro*, I, 14), Sanazzaro (*Arcádia*), Ariosto (*Orlando furioso*, C. XXVI, estância 3: *l'augel Che si renewa E sempre unico al mondo si ritrova*), Camões lírico e nos *Lusíadas* e Cervantes no *Quixote*.

A estrutura de farsa de intrigas, com a ligeireza das comédias de embaraços, tipo *D. Gil das calças verdes*, de Tirso, também é praticada por Gil Vicente, sempre com aparência de moralidade. No *Auto da Índia*, representada para D. Leonor em 1519, em português, o que se intenta é a reformação dos costumes, mostrando tropelias com adultério e disfunção de caracteres morais. Um castelhano D. Juan é sedutor que *hablo en las tripas de Dios* e arrota valentias. A dissimulação se patenteia nas circunstâncias de correria entre marido e mulher numa comédia de moralidade em que a ausência dos marujos no Ultramar acarreta desencontros conjugais e quiproquós.

Um dos melhores momentos da lírica vicentina numa peça de drama religioso e mítico é o *Auto da História de Deus*, ou Breve sumário da História de Deus, representado aos reis D. João III e D. Catarina, em português, no Natal de 1527. É possivelmente o drama litúrgico de Gil Vicente que mais se identifica com a unção temática de José de Anchieta, sobretudo pela personificação da *Corte diabólica*, representada por Lúcifer (Maioral do Inferno), Belial (seu Meirinho) e Satanás (*fidalgo* de seu Conselho). Eles falam na Corte e no Convento, com Satanás seduzindo e tentando Adão e Eva, proto-pais no mito hebraico de fundação do mundo e ícones negativos do humanismo na cristandade. Os demônios festejam a mancha do pecado original e avançam na perspectiva diacrônica do pecado, tendo por atores-emblemas Adão e Eva pós-mordida da maçã, com projeções no fratricídio de Abel até ao mundo e tempos atuais. Com o mote de Abel, aliás, Gil Vicente constrói um dos mais belos instantes da poética em língua portuguesa, conhecido vilancete que se sustenta isoladamente como

poema individual, por seu magistral conjunto de inspiração lírica de face ingênua e espontânea:

*Adorae, montanhas,
 O Deos das alturas.
 Tambem as verduras;
 Adorae, desertos
 E serras floridas
 O Deos dos secretos.
 O Senhor das vidas:
 Ribeiras crescidas,
 Louvae nas alturas
 Deos das creaturas.
 Louvae, arvoredos
 De fructo presado,
 Digão os penedos,
 Deos seja louvado,
 E louve meu gado
 Nestas verduras
 O Deos das alturas
 (Lello, 367)*

O projeto autonômico do Auto, inscrito no trecho acima, concilia-se com traços da liturgia eucarística e adágios populares de ampla circulação no tempo de Gil Vicente (*França (ou Roma) não se fez num dia*). Os belos quadros, a inteireza cênica e outros elementos de apropriação estética evidenciam o *Auto da História de Deus* como um dos mais bem estruturados de Gil Vicente, percorrendo passos que vão da Criação à Redenção do Mundo, perfilando a história humana com a história sagrada. Entrecruzam-se falas intertextuais, com destaque para as coplas de Jorge Manrique (*Recuerde al alma dormida*), trechos de Sá de Miranda e Sanazzaro, este último com passagens inteiras intrinsecamente fundidas ao vocabulário vicentino, tiradas da *Arcádia* (*Oy Dij del Cielo et dela terra... et le dolenti voci che la tormentata anima manda* = versos 415-417 do Auto). Também percorrem o referencial de influências absorvidas por Gil Vicente o *Ofício dos Defuntos*, o Livro de Job, os *Refranes* de Correias e os adágios. Em dodecassílabos graves, GV demonstra descrença quanto aos efeitos da Redenção e sacrifício de Cristo no juízo dos homens.

A pedido de D. Violante, abadesa do convento de Oudivelas, Gil Vicente compôs o *Auto da Cananéia*, sobre este evangelho, representado em 1534. Nele se intercala a fala dos apóstolos com o Pai Nosso em latim, à semelhança do que praticaria José de Anchieta tempos após. Cristo fala em redondilhas, mediando-se em leve defensor dos pecadores. É perfeito o intercurso entre literatura e religião neste Auto, que incorpora o permanente Juan del Encina, junto a Sá de Miranda e Erasmo, finalizando-se com o litúrgico canto *Clamabat autem*. Há também uma discreta fusão com o paganismo clássico (referência a Anteu, gigante filho de deuses, morto por Hércules), apropriando-o para reforço da identidade religiosa, recusa a Satã, o poderoso dos Infernos. Novamente a redondilha adiante exposta por Camões vem antecipada e adaptada por GV: *Sobolos rios que vão! Por Babilônia me achei*.

Combinando Mistério e Moralidades — pilares dos autos medievais — com a sátira moral, é o *Auto da Feira*, representado para João III no Natal de 1527. Com tom satírico um tanto obscuro, de um simbolismo igualmente obscuro, a peça faz perceber o mesmo grau docente (inclusive pela expressão *pelote*) do teatro de Anchieta, recomendando um retorno à primitiva austeridade e hierarquia da Igreja. A impressão que sobrevém da leitura é a de que por pouco Gil Vicente deve ter escapado da acusação de *protestante, luterano*, dadas suas inclinações de látego aos desvios eclesiais. É provável mesmo que os reis o tenham salvo dessa possibilidade, uma vez que o *Auto da Feira* prefigura um enorme mercado onde se comerciam virtudes, desprezada qualquer compostura moral em proveito do engodo e outras *sujas mercancias* em que o paganismo, representado por Roma, surge com os méritos do tráfico de idéias e comportamentos, muitas vezes faltantes na prática católica.

Auto da Feira satiriza a astrologia — um dos *leit-motivs* na perspectiva crítica da Idade Média, comentando superstições e costumes sociais, a exemplo do percurso seguido no *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Antecipa-se aí o *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528) de Alfonso (Juan) de Valdés (? – 1541), tido como um dos melhores prosadores e adepto da Reforma em Espanha, autor também de um *Diálogo das línguas*, que viria a ter uma primeira edição em 1737, registrando curioso debate literário e filológico entre dois italianos e dois espanhóis. A superstição não era fenômeno somente entre a plebe, mas alcançava

eruditos do Quinhentismo. O Auto vicentino lembra, como sempre, Juan del Encina, no *Juicio sacado de lo más cierto de toda la astrologia*; e um matemático da época, Francisco de Melo, que afirma *que o ceo he redondo, e o sol sobre amarelo*. Também são indiretamente citados D. Juan Manuel, Mateo Alemán (*Gusmán de Alfarache*) e Erasmo dos *Colóquios*, singularizando-se a afirmação ética de uma religião interior.

Um das principais e mais contundentes críticas vicentinas, no *Auto da Feira*, é dirigida à simonia do papismo, saindo em defesa da pureza eclesiástica e sua fidelidade ao discurso do oprimido na prática católica. Nesse campo Gil Vicente se abriga no livro bíblico dos *Provérbios* e na tradição cristã antevista na *Celestina*, da evolução semântica das Indulgências, de onde evolui *Indulências* e depois *Endoenças*, celebradas em cerimônia litúrgica na Quinta-Feira Santa. Como de hábito integrado ao discurso proverbial da mítica católica, GV remonta esse discurso originalmente cunhado em expressões de Torres Naharro, do Arcipreste de Hita, Fr. Pablo de León (*Guia del Cielo*), além de Lucas Fernandes e Marquês de Santillana. Expressões como *y de puxa = hijo de puta*, de uso corriqueiro na Península Ibérica, a exemplo de Lope e Lucas, têm passagens no Auto vicentino, bem como outros nomes para o Diabo, cujo nome real evita-se pronunciar (*Jão Moleyro; Jão Corujo*).

O Natal, definitivamente, era legitimado como festa máxima da cristandade na corte portuguesa em Quinhentos. Os autos representavam solenidades comemorativas dos festejos cristãos e Gil Vicente — como seu sucessor no Brasil, José de Anchieta — cumpria ritos de celebrações religiosas para proveito e exemplo de um público afeito ao gestual da moralidade. O *Auto de Mofina Mendes* foi representado para a realza de João III no Natal de 1534. No que diverge de seu epígono brasileiro, logo no prólogo do *Auto*, Gil Vicente introduz a figura de um frade corrompido, amante malsão e dissimulado pai-de-chiqueiro, dizendo muitos latins e citando Duns Scott e outros luminares da Igreja, da Filosofia e da Ciência.

O Auto representa a Anunciação de Nossa Senhora. O cômico e o ingênuo se entrelaçam engenhosamente, contando com a agilidade verbal e gestualística de pastores e camponeses. Duas partes lhe são declaradas: a primeira, que ambienta a Anunciação; a segunda, a Natividade. Expressões vicentinas traem logo a influência de leituras: *Crua e nova guerra*

(verso à página 520 da ed. Lello) lembra *A Eneida* virgiliana. O Auto tanto mais enobrece a simplicidade quanto melhor interpreta a tosca elocução dos pastores. A fala do frade corrupto no Prólogo foi objeto de interdição posterior. Os *Index librorum prohibitorum* de 1586 e 1624 expurgaram do texto os versos do proêmio contendo as falas do frade *Sandeu*. E não espanta que o frade tenha citado, entre outros, o estóico Boécio, filósofo e estadista romano da corte de Teodorico III, autor de uma *Consolationis Philosophiae Libri*.

Na teia de influências que estamos estabelecendo para a compreensão da intertextualidade no teatro vicentino, o *Auto de Mofina Mendes* talvez seja o que contenha maior número de citações indiretas, reflexos decorrentes da perspectiva leitora de Gil Vicente. Na fala do Frade, entre os versos 29 e 74, repontam: Orígenes, teólogo exegeta da Bíblia, nascido em Alexandria; Marco Aurélio, imperador Romano (161-180), filósofo estóico; Josepho, historiador de Israel; Vicentius Bellov, enciclopedista de *De omni scibili*; Calístrato e Demóstenes, filósofos pré-socráticos; Duns Scotus, teólogo inglês da Idade Média, adversário de Tomás de Aquino e cognominado o *Doctor Subtilis*; Santo Anselmo, arcebispo de Cantuária, nascido em Aosta, teólogo e filósofo; Sêneca, estóico romano; Plínio, da obra *De Re Natura*; Alexander de Alíps; Aristóteles, autor medieval a quem se atribui a obra *Dos Segredos da Natureza*; Alberto Magno, teólogo alemão, o erudito *Doutor Universalis*; Cícero; Ilário de Poitiers, compositor de *Hinos*; São Remigius, arcebispo de Reims. Para justificar seu desvio, o frade *Sandeu* cita mancebias de padres com filhos e lembra obra corrente, *Calila e Dimna*, traduzida do latim em 1270 por João de Cápua. Finalizando, o sandeu cita ainda Quinto Cúrcio, historiador latino, autor de *De rebus Alexandri Magni*; Beda, o Venerável, monge e historiador inglês; e os santos doutores Thomas, Agostinho, Jerônimo e Bernardo.

De sua parte, Gil Vicente é remissivo, no *Auto de Mofina Mendes*, aos Salmos, ao Êxodo, aos Cantares de Salomão, mais o Fr. Luís de León (*De los nombres de Cristo*), ao *Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel (1282-1348), de cuja personagem, Doña Truhana, GV colheria a equivalente *Mofina Mendes*, que em tradução livre significaria *a desgraça* (*Mofina*) *em pessoa* (*Mendes*), na clara alusão ao caiporismo da pastora que dá graça cômica à parte profana do Auto, conforme ilustram as *Notas vicentinas*,

de Carolina Michaëllis de Vasconcelos (4^a, p. 311 *et alii*). Muito do que tem o auto vicentino vem dessas influências. A música, o canto e a dança têm inspiração espanhola. Outros autores fornecem elementos para a composição de tipos e situações, como o Pietro Aretino (1492-1556), autor erótico da *Cortigiana*, e Garcilaso, o jurista Covarruvias, o livro do Apocalipse e o recorrente Gómez Manrique das coplas fúnebres.

Em suas farsas de caráter não-religioso, com a natureza temática voltada para o tônus social da convenção, também Gil Vicente dá demonstrações de malícia e picardia adstringentes da tensão humana no espectro medieval. Na *Farsa do Velho da Horta* (1512), representada para o rei D. Manuel, o lirismo do velho apaixonado é submetido à dolorosa compunção da ironia cômica. Em sua cada vez mais absoluta e radical demonstração de um frustrado amor senil, o velho perde a horta e a honra em razão da habilidade extorsiva e astuciosa de uma alcoviteira. Magistral na composição de tipos farsescos, aqui liberto da dominação de Encina e Lucas Fernandes, Gil Vicente é pinturesco de cenas hilárias com autonomia cênica e farsesca. Introduzindo, pela primeira vez, a figura mista da alcoviteira/bruxa/velha na caracterização e domínio das *personas*, diálogos e categorias do cômico, com esta farsa, Gil Vicente antecipa a trilha a ser percorrida por Molière e escolas das comédias de costumes e tipos, cujas matrizes já estariam no grego Aristófanes. Apesar do predomínio burlesco, a *Farsa do Velho da Horta* não se desprende do lírico, de inspiração à Sá de Miranda (*e nem fico só comigo*), Calderón (*Antes não fora eu nascido*) e Camões (*fogo, que não se apaga*).

Outra destacada peça cômica é a *Farsa de Inês Pereira* (1523), representada para o rei D. João III. Comédia de costumes, é considerada a obra profana mais bem arquitetada do Quinhentismo. Na rubrica de abertura, Gil Vicente diz ser ela *de encomenda* de desafio, pois responde, como motivo exterior, ao disparate de alguns que, não acreditando fosse ele mesmo o autor das peças sob seu nome, mas que furtaria o mérito a outrem, propuseram-lhe o mote *mais quero asno que me leve, que cavalo que me derrube*, cuja resposta é a *Farsa de Inês Pereira*. Sobram cuteladas para clérigos rufiões, judeus casamenteiros, donzelas mal aviadas, alcoviteiras, enfim, todo o universo dos *que me solten caganeira*. Três são as jornadas tendo Inês como protagonista: I – Inês Fantesiosa; II – Inês mal-marida-

da; III – Inês quite desforrada. O pajem do Escudeiro, marido de Inês, tem seu fundo cômico alicerçado de pícaro e se revela burlesco ao molde do molieresco Sganarello. Paralelamente à comédia de burla e enganos, a *Farsa de Inês Pereira* tem um motivo surpreendentemente atual: a situação da mulher na sociedade medieval, sujeita a desencontros de sua condição submissa, presa das convenções ou emparedamentos da norma moral.

Já na farsa chamada *Auto da Lusitânia*, encenada para o rei D. João III em 1532, por ocasião do nascimento do príncipe herdeiro, um novo Manuel, Gil Vicente se auto-refere na fala do Pai e do Licenciado, este sobretudo afirmando um GV filho de parteira e albardeiro, com fumos de trovista e escritor de façanhas portuguesas, embora se autoproclame apenas *o tecelão das aranhas*, e isso tudo no Prólogo.

Após um relato em prosa, o auto propriamente dito reúne Lisíbea, sua filha Lusitânia e Portugal como protagonistas. É uma das peças mais censuradas de Gil Vicente em virtude da presença dos Diabos e sua fala rezando o *Oremus*. Introduz as mais representativas personagens alegóricas do teatro vicentino, *Todo o Mundo* e *Ninguém*, o primeiro rico mercador, o segundo um curto pobretão, movimentando diálogos dos mais ricos. As personagens funcionam como clara alusão ao personalismo segregacionista e ao fortuito jogo de sorte e azares da coletividade medieval, afastadas do rigor do dogma e da disciplina teológica. Nelas se observa também uma inspiração natural ao que desenvolveria José de Anchieta na composição de seus autos. *Todo o Mundo* só quer dinheiro e *Ninguém* busca a consciência. Na transcrição das falas das personagens, inclusive as dos Diabos, repontam sentenças cristãs da religião primitiva que Gil Vicente, assim como Erasmo de Roterdam, queria ver restituídas. Algumas cenas parecem deslocadas do foco do Auto, mas podem ser vistas como contraponto maniqueísta das virtudes teológicas postas em xeque como no seguinte quadro:

| | | |
|---------------------|--------------|-----------------|
| <i>Todo o Mundo</i> | <i>BUSCA</i> | <i>Ninguém</i> |
| Honra | | Virtude |
| Ser Louvado | | Ser repreendido |
| Vida | | Conhece a Morte |
| quer paraíso | | paga o que deve |
| é mentiroso | | fala a verdade |
| é lisonjeiro | | é desenganado |

Mesmo perfil sentencioso é seguido pelo *Auto da Festa*, onde Gil Vicente inova, com a rubrica de abertura abrupta do Auto: *Entra logo a verdade e diz*. Nele se presta a mesma sensação de amargura pelo descaimento moral observado na sociedade: *quem nunca cuidou que em Portugall a Verdade andasse tão abatida, e a mentira honrada, e com todos cabida* — numa declarada e manifesta indiciação do Auto na categoria das moralidades, alimentado do estilo satírico/reflexivo, fruto do sarcasmo erasmista, de fundo influxo à Luciano de Samósata. As personagens são interlocutoras da Verdade. O espanhol aparece como idioma (donjuanesco) da sedução e burla (donjuanescas), ou com a gravidade ritual nos misteres do castelhano cavaleiresco, a exemplo do *Auto da Índia*, ou o falar cigano deste mesmo *Auto da Festa*. Em qualquer sentido, o tratamento da linguagem é o do próprio Gil Vicente, cortês, émulo da fala da aristocracia. O anticlericalismo vicentino mais uma vez vai pontuar o comprometimento ideológico de GV, que põe um vilão (de *villain*, camponês, como vimos) a dizer que criou dois filhos do Prior de certo convento. Na fala de uma velha, Gil Vicente se auto refere como sendo o que faz os autos a elRey. No diálogo entre o Rascão e a Velha, GV aparece como *sesudo*, logo barrigudo e *mais passa dos sessenta*. Finalmente, alguma expressão desapontada surge na fala do vilão, que reconhece: *quem quiser ter de comer, / que nunca fale verdade*. Profético, visionário, vigilante à base do *o tempo o mores*, é este mesmo vilão que antecipa a síndrome moral pendular na sociedade de todas as épocas:

*porque já em Portugal
quem não costuma mentir,
não alcança um só real*

Vê-se claramente que o vilão encarna o alterego de Gil Vicente, vergastando os costumes, a inversão dos valores sociais, o triunfo dos mentirosos, a prática moral dos adesistas ao que há de mais nefando, exemplarmente simbolizado na denúncia ao Núncio simonita, que absolve a Velha por *cinco cruzados*.

Não estaria Gil Vicente muito distante do sentimento popular quando exprime tal carga satírica. Ele próprio atribui ao gosto popular o título da *Farsa de Quem tem farelos?*, uma vez que julgava seus autos

e peças satíricas próximos do julgamento do povo. Representada em Lisboa ao rei D. Manuel em 1505, *Quem tem farelos?* apresenta como argumento os amores de um escudeiro pobre. O escudeiro simboliza a fidalguia arruinada. Seu criado, Aparício, já no começo do Auto, traça o perfil desabonador do patrão retratando-o e a si como figuras picarescas. Ao escudeiro cheio de trovas e suspiros o criado não se acha em condições de deixar e com uma ponta de sarcasmo adverte, com aquela graça inconfundível dos pícaros: *Sou já tão farto de fomes! Como outros de comer.*

É nítida, aliás, a proximidade da comédia de *Quem tem farelos* com o universo simbólico do *Quixote* e do *Lazarillo*. Os dois criados — um, de fala portuguesa, outro, espanhola — cotejam as sortes de ambos com as de seus amos. Ordonho, o castelhano, perfila seu patrão como um conquistador de nadas, combatendo jarros em casas e arrotando valentias cavaleirescas, comparando-se a Aníbais, Cipiões, Rosasvalles etc. Seu arremate é digno de uma elegia: *Siempre suspira por guerra, / Y todo su hecho es nada.* Já o diálogo do escudeiro Aires Rosado (ou *asno pelado*) com seu criado Aparício é digno da ironia ingênua do *Quixote* e merece o panteão histriônico das comédias de embustes: *Apariço, bem sei eul Que te faz mal tanto viço.*

Com diálogos ágeis, a inteligência dinâmica do texto em ritmo, jogos de palavras e movimento lúdico, a *Farsa de Quem tem farelos* é dos melhores trabalhos de Gil Vicente, merecendo figurar como arquetípica comédia de intrigas, de quiproquós, sem arroubos de Moralidade e Mistério, teatro de puro entretenimento, recheado de falas paralelas, entre-meios e contrapontos de discursos e interesses descontínuos e díspares.

Segue-se a farça chamada Auto dos Físicos, na qual se tractão huns graciosos amores de hum clérigo.

A rubrica acima antecipa o índice de moralidade aplicado àquela peça que, por contrariar as corporações dos médicos e dos clérigos (sobretudo) foi talvez a mais duramente censurada pela Inquisição portuguesa em sucessivos *Index*. A impressão manifesta que o texto de Gil Vicente transmite é a de quem só aceita os apaixonados na órbita da convenção. Nada de velhos hortelheiros seduzidos por moças mais novas. Menos ainda

clérigos, submetidos todos ao ridículo e ao estatuto moral consagrado pelo racionalismo do dogma.

À sentença da alcoviteira Brasia Dias — *Seredes João de Tomar, / Que depois de morto jal Diz que punha-se a mijar* — se entrega gostosamente um clérigo, crente nos feitiços da mulher e do Mestre Felipe, já que, enfermo de amor, não cede espaço à desistência. Para curá-lo de tal enfermidade, são contratados os físicos (médicos) e mais charlatães. Ao Mestre Felipe, afinal, Brasia Dias consigna poder e concede: *Vós sodes surlugião*. Alguns vícios de linguagem vão caracterizar esses físicos, variando-se insistentemente de um a outro, para desespero da alcoviteira, que adverte ao clérigo: *Vós sois doente d'amor, / E elles querem-vos meter / Per caminho d'outra dor*.

Há uma curiosa referência ao Brasil na *Farsa dos Físicos*. O Mestre Torres diz ter encontrado outros médicos e sua experiência é vasta: *O Leste e o Oeste e o Brasil*. Este mestre conhece astrologia, ridicularizada por Gil Vicente no uso medicinal. A farsa é, aliás, látego impiedoso contra esculápios inescrupulosos. GV também desmoraliza o sacramento da confissão auricular, pondo o clérigo enfermo confessando-se sobre seu estranho mal a um frade que lhe fica perguntando sobre se é correspondido em seu amor. Na fala do clérigo, GV antecipa Calderón quanto ao sentimento de desgraça imantado ao nascimento. Na do frade, também antecipa Camões no espírito de fidelidade do amor de Jacó por Raquel. O frade confessor absolve de culpa o clérigo apaixonado e condena a tirania da incorrespondência amorosa, ele também adepto fervoroso da *huerta de amores*, de onde trará uma *ensalada* guisada por Gil Vicente em seu texto. A *ensalada* é, na verdade, salada de situações absurdas, até na área climatológica, com a Natividade de Jesus ocorrendo em maio, o sol saindo à meia noite junto com a lua e a Páscoa sendo celebrada no mês do São João.

Nesse embaraçado de desencontros anímicos combinados com os temporais também se alinha a farsa *O Juiz da Beira*, que Gil Vicente compreende como continuação da *Farsa de Inês Pereira*, com o tosco marido de Inês, Pero Marques, como protagonista e o próprio Juiz, cujas sentenças canhestras de homem *simpres* coincidem com a canastrice das audiências. Representada para João III em Almeirim, 1525, *O Juiz da Beira* é um redil de situações cômicas, entre um juiz parvo, um

porteiro ambicioso e maledicente, uma alcoviteira que proclama uma filha desonrada e já prenhe, um cristão-novo com filha mal afamada pela língua da alcoviteira, todos, enfim, reunidos numa ambiência de *quid pro quod*. A lembrança desse modelo de comédia de situações, inflada de pastelão sem grandes preocupações morais, teria no Brasil seu cultor mais desempenado no século 19, com o molho romântico de Martins Pena. Ana Dias, a alcoviteira, usa, talvez pela primeira vez, o rasurado jargão, hoje surrado, de *sabe com quem está falando?*, pondo o dedo em riste na cara do ex-judeu: *Eu sou a ama do Craveiro, / Vezinha do Tisou-reiro, / Sobrinha d'Alvazaredo*. Para concluir, contribuindo com preciosa metáfora: *Que hum cavallo d'elrey! esterçou à minha porta*.

O Juiz da Beira, o simplório Pero Marques, confirma em juízos igualmente simplórios a voga de anexins para julgar os casos, a exemplo de *encaminhar o gato para o toucinho (...)* a moeda por perdida *como alma de judeu*. A figura da alcoviteira, embrulhada em suas armadilhas de linguagem e expressão, colhe efeitos de graça peculiaríssima. Também aqui Gil Vicente antecipa em dois séculos Molière e sua escola. Do ponto de vista eminentemente farsesco, *O Juiz da Beira* é uma excelente peça, com variação de cenas e ações cômicas, incluindo um dinamismo diverso de muitas do gênio vicentino, culminando com o magistrado convocando um jumento para os fins da audiência e sentença.

No gênero *farsa de folgar*, Gil Vicente coleciona altos e baixos. Sua demonstração de maior fraqueza residirá, provavelmente, na *Farsa das Ciganas*, representada ao rei D. João III, em Évora, 1521. São rimas espanholas, inclusive internas, a maioria em *uz*, como se arremedasse o sotaque da fala cigana. Talvez seja o auto vicentino mais desinteressante no cômputo da obra poética de GV, cuja ausência não faria falta alguma ao repertório de gênio do dramaturgo e comediógrafo português. Um pouco mais animada por um argumento criativo é a *Farsa dos Almocreves*, representada para João III em Coimbra, 1526, e misturando fidalgos a ourives e capelães. O tema é caro a Gil Vicente, com a nobreza jactanciosa e arruinada, sem renda alguma e toda a pompa de quem deve até aos seus oficiais. O fidalgo, embora decadentíssimo, é extravagante, inútil, explorador. Em seu encalço, cobrando-lhe dívidas, o fidalgo se deparará com o capelão queixoso e o ourives cheio de artimanhas. A linguagem, como sempre, baixará à cavaliária do frescor popular: *Hum fideputa ladrão! Na venda da repeidada*.

N' *O Clérigo da Beira*, que Gil Vicente igualmente inclui entre as *farsas de folgar*, representada a João III em Almeirim, 1526, novamente a figura do clérigo venal ocupa posição de relevo. O clérigo com filho tem na atividade de caçar coelhos oportunidade de debater questiúnculas, intercaladas com intercessões hilariantes do latim das matinas. Gil Vicente barbariza no esculacho, caricaturando falsas orações, tornando a mulher do clérigo sacristã com especiais misteres e direito a folgas de linguagem arrevesada: *E solte a cabra também! Que está presa pela estola*. A peça documenta a parvoíce dos aldeões confiados em fidalgos, mais um negro com sotaque *quimbundo* e fala fonetizada. Vale uma breve transcrição essa aparente fala do século 16, dialetal, vislumbrada ritmicamente como típica do falar afro-negro e pelo teor de macaqueação da linguagem das rezas:

*Pato nosso santo paceto ranho tu e figo valente tu e cinco sego salva
tera pão nosso quanto dão dá noves caro he debrite noses ja libro
nosso galho. Amen Jeju, Jeju, Jeju* (p. 765, ed. Lello)

O elemento negro — *filho d'egoa* — também em Gil Vicente terá essa vestimenta fornecida pelo preconceito etnográfico. O negro é o alienígena ladrão, que subverte (pelo furto) o *pelote* (a linguagem) ao aldeão branco e parvo. Significativo emblema, esse, que José de Anchieta aproveitará mais tarde, associando a perda do pelote domingueiro por um Adão parvo ofuscado pela soberba. Signo do inconsciente textual, porém, quem termina roubando a cena no auto, contrariando talvez a vontade do próprio autor, é a vidente astróloga Pedreanes, que, do meio para o fim da peça, imprime o ritmo de agilidade cômica e presença cênica, o que valida um Gil Vicente celebrizado na composição de tipos.

No que intitula *tragicomédia*, o auto *Cortes de Júpiter*, representado para D. Manuel em Lisboa, 1519, realiza um intercâmbio proveitoso da mitologia cristã com a pagã. A peça, em que pese o tom elegíaco que Gil Vicente intenta emprestar, de desejo de boa viagem à rainha D. Leonor em partida para Sabóia, resulta um documento de intenso lirismo, com apelos candentes à lua, às estrelas e aos mares. Entrecruza-se com o fabulário do Oriente, com a moura arremedando sotaque e infantilizando a fala, com o encantatório de um discurso dirigido aos peixes e o satírico da paródia aos negaceios dos bacharéis.

Com nítido apelo popular, *Cortes de Júpiter* lembra, pela graça inusitada, a tradição dos *testamentos* de Judas nos sábados de Aleluia. Gil Vicente parece misturar personagens com pessoas reais, entremeando também às falas do Auto os cantares de amor e de amigo, citados em aspas: *Por el rio me llevad, amigol Y llevad por el rio*. A poesia desse Auto é singela, sem conflito, pacificada pela encomenda real e gosto de proceder bem no intervalo das tensões humanas.

A obra de Gil Vicente apresenta seções temáticas com estilo e ideologia bem nítidos. São autos de mistério e moralidades (em sua maioria), celebrações rituais a pretexto de festas religiosas ou do calendário de nascimentos na corte manuelina e joanina, dramas de uma pungência cortante alcançando aspectos da sociedade quinhentista em Portugal, além das ditas *comédias de folgar*, peças geralmente curtas, com modelo, inspiração e tratamento da tradição ibérica, do folclore e gosto de acentuado sabor popular.

Assim, muitas dessas encenações fazem intercalar-se comédias e dramas, algumas gerando um nexos competente de fusão de elementos, outras marcadamente de gênero quase pastelão, outras surpreendentes pelo halo de simpatia humanista que o autor transmite. Nesse último caso estariam a *Comédia do Viúvo*, representada em espanhol, no ano de 1514, e a *Comédia de Rubena*, também em espanhol, para o príncipe João, depois rei João III, em 1521. Na primeira, na linha de antecipação da sentimentalidade agônica de Calderón de La Barca (*Pues que tanto bien perdil Porqué nací? (...) Tal que nacer no debiera*), finalmente um frade compassivo, raro no teatro vicentino, conforta um viúvo sem esperanças. Um compadre, misógino, dá conselhos ao viúvo que este, na verdade, agradeça aos céus por ter renascido com a morte da mulher, liberto da prisão do casamento. Dizendo-se condenado ao sofrimento eterno pois sofria horrores com a mulher ainda viva, o compadre conduz com imensa graça sua esquivia sabedoria, inscrevendo-se na tradição cênica e literária de melindres ao comportamento das casadas e seus terrores comportamentais. Enquanto o viúvo lamenta-se e diz sempre rezar pela alma da falecida, o compadre declara-se infeliz porque sua mulher não acompanhou a comadre. As filhas do viúvo recebem galanterias de uns cavaleiros, com quem afinal se casam e a comédia tem um final feliz com a santificação de comportamento do viúvo, alçado à condição de amador eterno — certificado, aliás, da mítica amorosa da convenção platônica.

Já a *Comédia de Rubena* tem lances bem mais dramáticos e comoventes, tendo adicionais de *persona* medieval nas figuras emblemáticas da Parteira, Feiticeira, Licenciado e Diabos. No prólogo do Auto, um Licenciado profere suas máximas em endecassílabos, com quebrados decassílabos. Rubena é jovem sentimental e idealista que sofre as desditas de uma gravidez indesejada e é abandonada pelo pai da criança, criado de seu pai. O prólogo tem natureza relatorial e narrativa: *En tierra de Campos allá en Castilla....* Trata-se do mais denso, fidedigno e integrado prólogo dos autos de Gil Vicente, logo introduzindo a cena que segue, com Rubena lamentando sua sorte, em redondilha maior. Pela primeira (e talvez única) vez Gil Vicente mostra uma parteira em seu ofício, com rezas obsequiosas ao Espírito Santo e São Miguel, à Virgem de Loreto e São Gabriel. Essa parteira, num auto predominantemente em espanhol, fala português e evidencia uma graça particular em tudo o que diz, arreganhando a ação dos homens que seduzem e abandonam as mulheres, suas vítimas. A eles deseja, de agouro: *Reiras de morte apertadal lhes salte nas ilhargadas; Caganeira esforricada, que não sáião da privadal A enganar as coitadas.* A parteira pronuncia expressões religiosas e populares para bem acolher o nascimento da criança. Mas o faz numa sem-cerimônia toda despachada: *Dizei-lhe hua Ave Marial Enquanto eu vou mijar.* Sentindo-se impotente para trazer à luz a criança, vai a Parteira buscar a Feiticeira de forma a aprestar o parto e abrandar a dor que Rubena diz ser pior que a do fogo eterno. A Feiticeira então convoca 4 Diabos (Legião, Draguinho, Plutão e Canhoto) com que se encerra o Ato 1.

No Ato 2, os diabos vão em busca do desencaminhador da pobre Rubena: *Eis aqui onde mijou, À meia noite seria.* À convocação da Feiticeira, os diabos produzem rico encadeamento anafórico: *Eis-nos aqui; que nos mandas?! Que nos mandas, aleivosa?! Aleivosa, que demandas?! Que demandas, em que andas?* Volta o Licenciado com o mesmo endecassílabo e espírito de relato maravilhoso. Narra Rubena levada pelos diabos — esta irá até uma montanha onde parirá uma filha, que será a mais formosa donzela das Espanhas. O Licenciado diz que deixará Rubena com o seu destino e tratará *nesta cena segunda*, da vida e ações da filha de Rubena, de extrema bondade e beleza, por nome Cismena.

A *Comédia de Rubena* tem muito de trama grega. Traz as figuras das parcas e seu instrumental de oráculos, acompanhadas de diabos arautos.

O uso do latim, como de outras vezes no teatro vicentino, não deixa de ser subversivo aos estritos limites da disciplina eclesiástica. A subversão também se estende à liturgia católica e à História Sagrada, uma vez que, pela boca da Feiticeira lastimando a sorte de Rubena, aparece: *No princípio o verbio eral Era do verbio cheio*. Novamente Gil Vicente escarnece de frades em mancebias e também ministros e curas, especialmente os da Sé. Com direito à promiscuidade, a rima faz a festa e o estrago: *Na rua de Calca-frades! Manceba de dois abades*. Os diabos reinam na *caganeira* e também a Feiticeira, embalando a recém-nascida, não se avexa de apelar ao baixo calão: *Ru, ru, menina, ru, rul Mourão as velhas e fiques tul C' o a tranca no cu*. A ama contratada por Diabos e pela Feiticeira para cuidar de Cismena canta cantigas de embalar crianças, o que associa a *Comédia de Rubena* ao elenco das narrativas maravilhosas do mundo cristão. Uma novidade trazida por Gil Vicente nesse Auto: introduz o *Licenciado que fez o argumento* no meio da cena, com seus endecassílabos e relato intermediário, para falar de Cismena já crescida, pastora de gado, enquanto os pastores dizem com naturalidade: *ó fideputa*.

Na terceira cena (ato 3, na fala do tempo, o que seria da convenção teatral) o *Licenciado* não aparece, nem prólogo ou endecassílabos, a fala direta indo para Cismena, em redondilha maior. As fadas a destinaram (deram-lhe o fado, a sorte, o destino) a herdar rica fortuna material e casar-se aos 16 anos. Cismena é protegida das fadas (como Enéias, de Vênus, na epopéia virgiliana). E Gil Vicente, imune ao exclusivo medievalismo, navega em águas de Sá de Miranda:

*Que direi a mim de mi,
Porque quanto a mi me digo,
Fallo com o mor imigo
Que eu nunca conheci?*

A personagem de Cismena muda a sorte do próprio Auto, tornando a *Comédia* ou *drama* de Rubena em Romanceiro de amores tresvariados, recusando a todos os seus pretendentes, numa espécie de vingança simbólica, inconsciente (ou dos fados) ao sofrimento emblemático da mãe, Rubena, abandonada pelo ancestral masculino, igualmente simbólico. Há uma belíssima seqüência na fala rítmica de Felício e seu pajem (príncipe

da Síria), tornado Eco (de sofrer d'amor do outro) de um mesmo desejo pela inalcançável Cismena. Ainda uma fala de Felício (contrário ao nome, *infeliz*), desprezado por Cismena (Ximena? *Cisma* de *Rubena*?), *Ella me dá triste guerra*, lembra expressões da utopia lírica do árcade brasileiro Cláudio Manoel da Costa, desditoso em suas tiranas. A fala de Felício é expressiva da dor coletiva que assalta os amantes. O Eco faz-lhe eco, respondendo e repetindo-lhe a dor, ampliando e reduplicando tal sorte de males. Felício morre e o Eco, retornado ao estado de príncipe, vai a Cismena e dela ouve o motejo: morreu Felício? *Pois morreu em seu ofício;/ Que culpa lhe temos nós?* E ao Eco (ou seja, ao príncipe da Síria), que também lhe declara afeição, responde Cismena com igual sentimento de indiferença e desamor: *Pois quem no ar se namoral Pene, e queixe-se do vento*. Como nos contos maravilhosos e na convenção desgeografizada do cordel, Cismena morava em Creta e vinha-lhe ao enalço o príncipe da... Síria. O confuso procedimento atrabiliário da desgeografia enseja a Cismena também um voto de desprezo ao príncipe e a toda realeza, mesmo de regiões as mais distantes ou ricas: *Não darei minha limpeza/ Ao maior rei do mundo,/ Nem por nenhua riqueza*. De lambugem e despeito, porém, deixa resvalar o príncipe (e Gil Vicente) esnobação ao conhecimento da Outra: *Mas alta, dice Platon,/ Es la virtud, que el estado;/ Y à esta es obrigado/ El mundo de darle el don*. Com tal argumento, o príncipe da Síria ganha o coração de Cismena e a festa desfecha a peça com um final feliz.

Assemelhando-se à legenda cavaleiresca, com demandas e épos próprios à tradição, *Comédia de Rubena* parece-nos a melhor composição de Gil Vicente, ou sua obra mais inteiriça, dinâmica, hábil, lúdica e literariamente primorosa (ao menos no que compreendemos literariedade como apropriação do real pela fantasia, ilusionismo, superposição mágica).

Outro modelo comediográfico é seguido por Gil Vicente na *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, representada ao rei D. João III, em português e espanhol, 1527. Feita em honra e louvor de Coimbra, este auto encena quadros das antiguidades, origens e nome da cidade, com algumas personagens com denominações esquisitas, mas eufônicas: Celiponcio/ Galameno/ Colimena/ Belicrasta/ Sossideria/ Melidonio/ Perigeria/ Liberata. No argumento, o Peregrino fala em endecassílabos e reconhece a imposição do relato (*E por ser historia de gosto e sabor,/*

Ordena o autor de a representar) e os objetivos do auto (Porque vejais! Que cousas passarão na serra onde estais, Feitas em comédia mui chãa e moral). Mas Gil Vicente não perde o erasmismo recalcitrante na chalaça aos padres que levam a vida monástica em casadas mancebias, tendo por norma o desregramento (e os que não tem ninhadal De clerigosinhos, são excomungados). E isso logo no prólogo, como quem adverte, não sem ares de moralismo: Já sabeis, senhores, Que toda comédia começa em dolores; E inda que toque cousas lastimeiras! Sabeis que as farsas todas chocarreiras! Não são muito fnas sem outros primores.

Pela primeira vez, Gil Vicente intenta um contato mais direto com a assistência, tendo-a como interlocutora quase dual, tanta será a penetração dos contatos do Peregrino com o público. Por essa via assim tão relaxada de distanciamentos, vai o prólogo/Peregrino disposto a passar a fala aos outros: *E porque a comédia vai tão declarada, E tão raso o estilo, não serve de nadal O mais argumento: e cerro a emmenta.*

Primeiro a aparecer, o Lavrador fala em espanhol e em espanhol se desenvolverão as cenas, com o Ermitão e os demais. A peça só tem em português o argumento do Peregrino e as rubricas. As cortesarias de um dragão humanado chamado Monderigon, em seu cerco a Liberata (*Nombre de libre teneis*), têm uma graça própria do lirismo trovadoresco. Ao vê-lo partir, Liberata entoia típico cantar d' amigo. O próximo diálogo entre os dois renova a ambiência de cantares, sobretudo da parte de Monderigon. Gil Vicente navega em águas do Ovídio das *Metamorfoses*: Liberata transforma-se em lebre. Pela voz do Peregrino, GV registra a diacronia dos nomes, inclusive com as corruptelas. Personagens alegóricas, por fim, enfeixam a divina Coimbra num halo de sagração significativo do emblema que o nome da cidade tem para com o Estado português e como ele se habilita no imaginário e senso comuns.

Por fim, o registro das *Obras varias* de Gil Vicente alcança ainda seus poemas e alguma prosa, tudo reunido na edição de que aqui nos servimos (Porto: Lello, 1965). A primeira dessas peças é um sermão em espanhol, verso endecassílabo, feito em louvor de D. Leonor e pregado em Abrantes, presente o rei D. Manuel, por ocasião do nascimento do infante D. Luís, 1506. Justificativa de Gil Vicente: *E porque alguns forão em contrario parecer que se não pregasse sermão d' homem leigo, começou primeiro dizendo, antes de entrar no sermão...* A contestação vicentina

demanda *perdon a mis detractores* e requêsta curiosa circunstância: *Aquesta vez sola ser loco por hoy! Y toda su vida licencia les doy! Que pueden necios con reverencia*. Dizendo-se louco por um dia, Gil Vicente proclama que os outros possam sê-lo para sempre, com mais proeminência. A ironia erasmista é profundamente sutil e demonstra a cabal disposição do mestre de cerimônias da Corte. GV evidencia conhecimento do latim litúrgico e das regras do sermônário, além das obras dos doutores Tomás, Agostinho e Scoto. Mas não perde a verve graciosa e cômica, licenciando-se da gravidade eclesiástica: *No quiero arguir si el fruto vedadol Si era manzana ó pêra ó melon*. E também municia-se de dúvidas correntes quanto a virtudes teológicas: *No quiero deciros naqueste sermon! Si fue el diluvio curso natural, Segun los de Grécia; si fue divinal Ira sañosa con causa y razon*. Depois embica pela mitologia e poética, citando passos da *Iliada* e da *Odisséia*. Para completar seu juízo transitando pelos sinais da queda do homem e por uma tímida convocação à não-violência, indeferindo valor à imposição de tornar judeus em cristãos-novos: *Es por demas pedir al judiol Que sea Cristiano en su corazon*.

Na *Romagem de Agravados*, Gil Vicente pratica o que chama tragi-comédia satírica. Representada a D. João III, em Évora, por ocasião do parto de D. Catherina e nascimento de D. Felipe, 1533, a peça satiriza um certo Fr. Paço, habituê de palácios, *muito doce cortesão*, frade que, sacrilegamente, numa comédia de erros, renega seu ofício. Na *Floresta de Enganos*, a sátira se dirige a nobres e magistrados de Alta Justiça, com conteúdo maravilhoso. A representação foi em Évora, para D. João III, 1536. No prólogo, falam um Filósofo e um Parvo, atado ao seu próprio pé. O Filósofo anuncia em prosa espanhola o argumento da comédia e as falas alternam português e espanhol. Informação curiosa vem na rubrica final, ao cabo da comédia. A julgar por tal rubrica, *Floresta de Enganos* seria a última composição de Gil Vicente. O ano (1536) é o que geralmente se atribui como o de sua morte e a inscrição é de que esta peça *he a derradeira deste segundo livro, e a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias*.

Em trovas dirigidas a Filipe Guilhem, Gil Vicente pratica anáforas e usa de adágios e paráfrases costumeiros do universo ibérico: *Él toma el sol por el rabo*. Na “tragicomédia” *Frágua de Amor*, encenada por ocasião do casamento de D. João III com Catherina, Évora, 1525, GV

compreende *Castelo* como metonímia de Catherina. Há intervenções da mitologia: Vênus procurando Cupido, além da intercessão de personagens caras à identidade medieval, como o Peregrino e o Romeiro. Gil Vicente interpõe um negro *cantando na língua de sua terra* a Vênus e a fala do negro vem estropiada foneticamente, em transcrição presuntiva da identidade lingüística do escravo, duplamente escravo em terra estranha. GV absorve o preconceito etnográfico e põe o negro a suplicar a Cupido que o transforme em branco, de nariz aquilino e lábio delgado. Após sua cantiga de amor, o negro se transforma em branco, menos sua fala, que permanece a mesma de antes. O negro se queixa a Mercúrio, que lhe adverte quanto ao pedido original. Por último, a figura alegórica da Justiça, na pele de uma velha *corcovada*, fala em português, assim como o frade cortesão, em ares mundanos.

Tragicomédias seriam ainda *D. Duardos*, sobre os amores do príncipe da Inglaterra com Flerida, filha do Imperador Palmeirim de Constantinopla. Representada para João III, não traz indicação de ano. Gil Vicente chama, com graça espanhola, Maimonda, dama de Camilote, de *o cume de toda fealdade*. E cita a rainha Dido e Enéias, virgilianos do amor romantizado, comparando-os aos amores de Duardos e desenvolvendo-os à maneira cavaleiresca e trovadora, com cantares de amor. Em *Templo de Apolo*, representada na partida da filha de D. Manuel para Castela, a fim de casar-se com o imperador Carlos (1526), o prólogo é encenado pelo próprio Autor, aqui assumido como personagem enferma de febres e *desculpando-se da imperfeição da obra*. GV mistura legenda bíblica com mitologia pagã, falando em Esther e em Medéia, Jason, Helena e Dido. Um vilão (campônio) português é o único de fala lusitana e serve ao Priol de um convento e a dois filhos deste...

Nas continuamente ditas *tragicomédias Nau de amores, tragicomédia pastoril da Serra da Estrela e Triunfo do Inverno* (as duas primeiras representadas em 1527 e a última sem data conhecida, todas para João III, em Coimbra e Lisboa), subsiste o reconhecido *leit-motiv* de Gil Vicente em assimilar jogos pastoris, amores em quadrilhas, a fala popular no intento de assimilação de um modelo bem próximo ao sentimento comum da população, ao lado da notação medievalizante das moralidades. No *Triunfo do Inverno*, curiosa e sutil dinâmica anima o duelo travado entre o pastor Brisco Pelayo e o alegórico Inverno. Tudo tem

aqui um movimentado tónus que falta a alguns autos, justamente por seu colorido especial de aventura marítima, ao estilo da *Odisséia* homérica, com imprescindíveis embaraços na marinhagem, cantares de ribeira, rosais floridos, cantigas d'amor e d'amigo.

Em uma de suas últimas composições, representada em 1533, Évora, para o rei João III, o *Amadis de Gaula*, GV guarda o espírito cavaleiresco do original Amadis, ao lado de seus irmãos Galaor, Florestan e Gandalin. São também personagens outras figuras do cavaleirismo recorrente das novelas como el rei Lisuarte, D. Dorin e outros. A ambiência de cavalaria favorece o primado de relato maravilhoso e da lírica trovadoresca dos cantares e de ações amorosas *a la capa-e-espada*, o que justificaria o outro título do auto: *Triunfo do Amor*.

Entre seus poemas-romances, quando da morte de Manuel I e da aclamação de João III, Gil Vicente porta-se como poeta-repórter, registrando o que documentava da dor pela morte do primeiro e discretos festejos pela assunção do segundo, além das falas dos dignatários reais: *Assim de minha fantasia! Segundo vi o passado*. Dos poucos exemplares poéticos em que não escarnece da hipocrisia do clero e da cleresia desviada, Gil Vicente, no entanto, se defende e seduz pela palavra, atribuindo sentido diverso à expressão do conde de Villanova (*Não ouçais mexeriqueiros*).

Na seção que a Lello edita sob a rubrica de *Obras várias* encontra-se o quanto de lírico, devocionário, elegíaco e satírico, além de duas cartas em prosa dirigidas ao rei D. João III, Gil Vicente escreveu, excetuando-se os autos conhecidos. Numa dessas cartas ao rei, GV comenta *o tremor de terra que foi a 26 de janeiro de 1531*. O poeta protesta contra superstições insidiosas dos padres, que afligiam a população ignorante com o argumento de que o tremor era a paga dos pecados dos homens. Gil Vicente reproduz uma carta que remetera aos padres em protesto contra tal absurdo teológico, de baixa superstição. Nela, GV se diz *vizinho da morte*. Na segunda carta ao rei, elogia os *livros das obras* que, *escritas*, lhe coube examinar, e, quanto à sua, melhor deixar de imprimir, pois outros no futuro inventarão mais graça e beleza pela eloqüência e elegância que nos livros viu. Considera favor e amparo do rei importantes *para que minha enferma escritura não seja ferida de línguas danosas*. A humildade é prosaica e protocolar, pois GV considera *injusta oração pedir tão alto esteio pera tão baixo edificio*. E compensa a ação dos detratores com a suma

de exemplos cristãos, cuja máxima e santa doutrina, especialmente de Cristo, mereceu ignorância, malícia, hipocrisia e outras desqualificações. O dramaturgo, todavia, roga virtudes para o seu livro, que compila para a impressão por mandado do próprio rei e nesta carta presta contas. Seu desejo manifesto é de atender à glória da vontade real, mais do que a cobiça de outro qualquer favor.

Das 48 peças vicentinas (19 religiosas, 29 seculares, 20 em português, 12 em espanhol, outras feitas de mitos dialetais), a predominância temática alcança criticamente os frades mundanos, os fidalgos de fanfaria, os usurários que emprestavam a juro, e mais uma enorme galeria de pastores, marinheiros, escudeiros maliciosos, ciganos espertos, judeus indecisos, alcoviteiras celestinescas, franceses e castelhanos de mimoso engano. No *Auto da Índia* verifica-se um brilhante jogo de contrastes entre ideal e real, abstração e mundo. A comoção se exprime superlativa em *comédias* como *El Viudo* e *Don Duardos*, com particular saliência para a máxima virgiliana *omnia vincit Amor*. No *Auto da Alma*, a vida como peregrinação, a Igreja como grata estalagem e uma profunda reflexão sobre o livre arbítrio propugnado por Santo Agostinho. Na trilogia das Barcas, clara inspiração de Luciano de Samósata (*Diálogo dos mortos*), a versão sevillhana da *Dança da Morte*, o recorrente *Ofício dos defuntos* da apocalíptica liturgia católica, além das visões dantescas e das harpias conduzindo a barca de Caronte. Na *Farsa de Inês Pereira*, uma espécie de divisa do estilo (de ser e pensar) de Gil Vicente: *mais quero um asno que me leve que cavalo que me derrube*. Principais emuladores da composição vicentina: o *Cancionero*, de Juan del Encina, é de 1496; as *Farsas y écloas*, de Lucas Fernandes foram publicadas em 1514.

O *Index* inquisitorial de 1547 condenou 7 peças de Gil Vicente. O argumento é um primor de subjetividade eclesiástica no julgamento: *o auto de dom Duardos que non tiver cênsura como foy emendado*, mais *Lusitânia com os diabos, sem elles poderse ha emprimir*. Outras condenações foram ao *Auto de Pedreanes, por causa das matinas* e os autos *Jubileu de amores, da aderência do Paço, da vida* e a ressabiada *Farsa dos Físicos*. *D. Duardos* mereceu o maior número de cortes e apodos dos censores por sua natureza renascentista: a primazia do culto à amada, ou o amor humano como objeto de culto e reverência. Em 1551, novo *Index* da Inquisição só proibiria peças vicentinas.

Finalmente, a cronologia de Gil Vicente começa em 8 de junho de 1502, com o *Auto da Visitação*, em Lisboa, indo até 1536, com a comédia *Floresta de Enganos*, em Évora. A maior parte das representações dos autos vicentinos se deu em palácios e alguns ficaram sem data (*Ressurreição; Sibila Cassandra; das Fadas; dos Físicos; D. Duardos*), assim como suas cartas e trovas. Mas é infindável sua poderosa influência na constituição do teatro quinhentista português, cujo resultado mais ponderável é a continuidade desse teatro no talento de epígonos vicentinos, como o nosso José de Anchieta.

Nos autos vicentinos evidencia-se um extraordinário senso de representação dos valores e crises da sociedade portuguesa quinhentista, com suas classes e estamentos sociais, seus vícios, seus impulsos ou referências intelectuais e religiosas. Sem a rigidez moralizante característica das outras peças, a farsa chamada *Auto da Lusitânia*, representada no nascimento do príncipe D. Manuel, filho do rei D. João III, em 1532, figura como um dos pontos mais altos da obra de Gil Vicente, com seu cutelo crítico apontado para as virtudes e imperfeições humanas e seu teor nacionalizante reivindicando a unidade Estado e Nação, i. e., o consórcio de Portugal com a Lusitânia. Através do processo alegórico, a personalidade coletiva da sociedade portuguesa vem à tona, em pequenos quadros, flagrantes da concepção de mundo do autor. Aliás, é pela alegoria que melhor se pode perceber a concepção vicentina de teatro.

Como uma operação de colagem, as personagens alegóricas fazem desfilar todo um rosário de crises mundanas, frutos do desvio de curso religioso, ou da natureza hesitante dos modelos políticos em voga no Portugal de Quinhentos. Melhor momento a exemplificar é, sem dúvida, o do aparecimento dos capelães das deusas Vênus e Verecinta, a primeira, grega, acompanhada de suas troianas, a segunda, egípcia, acompanhada por um séquito de romanas. Os capelães dessas deusas mitológicas, claro, não pertencem ao universo do cristianismo, mas ao mundo pagão que o autor quer criticar, Dinato e Berzebu. A ironia do surgimento dessas figuras vai aos poucos agudizando o entrecho dramático da farsa. Dinato recomenda a Berzebu: *ora rezemos, parceiro*. Berzebu interroga: *Quem começará primeiro?* Ao que Dinato completa com o sarcasmo típico de um certo anticlericalismo que vigiria na cultura portuguesa durante os tempos em fora: *Tu que és amancebado, / e és padre verdadeiro, / Que tens*

filhos ao teu lado, / E eu sam inda solteiro. As personagens alegóricas de mais forte composição no *Auto da Lusitânia* chamam-se Todo Mundo e Ninguém, o primeiro rico mercador; o segundo, pobre. A riqueza dessa concepção crítica dos desvios da sociedade é lapidar em sua textura ambígua. Ambas as personagens buscam alguma coisa como se a houvessem perdido. Berzebu dita a Dinato a cosmovisão de Gil Vicente. Assim os trechos ditados por Berzebu vão primar pela desorientação humana colhida pela malícia e picardia do pecado: *Que Ninguém busca consciência, / E Todo o Mundo dinheiro. (...) Que busca honra Todo o Mundo, / E Ninguém busca virtude. (;;) Todo o Mundo ser louvado, / E Ninguém ser repreendido. (...) Todo o Mundo busca a vida, / E Ninguém conhece a morte. (...) Que Todo o Mundo quer paraizo, / E Ninguém paga o que deve (...) Que Todo o Mundo he mentiroso, / E Ninguém fala verdade.*

Capelães e deusas querem o afastamento, a desagregação da unidade portuguesa, próxima de fundir-se ao reino de Castela e Aragão. As invasões mouras e a proximidade da Espanha tornam patente a fragmentação do mundo português. Gil Vicente censura, via personagens alegóricas, a desconformidade entre atos e ideais, a falência da austeridade. Por isso que Todo o Mundo apresenta-se ricamente vestido e com aparência ansiosa de quem mais procura a vertigem da ambição, ao passo que Ninguém se veste mal e é todo ele reto e ordeiro. Mas a ambigüidade dos nomes funciona como disfarces, embuste, revestimento do prejuízo moral que acomete a sociedade ao tempo vicentino. Fiéis ao espírito alegórico, apresentam-se captando o detalhe, a minúcia, o significante de aspectos morais imantados na personalidade coletiva que o autor busca criticar. O final do *Auto* enfeixa o tom de lamento e auto-expição que o Estado deve fazer para a reconquista da nacionalidade. Portugal exprobra seus desvãos: *E minha alma não segura, / Eu perdi a mor ventura / Que homem nunca perdeo.* Quando sente a perda iminente de Lusitânia, Portugal chora a partida da amada e suplica para que não o deixe. Lusitânia diz ser seu pai quem a força a partir e a casar-se com outro. Mas é Verecinta quem recomenda a Lusitânia casar-se com o nobre Portugal *fundado sobre amor.*

O final é feliz, porque de esperança e clemência o teatro vicentino é animado. A força expressiva do elemento alegórico se exprime por seu teor de evidência e eficácia. Convence muito mais porque imprime uma

sensação de empatia, de identificação com o espectador. É como se as personagens fossem um tanto o pouco de cada um de nós.

Na trilogia das barcas, GV comove seu público pela intermediação medievalizante que premia virtudes e castiga vícios. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, a sociedade portuguesa é a personagem inconsciente. As ações são desenvolvidas nas bipolarizações céu x inferno; bem x mal; virtudes x vícios. O Diabo assume o vácuo do poder, uma vez que tem a leitura de sua pertinácia salientada por comportamentos humanos típicos de uma sociedade assentada em falsos valores ou em valores hipócritas e desviados da Graça divina. Pecados capitais como a avareza, vaidade, corrupção, venalidade são expostos e alegoricamente representados nas figuras das personagens que embarcam com o Diabo. A barca do Inferno é o momento do Juízo Final (imagem recorrente da Idade Média).

As classes sociais estratificadas (nobreza, clero e plebe) se apresentam aos juízos e embarcam na Glória ou no Inferno. A linguagem caracteriza a tipologia sociológica e humana de cada um. O Diabo fala popularmente, com o sarcasmo de quem contempla antecipadamente os destinos individuais e bem os conhece. A tirania, a opressão, a vilania são objetos da sátira, da mesma forma que os vícios sociais e humanos. O fidalgo tem um discurso sofisticado, mas o inconsciente social fala pelo Demônio, popular e eficazmente. A fala do Anjo é sempre pontuada de um assentimento indireto ao que o Diabo diz, como se entre ambos houvesse um compromisso tácito na condenação. No Anjo, a recusa da vilania; no Diabo, a remissão ao inferno, pelo prêmio à vileza. O avaro que empresta a juro (Onzeneiro) tem sua carga denunciada e recusado seu pleito de embarque na Glória. Pergunta o porquê da condenação e diz-lhe o Anjo: *Porque esse bolsão / tomara todo o navio*. O onzeneiro retruca: *Juro a Deus que vai vazio!* Ao que o Anjo conclui, encerrando o diálogo e pondo fim à possibilidade redentora: *Não já no teu coração*. Em outras palavras, o momento não diz a verdade. A vida pregressa é o juiz

Na barca do Inferno inexistem a figura da misericórdia e a possibilidade do arrependimento. Mas o parvo — o popular tipo europeu explorado, figura da sedução pela simplicidade e pela ingênua disposição para o eterno da alegria — escapa ao inferno por um discurso extrovertido e animado de uma coloquialidade crítica e sensível. O Diabo assiste

embebecido à demonstração desse coloquialismo. E o Anjo convalida-o assistindo o parvo com o assentimento progressivo. Afinal, a ignorância é premiada porque destituída da malícia da corrupção ou dos maus vícios. O parvo é pobre de espírito, conquistador e gracioso, rico de possibilidades. É o único dentre as personagens do *Auto da Barca do Inferno* que aparece de mãos vazias, signo de sua pureza. O discurso chulo salienta a tipologia da personagem sem sinais de soberba ou corrupção:

*Ó inferno, eramá!
Hiu! Hiu! Barca do cornudo, etc.*

É na condição de espoliado que o parvo conquista o direito à Glória. O simples e o sofrido têm passagem garantida. O pobre de espírito é o mesmo da recomendação cristã, que ganhará os céus, cujo reino absolve suas culpas.

Não assim o frade e seu emblema de justiça corrompida e anacrônica. GV responde que o hábito não faz o monge. Não assim também o juiz, ou o sapateiro que cristalizam a crítica vicentina aos desvios dos venais representantes da justiça e dos artesãos, cuja classe espezinha os pobres pelo roubo e pela ganância. Ganham os céus os cavaleiros das cruzadas, cuja certeza da glória passa ao largo da consideração do juízo final, escarnecendo da postura do Diabo. A sátira social se alia ao sentido de ascese mística. Juiz, corregedor, fidalgo, judeu, frade, alcoviteira, onzeneiro, sapateiro e enforcado vão para o embarque final do fogo dos infernos. Representam classes sociais anatematizadas na avaliação vicentina, por seus explícitos sentidos de corrupção, venalidade, maus costumes e vícios, arrogância de uma aristocracia decadente e parasitária, de uma justiça ineficaz e corrupta, de um universo de fofoqueiros, gananciosos e apóstatas, cujo destino inexorável será o inferno dos católicos.

O *Auto da Barca do Purgatório*, cuja primeira encenação data de 1518, traça um perfil da baixa sociedade portuguesa, sociedade de lavradores e de camponeses onde parvos podem ganhar a estação purgatória pelo exercício da purificação da alma. A notação purgadora da penitência e dos exercícios espirituais de elevação ganham proposta de sentido reformador, estágio consciente purificador em que os destinos individuais passam por uma reflexão e uma aceitação de suas imperfeições

e da necessidade de purificar-se pela recusa e superação.. O maniqueísmo bem *x* mal salienta-se uma vez mais. Há uma justificativa no conceito quinhentista do lavrador, do camponês, cujo trabalho forçado literalmente sustentava o parasitismo da aristocracia e do clero portugueses. A GV não passa despercebida essa condição e a fala do camponês vem realçada da natureza de seu ofício na sociedade portuguesa da época.

*Sempre é morto quem do arado
há-de viver.
Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas.
A tiranos pacientes,
que as unhas e a dentes
nos têm as almas roídas*

O camponês é o tipo social de vida simples, temente a Deus. Seu trabalho explorado concede-lhe o passaporte para o reino dos céus. É esta a ideologia prevalente, a da necessidade do sacrifício, da purgação de pretensos pecados. Assim que o Anjo a ele se dirige, pondo seguimento a seu purgatório e acenando para a benesse futura da companhia divina: Digo que andes assim / purgando nessa ribeira,/ até que o senhor Deus queira / que te levem para si / nesta bateira.

Mas à regateira (figura reiterativa da alcoviteira Brígida Vaz, do Auto da Barca do Inferno) está reservado o caminho da oração, a penitência da lavagem em água pura, da mesma água que contém os elementos ritualísticos da purificação no mito católico, água do batismo. Ao pastor, sussurra o Anjo o purgatório do grã fogo, igualmente simbólico do ritual da purificação. O universo mitológico de Anjos é medieval: o Anjo que premia soberanamente a criança em idade pouca. A esta destina o Céu, diretamente, porque vinculada à ignorância dos dogmas e a uma pureza e ingenuidade naturais. Aos incrédulos dos sacramentos católicos, a estes se reserva o inferno, destino do Tافل, que increpa em vida contra símbolos da liturgia católica como a eucaristia e a agiologia.

O Auto da Barca da Glória é típico do devocionário popular ibérico. As classes sociais não se apresentam estratificadas, mas são representadas num bloco único das altas patentes e das autoridades hierárquicas, a no-

breza e o clero. A morte faz sua aparição triunfante. Não é o ambiente do Juízo Final promovido exclusivamente pela fala do Diabo, ou do Anjo, mas de um conjunto de entidades sobrenaturais reunidas na identidade específica da anulação do corpo, da passagem para o estágio espiritual post-mortem do corpo. A figura mítica do Outro Mundo responde pelo curso do texto. O transe da passagem, o rito que se dá são unilaterais. São julgadas as personagens-tipo da sociologia portuguesa do Quinhentismo não somente em sua perspectiva individual, mas sobretudo por suas ações no caldo coletivo, nos postos ocupados numa hierarquia social e religiosa e do sentido de transgressão que seguramente faz evoluir um ambiente de sensíveis impregnações medievais. Também se ausenta o sentido da misericórdia ou do arrependimento, justo porque resultam de um aspecto falacioso ou heresiarca. A montagem bíblica desses textos repousa na cosmovisão do Velho Testamento, do Deus de Moisés e Abraão, de Adão e Noé, de Job e Lot. Em outras palavras, não há qualquer tempo para o arrependimento e a misericórdia. Pecadores se encontram no último e definitivo estágio da versão absolutista da morte e da cosmogonia post-mortem. Assim, ressumam a farisaísmo e hipocrisia as falas de autocomiseração e invocação tardias. Ao conde que suplica: Ó Gloriosa Maria!, adverte o Diabo: Nunca uma hora ou um dia / vos vi dar passo por ela... No Auto da Barca da Glória sobressaem os juízos críticos do seu autor sobre situações sociais e políticas das patentes sociais mais altas. Nele, reis e autoridades civis e eclesiásticas devem exprimir-se e exprimir suas culpas ante a inexorável presença da morte e do Juízo. Não há uma peça fundamental da caridade cristã, a da misericórdia. Não adianta também a invocação que fazem as personagens. Suas súplicas finais esmorecem e caem no vazio das próprias contradições terrenas que a voz imponderável do Diabo vem por em relevo. São julgados os desvios reinóis, a impropriedade clerical entre a doutrina e a prática, a vacuidade das ações humanas em prol do rigorismo absolutista da Igreja, o universo de prazeres mundanos e apetites humanos detratores do sentido original da criação divina. O Diabo é um alter-ego de Deus, no manifesto discurso de condenação de erros. Assim, declara ao arcebispo: Vós caístes com a carga / da Igreja mui divina. / Os minguidos,/ pobres

e desamparados / cujos dinheiros lográstes,/ desejosos, esfaimados,/ e os dinheiros cerrados / em aberto vós deixastes. O mito da salvação não se exprime segundo as aparências, mas pela prática de ações humanas que redimensionem o sentido da redenção. Não frades com suas concubinas e filhos — a estes, mesmo com a auto-confiança da salvação por serem hipotéticos representantes de Deus, se reserva o Inferno. Tal atitude do texto vicentino pode aproximar-se dos ideais da Reforma, pelo caráter denunciador das imposturas clericais e eclesiásticas. E é na boca do Anjo, travestido em juiz de toga moralizante e condenatória, que vamos encontrar o espírito desse texto. Ao condenar os desvios eclesiásticos, o Anjo arremata, pondo fim às esperanças de clérigos, nobres, arcebispos e papa na redenção: Vós outros não podeis ir,/ que nos erros do viver / não vos recordastes d'Ele.

Somente pela anunciação cristã, só a misericórdia do Filho pode contar para a possibilidade redentora dos pecados. Papa, imperador, rei, arcebispo, conde e bispo recorrem ao Filho que, pelo sentido da paixão, pode compreendê-los e/ou salvá-los.

O Auto da Alma é de 1518 e integra o conjunto de peças sacramentais de inspiração mística, tematizado pela transitoriedade da vida terrena. De expressivo conteúdo moral, representa o mito da ressurreição cristã e dos exemplos dessa ressurreição para a prática existencial e espiritual dos homens. Discute e amplia o debate sobre o destino das almas. Aprofunda o sentido teológico, reunindo quatro doutores da Igreja (Agostinho, Ambrósio, Jerônimo e Tomás de Aquino), mais o Anjo, dois diabos, mais a personificação alegórica da Igreja e da Alma. A expressão dos doutores, particularmente Agostinho e Tomás, segue a linha de ascese e da perfeição doutrinária postas a serviço da elevação espiritual. A Igreja tem seu papel revisto, reatualizado seu valor e conceito enquanto origem de uma vida eterna mítica e intrinsecamente inalienável do conceito cristão. A alma humana é reavaliada sob a ótica medieval, para que não se perturbe ante a sedução do pecado; para que se alinhe num sentido teocêntrico de ação e reação; para que se distancie da consagração terrena de bens. Os símbolos da cruz e da espada novamente aparecem, emblemas da retidão apaixonadamente cristã e do senso de justiça divina. O embate da alma contra a sedução e a persuasão diabólicas representa um ponto máximo da tessitura do Auto, cumulado dos eternos valores de fidelidade

aos instrumentos dominantes da fé e da teogonia católicas. É uma peça nitidamente anti-renascentista, na prática de um anti-humanismo que recusa sensações e sentimentos humanos. Para a alma só devem valer o transcendente e o essencial, i. e., vale apenas o senso escatológico do divino e do sagrado. Antinômicos ao Diabo, que intenta resgatar valores humanistas, ainda que sejam os típicos da fala medieval — frivolidades, apego às coisas materiais — os entes sacralistas observam à Alma sua necessária fidelidade ao despojamento de quaisquer outros valores, que não os inscritos no plano espiritual da intemporalidade.

O Auto da Alma realiza um surpreendente e instigante debate daquilo que vem a ser o eixo conflitual do homem da Idade Média: espírito x carne. O discurso sagrado prima pelo anti-humanismo renascentista, conflagra o exercício espiritual como indissolúvelmente preso às sensações únicas da dominação teocêntrica. Não há espaço para sensualismos, para experimentações humanas. O dualismo que a alma incorpora deve ser necessariamente profanado e ao Anjo cabe justamente resgatar na Alma os valores permanentes da civilização cristã. O Auto vicentino intervém igualmente no dualismo em que se debate a Igreja — aqui também personagem alegórica. O diálogo entre as duas personagens alegóricas é singular, pois documenta uma situação de dilaceramento do pathos humano e do desvio cristão da Igreja. Agostinho, o platônico doutor, resume em seu discurso a natureza sintética da verdadeira Igreja. Os dogmas aparecem sob uma aura de purificação litúrgica. A fala de Jerônimo reanima antigos valores eclesiásticos, de cujo desvio se ocupa para reorientação definitiva do poder. Os símbolos, as insígnias da paixão vêm ocupar o espaço de deificação redentora. A coroa de espinhos, o crucifixo, a cruz, a verônica investem-se de notação gradativa para o reconhecimento da alma quanto ao verdadeiro sentido e valor da redenção. Verifica-se a vitória da espiritualidade, a glorificação do induzido instrumental da religião católica. O pomar cristão, de que nos fala Agostinho, é responsável pelo fornecimento de manjares, divinos alimentos que robustecem o espírito humano do fogo da fé, da prática da caridade originalmente cristã.

Já o Auto de Mofina Mendes, ou Auto dos mistérios da Virgem, é um devocionário típico com aparência de comédia de costumes. É texto de aparência mais moderna, mais contemporânea de GV, com visão da

condição nacional e das relações e processos sociais. Na forma direta, trata do nascimento do Cristo, ou das circunstâncias que envolvem este nascimento, tema, aliás, que GV reaproveita dos seus primitivos autos pastoris. Além da Virgem, tomam forma alegórica e se mostram personagens a Prudência, a Fé, a Humildade e a Pobreza. Nele comparecem a pastora Mofina Mendes, anjos e outros pastores. Apesar do evidente tratamento profano, com a presença de personagens apreensíveis da realidade concreta, o auto não deixa de representar a solenidade litúrgica e ritualística própria dos outros autos de fundo sacramental e místico. O forte sentido rítmico e melódico lembra as características da sacralidade litúrgica do homem medieval. A fé é o sentimento predominante e que institui o permanente estado de graça da Virgem. Mofina Mendes é a personagem central, mas com sentido remissivo aos episódios da anunciação da Virgem. Era próprio da época um certo apelo ao gênero cômico e aqui GV não descarta a combinação sacro-profana, a simbiose de situações cômicas com a exigência sistêmica de notações ditas sérias. Mofina Mendes é uma pastora simples e estabanada que erige como valores absolutos os oriundos da visão terrena. A medida sintomática de Mofina é sua própria ignorância. Ignorância que, de resto, encerra uma ideologia medieval. A religião triunfa exatamente no resplendor dessa ignorância. O elemento de choque é a queda e quebra do pote de azeite que Mofina leva. A quebra do objeto representa a queda do aparato frívolo da vida terrena e a assunção de uma medida reflexiva que tornará outra a personagem.

VI

OUTRAS PEGADAS: Os que seguem como gil

Os sucessores de Gil Vicente, ou o que se convencionou chamar Escola Vicentina, reiteram a perspectiva de mistérios e moralidades de inspiração agiográfica, além da preposição incondicional à lusitanidade e ao aparato religioso de cunho medieval. São nomes principais Afonso Álvares (*Auto de Santo Antonio*), António Ribeiro Chiado (*Auto das Regateiras; Prática de Oito Figuras; Prática de Compadres; Auto da Natural Invenção*), António Prestes (*Ave Maria; Cantarinhos; Desembargador; Procurador; Cioso; Moiro encantado; Dois Irmãos*) — especialmente crítico da burocracia da *Justiça*, Simão Machado (*Comédia de Diu*), o irmão de Chiado, Jerônimo Ribeiro (*Auto do Físico*), Fr. António de Lisboa (*Auto dos Dois Ladrões*), Jorge Pinto (*Auto de Rodrigo e Mendo*), Henrique Lopes (*Auto da Florença*), além de Sebastião Pires, Francisco Vaz e Fernão Mendes, autores de que não se conhece obra publicada ou encenada.

Prestes é descritor dos costumes sociais, Simão Machado denuncia uma sóbria erudição, Chiado — ex-frade da ordem dos Seráficos — arrepiou o meio social com o repente sobre as baixas extrações da sociedade em seu tempo com reconhecido espírito mordaz. Mas o poeta mais popular, segundo voz corrente, o preferido de um público mais consentâneo com a emoção da linguagem, pela simplicidade temática e pela empatia de seus assuntos, foi o principal representante de uma agiografia poética, cumulada de ascetismo e ferrenho místico da ordem medieval: Baltasar Dias.

A linha seguida pelo teatro de Baltasar Dias percorre o fio direto do de Gil Vicente. Primeiro, pela sensível influência popularesca. Poeta cego da Ilha da Madeira, BD tem seus textos popularizados pela tradição

do cordel, vendidos nas feiras. Seu tempo de vida se dá entre fins do reinado de D. Manoel I e fins do de D. Sebastião.

A postura de BD é mais de um autêntico trovador. Sua obra não se arrisca aos cortes sistêmicos da Inquisição. Assim, reflete todo o universo teocêntrico, com especial predileção para o ornato cênico das moralidades, da fidelidade aos textos sagrados e aos princípios e ideais moralizantes da doutrina eclesiástica. Como GV, BD também usa o castelhano em seu texto, prática comum quando o teatro expressa o universo da fala no ambiente cortesão.

O *Auto de Santo Aleixo*, *Auto de Santa Catarina*, *Auto do Nascimento de Cristo* e *Auto de Santa Bárbara* documentam o caráter devocionário e reiterativo da transitoriedade e ritual de elevação divina, obediente, pois, às prescrições dos concílios de Trento e da pregação contra-reformista. A obra de BD serve como veículo de divulgação desses ideais, pois funciona como elemento de ligação entre o dogma e a fé popular, ponto de estreitamento no traçado do abismo nas relações humano-terrenas. Suas sátiras percorrem o gosto popular da época. Não trazem o refinamento de GV, mas têm seu espaço de engenho e graça.

São também suas as obras de íntima representação tradicional do cancionero popular como os romances *Marquês de Mântua* e *História da Imperatriz Porcina*, de nítida concepção narrativa e elaborados numa tradição lírica de fundo medieval. Predomina o lirismo de inspiração simples, próprio do imaginário coletivo, fácil de perceber pela ideologia ascético-moral e ingênua disposição filosófica.

O que sobreleva no *Auto de Santo Aleixo*, por exemplo — objeto de nosso cotejo aqui — é sua valorização mítica da santidade de mártires e castos. O tema assenta justamente na trajetória moral e existencial de Aleixo e sua mulher e na recusa a todas as galas do mundo, optando por uma via de perfeição única para o místico, que é a purgação do pecado pelo moralismo crônico dos ascetas — convocados permanentemente ao mel da levitação, a uma vida de sacrifícios, renúncias e auto-mortificações. Aleixo é cultor do silêncio compungido, o profeta da solidão e do fortalecimento do caráter contra as arduas vielas aprontadas pelo Demônio. O clima encantatório é típico das moralidades sagradas da Idade Média. Recupera o universo cultural das lendas européias, vale dizer, em maior densidade, da cultura ibérica. Sua prática textual obedece

à tradição da medida velha, exercitando-se na redondilha e na linha e acepção de influência de GV.

Poeta cego que viveu com os proventos que suas representações recebiam da generosidade das platéias, Baltasar Dias é legítimo repentista, zeloso de seu trabalho. Para escapar ao engenho de editores oportunistas, que imprimiam e vendiam seus folhetos, BD requereu e alcançou privilégios de edição junto ao rei D. João III. Como Gil Vicente, mesmo vivendo no apogeu do Renascimento, permaneceu fiel ao senso existencial da Idade Média, particularmente o espírito cavaleiresco, heroísmo e renúncia ascéticos, de fundo estóico. Baltasar Dias prima por um retorno à espiritualização da Eternidade, conquanto desate um ceticismo lógico e desesperançado:

*Portanto, meu parecer,
é que se não deve ter,
no mundo, esperança alguma*

Sua escritura é assim linear, ingênua e direta, de imediata empatia com a linguagem popular das feiras e das aldeias, versando sobre tropos da convenção sentimental do povo, sem grandes embaraçados ideológicos ou existenciais. Suas peças recomendam preceitos morais simples, de exalçamento da fé e da glória, numa espécie de humanismo cristão primário que aporta na Graça pelo arrependimento e redenção dos contritos. A obra discerne os bens e males para efeito da ascese humana pela via penitencial e purgadora. Para Baltasar Dias a vida material é efêmera e deve ser posta como estágio, rito de passagem para a definitiva, eterna e gloriosa — a vida dos ascetas, peregrinos, místicos e virtuosos. Por isso o aperfeiçoamento das virtudes e a crença fervorosa na justiça divina, sobrelevados os caminhos de retidão dos humanos pela letra de um teatro sacramental, de sensível impregnação litúrgica e apologética da fé.

Marcas, diretas ou não, de *leitura* (cego de nascença, o ato de ler em Baltasar Dias só pode ser levado em conta no plano simbólico, inconsciente, da tradição cultural passada através da sinestesia do ouvido) demonstra um autor que cita clássicos como Terêncio, Cícero e Ovídio e demonstra influxo constante da Bíblia, dos Profetas e Evangelistas, passando pelo Eclesiastes, as epístolas de São Paulo e outras menções.

A linguagem mimetiza-se à estilística das personagens, reduplicando-se no meio social dos falantes — singela entre pastores, rude entre parvos, burlesca entre histriões, ambígua entre judeus, maneirista entre demônios, elevada entre anjos. Baltasar Dias parece estar muito mais próximo de Anchieta sobretudo quanto ao caráter devocionário e apologético da Virgem e da agiografia popular: Santo Aleixo, Santa Catarina, para Baltasar; São Lourenço, Santa Úrsula, para Anchieta. Quanto à Virgem, aliás, diz Baltasar Dias, numa similaridade capilar ao que também diria José de Anchieta:

*ó perfeita caridade
de geração humanal
sois Virgem antes do parto
paz de nossa gran discórdia*

E sobre o batismo cristão, semelhante ao de Anchieta, o arrebatado discurso de BD parece cheirar à alfazema dos ungidos:

*Quis o Senhor ser levado,
por lavar as nossas mágoas,
e quis de água ser molhado
para dar virtudes às águas
de tirar nosso pecado*

Perfeitamente apaziguado com a Igreja, sem o despique vicentino contra eclesiásticos venais, Baltasar Dias é o crente absoluto, sem ouvido a dúvidas ou questionamentos. A palavra, no poeta da ilha da Madeira, não titubeia, sempre pronta à quietação do espírito iluminado pela fé. Mas o licenciosismo de imagens, o baixo calão idiomático tomam também forma literária, como em Gil Vicente. Tanto no *Auto do Nascimento de Cristo* — por incrível que pareça — ou no *Conselho para Bem Cazar* e na *Malícia das Mulheres*, Baltasar Dias demonstra uma desenvoltura tópica natural apenas nos espíritos livres francamente representando para o populacho e baseado, não raro, nas antigas prosas de livre correr, nos *romances velhos* da Península Ibérica.

Muito da produção do dramaturgo madeirense se perdeu. Do que se resgatou para o conhecimento dos pósteros, os temas não sagrados

— *Conde Alarcos, Marquês de Mântua, Imperatriz Porcina e Príncipe Claudiano* — mantêm os ingredientes todos da fábula de efeito moral, o toque do conto maravilhoso com o fim de infundir respeito memorial aos deveres católicos. Ressalta a devoção moral pela história de exemplos em que é marcante o imaginário popular, desde o ciclo sagrado ao carolíngio, ao Graal das cruzadas e tantos mais que fornecem a base exemplária de infusão moralizante.

Ao tempo de Baltasar Dias, eram proibidas as representações teatrais nos adros das igrejas, por determinação das constituições sinodais e interditos inquisitoriais (a Inquisição chega a Portugal no ano da morte de Gil Vicente, 1536). Os historiadores acreditam na possibilidade de muitas das peças de Baltasar terem desaparecido em conseqüência desses atos censórios. A perda é certamente lastimável, mas o material que chegou até o nosso tempo propicia, com relativo acerto, a densidade de comportamento textual do poeta e uma correta avaliação de suas qualidades.

O *Auto de Santa Catarina* põe em debate aspectos da crença religiosa. Nele interveio a Inquisição portuguesa, podendo nada menos que 187 versos do original, justamente em pontos que despertariam interesse maior da assistência. O do *Marquês de Mântua* desenvolve histórias do ciclo carolíngio, assim como o da *Imperatriz Porcina*, de invulgar popularidade e circulação, inclusive no Brasil (Cf. Luís da Câmara Cascudo, 1950). A *História do Príncipe Claudiano*, de 1542, também é atinente ao repertório das Cruzadas e igualmente popular. A *Imperatriz Porcina* é representação da legenda mítica da nobre casta, vilipendiada pelo cunhado sensual e despeitado, que se salva graças à intercessão da Virgem e de seus méritos de cristã apegada aos rigores da fé.

Segundo Alberto Figueira Gomes, responsável pela introdução, fixação de texto, notas e glossário dos *Autos, romances e trovas* de Baltasar Dias (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.), das peças desaparecidas de BD seriam representativas as *Trovas de arte mayor sobre a morte de D. João de Castro, vice-rei da Índia, dirigidas à sua mulher D. Anna de Athayde*; o *Auto da Feira da Ladra*; o *Auto del Rey Salaman* e o *Auto breve da Paixão*. Por essa lista, pode intuir-se que o tratamento temático e a recolha de material aludem ao referencial apontado como obsidante no poeta cego da Madeira. Os assuntos deslocam-se da historiografia nacional aos costumes populares e ao regimento da seriação sagrada.

É imperioso o registro de que, morto Gil Vicente, a partir da implantação da censura inquisitorial, a corte e os palácios privilegiariam as artes e modelos classicistas de origem italiana, cuja introdução se deve a Sá de Miranda. Os continuadores da escola velha medieval, seguindo as pegadas de Gil Vicente, deram seqüência ao estilo no meio do povo, na leva de seus saberes e natureza e características da época. Ganharam com isso o tempo e a própria arte, junto à memória popular de intercambiação entre o popular e o erudito baixados à praça, ao coreto, à rua.

Neste signo de aproximação, sem nunca ser cortês ou palaciano, Baltasar Dias testemunha sua ascendência e prestígio entre os aldeões. Em resposta a uma dessas egressas do povo, na *Carta a Uma Senhora que Queria Aprender a Ler*, de saboroso conteúdo e sinuosa sabedoria do maravilhoso cristão, combinado com o repertório da inspiração popular, diz-lhe Baltasar Dias os termos de uma verdadeira pedagogia para uso dos simples e maneiras dos cautos, conquanto a carta se ressinta de um conservadorismo paralisador, além de um convite à inação:

CARTA A UMA SENHORA QUE QUERIA APRENDER A LER

Señora:

Agora me derão hú recado da parte de V.M. em que me pedia lhe mandasse hum ABC, feito de minha mão, que queria aprender, porq se acha triste, quando vê senhoras de sua qualidade, q na Igreja rezão por livros & ella não. Verdadeiramente folgo, q deseje saber ler para rezar, & he bom. Porém, já q o não aprendeo na meninice em Caza do Senhor seu pay, com seus irmãos, deve agora contentarse com as contas, pois não sabe ler; & por ellas rezando muytas vezes a Saudação angelica que o Anjo disse à Virgem Maria nossa Senhora, & a oração do Padre nosso, que Christo nosso Senhor ensinou a seus discípulos he tão bom, & basta tanto, que não há mais q desejar, nem melhores orações q rezar. E certo estas tem ventajé a todas. V.M. deve usar dellas, & deixar o desejo de saber ler, pois já he cazada, & passa de vinte annos de idade. Porém se este conselho não lhe parece bom ou ainda que o he, se não satisfaz por obedecer a seu rogo, fazendo o que me pede, lhe mando aqui com esta hum ABC, que V.M. aprenda de cor, &

sabido levemente com ajuda de Deos, aprenderá o mais que lhe for necessário.

O qual, he que o A quer dizer que seja Amiga de sua caza; & o B, Bem quista da vizinhança; & o C, Caridosa com os pobres; & o D, Devota da Virgem; & o E, Entendida em seu officio; & o F, Firme na fé; & o G, Guardadeira da fazenda; & o H, Humilde a seu marido; & o I, Inimiga de mixiricos; & o L, Leal; & o M, Mança; & o N, Nobre; & o O, Onesta; & o P, Prudente; & o Q, Quieta; & o R, Regrada; & o S, Sezuda; & o T, Trabalhadora; & o V, Virtuosa; & o X, Xpãa; & o Z, Zelosa da honra.

E quando tiver tudo isto anexo a si, que lhe fiquem próprios, crea que sabe mais letras que todos os philosophos. E porque confio em V.M. que o experimentará & os achará certo, nam me alargo; mais rogo a nosso Senhor a tenha de sua mão, & a mim me dê graças com que o sirva até o fim.

No *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo*, típico folheto dos finais do século 16, dois pastores, Benito e Bartolo, na singeleza de sua condição, confirmam a indicação óbvia dos autos que combinam nobreza religiosa e secular com o povo simples e despossuído. Outras personagens enfeixam a linearidade da convenção pastoril e do mistério da Natividade de Jesus: o Imperador, Serino Embaixador, Herodes, dois judeus, um vilão, uma velha e, em torno de José e Maria, o Anjo e os três reis magos.

Sem referência à data da encenação, o folheto informa: *novamente feito por Baltasar Dias*. Ou seja: o registro é de nova representação, embora, pela ambigüidade, denote também uma segunda edição. No Auto, os pastores fazem o prólogo, em espanhol. Segue-se o modelo vicentino de paisagem com pastores, onde o dialogismo é intenso e ágil, embora menos remissivo e erudito que em Gil Vicente. O imperador Augusto César, pagão, rende preito a Júpiter e arroga-se de valentias e conquistas. O baixo calão da linguagem ultrapassa até mesmo a usança proverbialmente consagrada pela escola vicentina ou ibérica e mais parece consagrar um ordenamento do lúdico e do gracejo fácil do que propriamente atrelar-se ao contexto do Auto:

| | |
|-----------------------------------|-------------|
| <i>Quanta, quanta caganeira</i> | (verso 360) |
| <i>Quanta dor de curricu</i> | (verso 361) |
| <i>e da tripa cagadeira (...)</i> | (verso 362) |
| <i>e cortei-o até o cu</i> | (verso 393) |

O verso 522 do *Auto do Nascimento de Jesus Cristo* nomina uma expressão que parece pertencer ao senso comum da linguagem popular no Quinhentismo português: *Quem tem farelos*, que serve a uma comédia vicentina. Nos diálogos entre os judeus, todos construídos de hipérbolos sinestésicas, exasperações da visão, Baltasar Dias parece figurar o descompasso social daquele povo de Israel que, não reconhecendo em Cristo o verdadeiro Messias, terminou por condenar-se à eterna esquivação dos cristãos.

A linguagem de Baltasar Dias é bem mais desenvolva e rasteira, e certamente de mais imediato agrado no gosto popular. Mas o madeirense repete versos inteiros por carência de uma maior variação das rimas. Os pastores falam em espanhol, mas pensam em português e em português ocorre a maior parte desse Auto, que ganha relevo especial nas falas de Maria, José, Vilão, Velha e Anjo. Como na *Mofina Mendes* de Gil Vicente, os pastores baltasarianos são visitados pelo Anjo para serem virtuosos e simples. Como simples são os conhecimentos que a linguagem do Auto embute nas personagens, a exemplo da fala do mago Baltasar às pessoas simples sobre as virtudes de Deus: *E para nos sustentar! deu-nos quatro elementos*. Por tal sutileza docente de aspectos de aprendizagem a um público singular, Baltasar Dias talvez se apresente muito mais próximo de José de Anchieta que o próprio Gil Vicente, mestre de ambos.

Baltasar Dias parece também ser mais profuso que seu mestre. O *Auto do Nascimento* tem 1789 versos. Os outros autos seguem o mesmo diapasão. O *de Santa Catarina* tem 2172; o *de Santo Aleixo*, 1493; o *do Príncipe Claudiano*, 1120; o da *Imperatriz Porcina*, 1536; o do *Marquês de Mântua*, 1355. As peças menores trazem 460 versos (*Malícia das Mulheres*) e 881 (*Conselho para Bem Cazar*). Diferente de Gil Vicente, Baltasar Dias introduz rubricas de verdadeiro teatro, deslocando cenas e quadros em seus autos, como *Cerrar-se-ão as cortinas donde está Nossa Senhora e diz el-Rei Herodes*. Do ponto de vista moderno, tais rubricas indiciam a obra de BD de uma melhor carpintaria no texto teatral propriamente dito.

O *Auto de Santa Catarina* tem a mesma abertura do anterior (*Obra novamente feita*) e indica ser dos fins do século 16. Refere-se a Catarina, emblema de santidade casta e robusta em sua fé e aos mitológicos pagãos Ariadna e Teseu e aos heróis da *Eneida*, Enéias e Dido, mulher de Siqueu. Esse passeio a uma mítica paisagem clássica serve aos objetivos ideológicos do auto, que são os de representar a firmeza do martírio em almas determinadas pelo estoicismo católico. O tema é o martírio da santa que, contra a vontade e conveniência da mãe, decide ser devotada unicamente ao amor cristão, recusando-se ao casamento mesmo sob penas as mais terríveis. Nessa destinação de esposa de Cristo, Catarina entrará em disputa teológica com os mais sábios, doutores e filósofos da corte do imperador Mexêncio. O Auto segue a expressão canônica dos simples que abandonam posses e reinos e vencem somente armados com o verbo cristão.

Na fala do Dr. Jonas (versos 1240-1243), uma alusão aos poetas profanos como Dante e seu Inferno, *poetas que há no mundol até os que estão no profundol e verão nossos vigores*. O Auto intensifica a idéia de uma redenção cristã na reação direta ao primeiro parente e pecador, Adão. Catarina vence os debates com incrível facilidade e os doutores gostosamente se rendem ao seu poder retórico, manifestando o desejo de se tornarem cristãos. Tal como em Anchieta, que fará menção aos mártires (Lourenço, Sebastião) que não sentem o fogo das chamas ou das setas, mas a brasa ardente da fé, diz Baltasar Dias (versos 1508-1510), exortando os doutores recém-convertidos, condenados à fogueira: *E por tanto não temais, / que o tormento que passais / será mais o prazer seu*. O *Auto de Santa Catarina* figura o imperador Mexêncio tentando seduzir, como o Diabo, a resistente Catarina, requestando-a ao casamento e à glória dos deuses pagãos. Catarina será, afinal, martirizada, aos 17 anos, desmoralizando o Império Romano. Seu arrebatamento místico contraria as leis da lógica orgânica. Depois de 13 dias encarcerada, sem comer ou beber, Catarina ainda vivia. Seu exemplo convence a Imperatriz e seu pajem, convertidos também à fé cristã. O exemplo textual será seguido por José de Anchieta nos autos sacramentais com que inaugura a literatura brasileira.

O final não poderia ser diferente da apoteose da fé e do dogma e da robustez do sacrifício humano à percepção de vitalidade mística e apelo

estóico ao martírio como via de ascese ao divino do Todopoderoso. O império romano, finalmente derrotado, martiriza a imperatriz e o seu pajem. O *Auto de Santa Catarina* evidencia uma notável densidade dramática, algumas vezes ausente nas peças de Gil Vicente. Degolada, de Santa Catarina não manará sangue, senão leite, o sagrado leite dos que se imolam no exemplo da fé e da redenção cristãs. O auto se encerra com expressões que poderiam ser perfeitamente assinadas por Anchieta, fenecendo a obra humana em louvor do Deus.

O *Auto de Santo Aleixo* segue receita assemelhada na reconstituição de um destino que se sujeita às provas testemunhais de quem assume o dogma plenamente. Aleixo é filho de Eufemiano, senador romano. Seus propósitos são de renúncia ao mundo e peregrinação à Terra Santa. Resiste às tentações do demônio e pratica todos os atos de fé, o mesmo fazendo a esposa, que adere à ordem dos pensamentos ascéticos. *Santo Aleixo* teve edição renovada no século 18, na oficina de Antonio Pedrozo Galvão, Lisboa Ocidental, 1738, 24 páginas, o que confirma a popularidade de Baltasar Dias dois séculos depois.

Entre as personagens, o Papa, quatro cardeais, um pobre, o anjo e um diabo. Pelo ritmo das redondilhas e seus quebrados, os autos de Baltasar Dias remetem à popular sextilha trovadoresca seguida no cordel, com acentuação na terceira e sétima sílabas métricas. O caráter devocionário à Virgem, típico da escola vicentina, mais aproxima Baltasar Dias a José de Anchieta. Um Aleixo peregrino evidencia tema caro à Idade Média, assim como a tentação sedutora da figura do Demônio. Se, no *Auto de Santa Catarina*, o imperador romano era o terrível Mexêncio, que sacrifica a virgem e mártir, no *de Santo Aleixo*, o imperador será cristão. O diabo, por duas vezes dissimulado em pobre e peregrino (caminhante), diz mal da honra da esposa de Aleixo e também o tenta como cortesão. O Auto demonstra, no inexpugnável Aleixo, a capacidade redentora do verdadeiro amor cristão, receptivo às verdades da fé e da doutrina, da mística católica levada às últimas conseqüências da renúncia ao mundo e assunção da ascese divina.

O retorno de Aleixo, disfarçado, se assemelha ao de Ulisses a Ítaca na *Odisséia*. No feitio do maravilhoso, Aleixo se desloca de Jerusalém a Roma em questão de segundos. Como Gil Vicente, Baltasar Dias, no *Auto de Santo Aleixo*, entoa o *Te Deum Laudamus*, celebrando a vitória

final das forças do Bem, da moral cristã e da firmeza humana nos ideais da cristandade.

Além dos sacramentais, Baltasar Dias dedicou-se aos autos de folgar, comédias leves, criticando costumes de seu tempo, desvios sociais, como na *Malícia das Mulheres*, farsa no gênero tragicômico, como a chamava Gil Vicente. No frontispício da *Malícia*, lê-se antecipação tipicamente boccacciana do assunto da peça: *Malícia das mulheres obra novamente feita, e chamada Malícia das mulheres, porque nella se tratão muytas sentenças, & autoridades acerca da malícia, q ha em algumas dellas; & assim trata, como duas mulheres enganarão seus maridos graciosamente*. Segue-se ao título uma ilustração com bode travestido, meio homem, meio animal, e uma mulher com uma taça na mão. Folheto de cordel, *Malícia* teve publicação em Lisboa (Typographia Domingos Carneiro, 1659. 8 páginas, Com licença).

Misoginia pura? Não. Folia e graça de uma farsa movimentada e cheia de quiproquós. Cita Marco Aurélio, imperador e filósofo: *falando dos casamentos/ dizia em Roma ao Senado:/ Seis anos que fui casado/ me pareceram seiscentos*. A desconfiança manifesta no Auto lembra a mesma esquiwa desenvolvida pelo Compadre na comédia vicentina *El viudo*. Fala das qualidades da mulher: se bela, todos a desejam; se feia, o vil tormento: por tudo fala, em tudo se mete, instável a todo instante. É com ritmo gracioso que a comédia de Baltasar Dias exprobra: *Quando no Tejo não houver/ água e toda se secar,/ nem o mar peixes tiver,/ então faltará à mulher/ malícia para enganar*.

Começando pelo primeiro logrado, Adão, o folheto priorizará a fragrância moralizadora, pois *quem se confia em mulheres/ tem o engano na mão*. Para exemplo e moralidade, conta a história de duas *comadres daninhas*. Ambas acertam ganhar uma aposta quem mais desgraça fizer ao respectivo marido. A primeira faz o marido engolir merda de gato: *o gato da nossa Marta,/ que o demo cá foi trazer,/ cagou toda esta quartal que tínheis para beber*. E também o marido a andar nu com a quarta de merda do gato ao pescoço, apupado pelo povo. O outro marido leva o apodo de Duque de Gião, sujeitado ao ridículo. Será influência, talvez, que o autor manifesta adiante, recomendando: *Se em Terêncio ler quiserem,/ acharão estes extremos/ aqueles que bem o lerem:/ quando queremos, não querem,/ querem, quando não queremos*.

Adiante, Baltasar Dias evidenciará suas *leituras* de margens, citando Cícero, Diógenes e Ovídio:

*Diz Cícero mui capaz
no livro da Amicícia:
Firmeza em nenhuma jaz
mas, antes, todas são más
chêas de toda a malícia.
Diógenes as apregoa
Ouvídio, outro que tal,
Dizem todos, em geral,
não há nenhuma tão boa
em que não haja algum mal*

Para finalizar o seu auto, Baltasar Dias arrima-se no Gênesis para defender a sujeição da mulher ao homem, uma vez que Adão se submete aos caprichos de Eva e por ela se deixa levar em perdição.

Em igual sintonia cômica é o *Conselho para Bem Cazar*, na mesma linha do cordel e revelando indício de um Baltasar Dias *leitor* da *Arte de amar*, de Ovídio. O Auto pratica um pouco de misoginia, na afirmação preconceituosa de *que a mulher e a galinhalse perdem pelo andar*, acrescida de um sentenciosismo moral desabonador da figura feminina: *a nódoa na mulher! não há coisa que a lave*. O autor, no entanto, considera a situação aflitiva da mulher na sociedade portuguesa, vendo-a como vítima de um sistema opressivo e nem sempre justo ou leal. Os solteiros preferem muito mais o dinheiro que as mulheres virtuosas. E os velhos sofrem e produzem o preconceito que lhes cerceia a mesma sociedade na consideração de seus amores com donzelas mais novas. A moralidade satírica de Baltasar Dias está na faixa de proporção da sentença horaciana do *castigat ridendo mores*.

Da mesma forma que nos autos sacramentais em que a religião ocupa o centro temático com seus mistérios e moralidades, de amplo recurso na teologia dogmática, os autos de Baltasar Dias que celebram a virtude dos fiéis merecem zelo semelhante do madeirense na compreensão de um primado de práticas morais que elevem o espírito do homem quinhentista. *Do Príncipe Claudiano*, por exemplo, recompõe a primazia

dos amores cavaleirescos entre os nobres. Claudiano é filho do imperador de Constantinopla e devota-se ao amor sagrado com Angelina, filha do imperador da Alemanha, assim como o de Francian com Luciana, irmã de Claudiano. No frontispício do folheto lê-se que a peça foi *tirada do grego em português* e feita em metro por Baltasar Dias. O ritmo imprimido é o trovadoresco típico do Graal cristão, no feitio do maravilhoso com o heróico de guerra religiosa. Segundo informa a Biblioteca Nacional de Madrid, o auto tem a data de encenação pública: 1542. Sua inspiração é claramente da estética trovadoresca do cordel:

*Havia um rey mui louvado
na nossa sublime Espanha*

(...)

*Tinha ua filha donzela
tão linda e tão graciosa*

(...)

lhe chamaram Alva rosa

A ambiência é cortesã e revela um romance dos mais fidedignos da literatura de cordel. Não traz indicação prévia de personagens, nem falas, iniciando um monólogo, provavelmente de um arauto contando uma história (de fadas) em versos enfileirados, sem divisão estrófica. A bela Angelina é disputada pelos mais dotados príncipes do mundo, que vão disputá-la em uma justa, um torneio cruzado.

Baltasar Dias usa aqui o artil de narrador dissimulado, asseverando sempre que conta: *quanto não posso contar*. O relato transita do maravilhoso para o fantástico, com direito a fogo saindo da boca de um animal estranho, de tamanho descomunal. Desse espantoso bicho sairá uma belíssima donzela, tão bela quanto Angelina, a cantar mais bonito que Orfeu e Anfião e pondo a dormir as pessoas com seu canto. Alguns versos deploram o nascimento e mostram a jovem desencantada como as lamentações de Calderón. Saem de dentro do bicho espantoso a moça cantora, Luciana e seu irmão, o Príncipe Claudiano, rodeado de brilhantes, pérolas e rica espada, que conquistará o coração de Angelina, vencendo em duelo o príncipe da França: *porque, donde amor se enclina, não tem de ver a razão*.

O derrotado príncipe Francian termina compensado pelo amor de Luciana, fazendo-se cunhado de Claudiano. A partir daqui, com as justas de amor entre os nobres, percebe-se o influxo dos cantares de amor e de amigo na fala do texto. O maravilhoso ressurgiu, pois o animal estranho não passava do palácio encantado da Imperatriz Greciana. Claudiano é refeito do encanto que o enclausurava, assim como sua irmã. O final, claro, é feliz, com os gracejos da praxe poética do cordel e do folclore: *deitou-a junto com sigol dando-lhe beijos e abraços, / fazendo o mais que não digo.*

Na história da *Imperatriz Porcina* o maravilhoso permanece. Mulher do imperador Lodonio, de Roma, a narrativa tem a sùmula boccacciana a sustentar-lhe o assunto no frontispício do folheto:

História novamente da Emperatriz Porcina, mulher do Emperador Lodonio de Roma, em a qual se trata como o dito Emperador mandou matar a dita Senhora por hum testemunho; que lhe levantou o irmão do dito Emperador, & como escapou da morte, & dos muitos trabalhos, & fortunas, que passou, & de como por sua bondade, & muita limpeza, tornou a cobrar seu estado com mais honra que a do princípio.

Merecendo edição em Lisboa, Domingos Carneiro, 1690, em 24 páginas, a história de Porcina, cheia do encantamento do maravilhoso cristão, comoveu gerações no mundo ibérico. Baltasar Dias empresta-lhe uma intensidade dramática convincente e que ainda hoje comove. As rimas alternam sempre em *ia*. A narrativa surpreende pelo choque de situações e peripécias ou pelejas contra o mal. A todas as injúrias, contra Porcina assacadas, vence-as o Bem. Porcina é guardada pela intercessão da Virgem Maria e, por suas virtudes santas de cristã, preserva-se dos infortúnios.

Finalmente, a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* (reeditada em Lisboa Ocidental, Antonio Pedrozo Galrão, 1737, 28 p.) tem estrutura de auto e indica *peessoas* históricas como personagens. Nos versos 525-530, Baltasar Dias absorve a liturgia do *Salve, Rainha*. A base do relato é a efemeridade da condição humana. O saldo é pesado: Carlos Magno se vê obrigado a condenar à morte,

por alta traição, o próprio filho, o que cumpre com a amargura das causas e efeitos relativos aos deveres de Estado e à soberania do espírito medievalista e cruzado. Baltasar Dias menciona virtudes de Trajano, imperador romano, para influir nas boas ações cavaleirescas: *acordai-vos de Trajanol em a justiça guardar*.

Trajano nasceu em 55. Foi militar aguerrido e vitorioso. Fundou bibliotecas e edificou um teatro no Campo de Marte, em Roma. A lembrança é pertinente para compor a boa aura da legenda heróica. Autor de três autos dramáticos/sagrados (*Nascimento de Jesus Cristo; de Santa Catarina e de Santo Aleixo*), Baltasar Dias tinha como aliar a esse universo de elevação mística, o legendário heróico, em crônicas trovadas, cordel do maravilhoso sagrado (*Claudiano; Porcina* e a tragédia de *Mântua*), combinando-os com os entremeses cômicos, trovados, com versos emparelhados e diálogos intrínsecos (*Malícia das Mulheres e Conselho para Bem Cazar*).

Sem o talento extraordinário de Gil Vicente, um pouco abaixo de seus contemporâneos António Prestes ou António Chiado, Baltasar Dias convence no curial da escola vicentina por sua assimilação dos modelos correntes ao tempo, pelo molho especial que emprestou às situações e personagens próprios do modelo seguido e soube, melhor que todos, talvez, afinar sua linguagem dramaturgica e comediográfica ao sentimento e perfil da população portuguesa que prestigiou sua sensibilidade nas feiras do interior de um Portugal que ainda não conhecemos de todo. Tem ele, comprovadamente, traço da maior importância no esboço deste trabalho de estudo intertextual coincidente com a produção de José de Anchieta. Pelos assuntos, linguagem, ritmo e mesmo estilo, seu teatro muito tem a contribuir no espaço dessas *coincidências* que estamos aqui a observar com maior ou menor propriedade.

É provável, por fim, que seja Baltasar Dias aquele que melhor soube falar *a língua errada do povo* (no dizer de Bandeira). Essa aproximação se acentua se fixarmos um cotejo das expressões chulas utilizadas pelo poeta cego da ilha da Madeira, curiosamente inscritas na fala comum das populações que o aplaudiam e que se fazem incrivelmente atuais nos dias que correm. Uma simples vista d'olhos ao primeiro auto de BD, o *Auto do Nascimento de Jesus* torna possível anotar coleção de canhestras obscenidades, fácil pornografia que deve ter feito a delícia de nossos pentavós e cuja graça, hoje, não nos é tão difícil em acentuar:

| | | |
|-------|-----|----------------------------------|
| verso | 420 | <i>e estou cagado de medo</i> |
| | 429 | <i>que lhe fiz cagar o trigo</i> |
| | 489 | <i>a rocha de cagagrão</i> |
| | 497 | <i>fui-lhe cagar no jantar</i> |
| | 534 | <i>e também vi um cagado</i> |
| | 593 | <i>má caganeira e corença</i> |
| | 609 | <i>e mau quebranto de cu</i> |
| | 692 | <i>que se chama cu de cão</i> |
| | 709 | <i>do vinho da repeidada</i> |
| | 799 | <i>Dona, não vos cagueis vós</i> |

PRESTES, CAMÕES & CIA

Nomes constelares da escola vicentina foram reunidos em publicação da *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas feitas por António Prestes & por Luís de Camões & por outros autores portugueses, cujos nomes vão nos princípios de suas obras*, editada em Lisboa por Andres Lobato Impressor de Livros, 1587. Conhecido como *Livro dos autos e comédias portuguesas*, teve alvará real de mercê (ou privilégio) concedido a Afonso Lopes, moço da Capela do rei Felipe II de Espanha, sendo escrivão do alvará (válido por dez anos) João (Ioam) da Costa. Em 1973, a editora Lysia, de Lisboa, publicou-o, em impressão fac-similar de 180 páginas, agora com o título de *Autos e comédias portuguesas*, de António Prestes, Luís de Camões e outros autores portugueses.

São 7 autos de António Prestes (*Auto da Ave Maria*, *Auto do Procurador*, *Auto do Desembargador*, *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto da Sioza*, *Auto do Mouro Encantado* e *Auto dos Cantarinhos*), 2, de Camões (*Auto dos Anfitriões* e *Auto de Filodemo*) e 1 de Anrique Lopez (*Cena Polissiana*), Jorge Pinto (*Auto de Rodrigo Emendo*) e Jerônimo Ribeiro (*Auto do Físico*). Não apenas em número, mas em importância, os autos de António Prestes têm maior relevo e se revestem da importância consignada ao gênero farsesco, próprio do instinto de moralidade aplicado à escola vicentina. Grande poeta da lusitanidade, na épica e na lírica quinhentistas, Camões não se alinha propriamente à escola de Gil Vicente, seguindo-lhe os passos sem os *compromissos* dos pares, numa complexa

zona fronteira entre Idade Média, Renascimento e Maneirismo, já que evidencia forma personalíssima de compor. Os demais nomes enunciam as falas tipicamente adstritas ao universo vicentino, caudatários todos da simbiose moral de códigos e significantes medievais.

A *Cena Polisiana*, ou *Auto do Estudante*, de Anrique Lopez mantém incólumes os predicados da comédia farsesca típica da escola. Segue a linha de diálogos e versos bimembres, como António Prestes, e semelhante tipologia das personagens, com fidalgos, pajens, moços, damas e criadas. *Polisiana* (ou *Policiana*) é comédia d'amores de matiz popular, no estilo (inclusive por citações) da *Celestina*. No arrebatado fidalgo Policiano, ao topo apaixonado por Felicena, registra-se, pela voz do moço Teodósio: *Este leu ja Celestina* (p. 43). Lopez lembra Lope de Vega e a comédia ibérica, misto de pastelão e baixa farsa, com a criada Polifema lançando gamela de urina sobre o Estudante. A tradição do entremez está logo à vista, com o mulato Solis, que é cantor e músico, e os pajens intercalando preconceito e admiração: *Releva-lhe a cor ao couro* (p. 45, verso). Anrique renova a arte dos diálogos, praticando o verso quadrimembre. Bem tecida e ágil, sem lacunas, a comédia de Anrique Lopez é amostra ilustrativa da permanência criadora da escola vicentina.

No *Auto de Rodrigo Emendo* (ou, traduzindo a grafia quinhentista, *Auto de Rodrigo e Mendo*), Jorge Pinto assegura a matriz popularesca, com personagens da convenção (Pai, Filha, Mestre-de-obras, Trabalhador castelhano, Namorado da Filha, Escudeiro etc.), homens e mulheres artífices ou burgueses, classes intermediárias sem grande nobreza ou fidalguia. Rodrigo e Mendo são dois moços de servir às voltas com peripécias e quiproquós oriundos da comunidade dos burgos. O pórtico da obra não declara a autoria da peça, que se sabe pelo Índice. Diálogos em versos bimembres permanecem uma constante extraviada de Gil Vicente, mas empregada por seus epígonos. E o auto de Jorge Pinto traz ainda contribuições particulares. Sinaliza a tradição da música popular com o verso *Se não fora o peixe frito*; introduz a fala em prosa, com diálogos sem rima ou metro; flerta abertamente com o Renascimento, nas falas de Inês e Mendo, em flagrante torneio de amor profano combinado com as cantigas trovadorescas: *Sois um Orlando furioso! E vós Angélica dama*. E sapeca, por fim, um legítimo mote de escancarada feição brejeira, de cunho popular: *boca de légua e meia* (p. 59, verso).

Já o *Auto do Físico*, de Jerônimo Ribeiro, reafirma a ambiência de farsa nos jogos cortesãos e no adagiário popular: *a torto e a direito* (p. 103, verso), mas cita o filósofo Avicena, analogiza Galeno na representação do Físico (médico) e sucumbe aos tabus, considerando *reimosa* a carne de porco, anatematizada pelo uso judaico. O próprio Físico é quem declara: *Mil Hipócrates queimamar! Se saúde vos não dera* (p. 104, verso). Como nos autos de Prestes e Lopez, Ribeiro traz trechos em prosa, na fala do Escudeiro, com direito a frouxos de linguagem: *Para a puta que vos pario* (p. 108). Comédia de intriga e riso, farsa *a la* “Commedia dell’arte”, o *Auto do Físico* é muitíssimo bem construído, com quiproquós de urinas e bacios, de ampla aceitação pelo humor público. É comédia aristofânica, antecipando Molière, com disfarces no feitio de *Gil das calças verdes*. Criados se mascaram de médicos, namorados são trocados para casar, mulheres disputam o Mamede a tapas, os códigos de honra e os desvelos de amor sobrevêm aos riscos da vida a ser conquistada. Todo o auto tem excelências de uma bela carpintaria teatral e o final é surpreendente.

É um Camões diverso do épico e do lírico o que nos antepara o dramaturgicamente. No *Auto de Filodemo*, uma novidade à época: o argumento da peça. Camões cita a *Celestina*, Garcilaso e Boscán. Traz trechos em prosa e nos diálogos, personagens citam Petrarca, Pietro Bembo ou Platão. Um Camões trocadilhista confina *Mofino* com *Me fino*. E se mostra gracejador com o sentimento amoroso: *Pois também cá minhas dores! Me não deixam comer pão,! Nem come minha afeição! Senão sopadas de amores,! E mil postas de paixão.! Das lágrimas caldo faço,! Do coração escudela! Esses olhos são panela! Que coze bofes e baço,! Com toda a mais cabidela* (p. 153, verso). *Filodemo* lembra o *D. Duardos*, de Gil Vicente, mas seguindo a ordem renascentista (culto, refinada, um tanto à Sá de Miranda), sem o cavalheiresco medieval e popular que marca a tragi-comédia vicentina. A forma, no entanto, é da redondilha menor, com estrofes de 5 versos. A personagem Filodemo ama a filha de seu amo. Através dele, Camões satiriza ideais platônicos e sentimentos petrarquistas, citando-os nominalmente.

No *Auto dos Enfatições* (ou *Anfatições*, ou *Anfitrições*), diálogos em versos bimembres denunciam a diferença de qualidade rítmica, tom e sabor. Um Camões renascentista introduz classicismos na figura de Júpiter, personagem apaixonado pela mortal Almena, fazendo-se humano

na figura de Anfatrião. E também cita *Orlando* e Petrarca. Dois são os Anfatriões, o verdadeiro e Júpiter disfarçado. A lição camoneana remete-nos ao romance contemporâneo *Grande sertão: veredas*. Uma personagem recita seus males: *Sósia fui y com despecho! Agora soy que? Nonada* (p. 93). O diálogo Mercúrio Sósia descarna conflitos de identidade com toques de gênio cômico. *Enfatriões* confirma o gênio poético de Camões, seja na fatura rítmica dos versos, na armação do argumento, na beleza orquestral da sonoridade, seja na celebração renascentista, com o final mítico superando o cômico e desviando a peça do curso farsesco para o ontológico e o mítico — tonalidades diferenciais da prática camoneana face aos demais membros da escola vicentina.

Provavelmente o nome mais constelado da galáxia teatral portuguesa de inspiração vicentina, o dramaturgo e comediógrafo António Prestes, que alguns aproximam, em grau de importância, ao próprio Gil Vicente, não tem essa importância compatível com a notícia que dele dão as historiografias. Consta ter vivido na segunda metade do século 16 em Lisboa e é conhecido basicamente a partir da publicação, em 1587, dos seus 7 autos dentre os autores portugueses acima referidos. Prestes é responsável por instantes da melhor inteligência comediográfica do Quinhentismo português pós GV e sua malha de argumentos contempla a armadura de peças habilmente conciliadoras de materiais histriônicos e dramáticos, com espaços de elevação à poesia reflexivo-debatedora dos conflitos humanos e permeada de uma ternura compassiva que fixa em sua obra o melhor halo de simpatia humana na conflagrada poética medieval.

O estilo de António Prestes é bem mais elaborado que o dos seus êmulos da escola vicentina. Fala mais poeticamente, ordenando em arbítrio lúdico as palavras, dispondo-as com o rigor da poeticidade compenetrada, comprometida, embora, de assunto sagrado. A fala do Diabo, por exemplo, no *Auto da Ave Maria*, exprime essa percepção:

*O homem me fica figa no olho.
Amarras me corta, amaina-me as velas
agora passeia seguro em chinelas
de anjo me cega em demo rastolho
& já me rechaza de todo as pelas*

Como Gil Vicente, Prestes incorpora adágios populares. Com sensação deslocada, consigna: *profeta nenhum (é) aceito em sua terra*. A mesma sensação reconhece a mudança de tempo, mudança das vontades: *Já não há quem doure as obras de Homero! os sábios as trocam já por ignorantes*. No capítulo *sensualismo*, António Prestes atribui prestígio ao Diabo, na invocação dos desvios humanos à norma moral, mocidade e velhice submetidas ao Engano da Vida e perenizando o poder do Mal nas ações de *folia e festa*, com tambor e pandeiro dos Enganados.

Prestes demonstra ser quem melhor trabalha o pó do artesanato poético em seus autos, no sentido moderno de suor no rosto do texto, essa busca incessante da metáfora, tornando-a tão viva como as pessoas na rua, como queria Fernando Pessoa: *E mais em que pez (e) a esta veleira*:

folguei de ver seu cimento

(...)

*Eu realmente ey por feyo
obras ca demasiadas*

(...)

*E quem nas muy bem notar
sam esporas
que espertam todas as oras
ginetes do mormorar
do esmolar salteadores*

Segue Prestes seu filão, com direito a jogos retóricos para colher efeitos de estesia, atento ao veio de inspiração do medievo mundo:

*Senhora, sou muito chão
não ponho na terra céus
nem quero de ca senão
um só deus no coração
um só coração num deus*

(...)

*lágrimas serem brandura
de seu rosto
o jesu que brando posto*

António Prestes persegue a trilha aberta por Gil Vicente na trilogia da Barca e no *Auto da Alma*, incidindo a burla na fala do Diabo: *no primeiro chio, a franga é mamadal & mais à franssa (França) que se fez um dia*. E convoca esse mesmo Diabo à sensualidade jocosa, a seduzir um cavaleiro cristão, que tem por ofício rezar cada dia. O Demo se apresenta como um *devoto húa Ave Maria*. O estoicismo cristão é, mais uma vez, posto à prova. E, mesmo com os pés na terra, o homem é inflado por Deus como uma entidade quase sagrada, merecendo *mimos, afagos e excelências*. Todavia, também Deus deu ao homem um sentido de risco, assim capturado na visão de Prestes:

*pôs-lhe dois olhos dum ver mais sagrado
do que é o ver dos exteriores
(...)
Estes dois olhos são a razão*

A sensualidade diabólica prescreve insígnias de sublevação:

*Tão mestra é a razão, que só está nela
o frote do homem, o firme, o inteiro*

Sinuoso e dissimulado, o Diabo, retórico, fala com estudadas palavras, parecendo penitenciar-se de sua soberba e lastimar-se na perdição humana:

*Deus organizou
o homem que vemos, & como entalhou
seus membros propincos, no talho na tela
influiu-lhe alma, & deu-lhe pêra ella
tais veadores qual casa lhe ornou*

E aí provoca-se a indagação esperada: Quais são esses veadores? Responde o mesmo Diabo, tão dissimulado quanto sediciosamente travestido em virtudes:

*Sizo, juízo, virtudes. Potências
que tanto o destrossem eles e elas (destrocem)*

Talvez o mais famoso auto da escola vicentina e de seu próprio autor, o *Auto da Ave Maria* tem o comprido título de *Auto feyto por Antonio Prestes, chamado da Ave Maria, en que entram as figuras seguintes. Hum Diabo. A Sensualidade. A Velhice. A Mocidade. O Engano da Vida. Pensamentos Vãos, todos Soliando. Hum Caualeyro, a Rezão, Hum Moço do Caualeyro, chamado Contentamento terrestre, o Mestre das obras chamado bõ Perposito, tres Pedreyros, Hum bom trabalho, Outro bom Seruiço, outro bõ Cuydado, dous Philosophos, hum Eraclyto, outro Demócrito, tres Viços, tres Potencias, o Esmolar, o Iejun, hum Ratinho chamado Ganhar pèra royns, tres Salteadores, tres Anjos, Miguel, Gabriel, Raphael. Entra logo, o Diabo, & diz.*

A intervenção diabólica antecipa o roteiro a ser seguido no *Auto*. Surpreende este jeito prestista de enunciar sua obra, abrindo a fala (e o auto) ao Diabo, dando-lhe uma primazia quase obsequiosa, feita de camadas graves de refinamento de linguagem. Essa austeridade loquaz do Diabo é surpreendente também porque assume uma advertência pouco convencional nos autos da escola vicentina, conferindo ao Demo funções de arauto e preceptor.

*Dia. Duas afrontas, ambas atadas
húa na outra, recebe o abatido:
que estando em jocundo, absunto sobido
lhe forão daly as azas cortadas
pêra que suba o menos valido
húa de exalçado.
no muito que era, ser nada tornado:
a outra de ver, o não como ele
no superlatiuo, que foo era delle,
julgue que afrontar, quem tão afrontado.*

O Diabo assim se apresenta, com a fala embolada, truncada de ardis. E se nomeia Serafim, *que ca chamais Anjo*, mostrando-se mais prestigiado no céu que os anjos comuns, sobrepujando os homens, comparando-os à *safra*, enquanto se auto-atribui a condição de *diamante*:

*Eu era b mol,
o homem b quadro, o fã, eu o sol,
se o homem sobia de ca,
eu la, en mais la, por mais rosinol*

Com este mesmo rigor antinômico, de uma arrogância e soberba orgulhosa, o Diabo compara-se ao meridiano, sendo o homem apenas um sol posto. Além de colocar em xeque os valores em cotejo, o Diabo se declara um organismo de verão, enquanto ao homem se reservaria apenas o lugar do inverno.

Prestes é assim discípulo de Gil Vicente no moralismo de teor medieval, mas aponta para um moderno realismo, conjugado por uma ironia outonal e um deliberado anti-petrarquismo. Sua sátira ao ideal platônico/petrarquista está orientada por uma crítica contra as regras limitadoras da arte poética renascentista. Por isso defende uma arte mais popular, liberta dos rigores clássicos, do ordenamento judicativo e das normas rígidas da Renascença, preferindo seguir uma determinação estética diversa da de Sá de Miranda, a quem freqüentemente escarnece. O espontâneo da arte medieval parece mais de acordo com seu senso estético, como no *Auto da Ave Maria*, onde declara:

*quem gostou doutra doçura
a seu gosto negou gosto*

O *Auto da Ave Maria* tem personagens alegóricas (A Sensualidade, A Velhice, A Mocidade, O Engano da Vida, A Razão e Pensamentos Vãos) cujos apelidos se agregam às personalidades dos figurados, na animadversão aos costumes que testemunha com escárnio. Prestes revela um alto saber e domínio sobre o ofício dramatúrgico e comediográfico, costurando um estilo ritmado de sentido lúdico e expressivo da medida velha medieval: *Duas afrontas, ambas atadas/húa na outra, recebe o abatido*, versos desconformes metricamente, entremeando-os com decassílabos: *que estando em jucundo, assunto subido, l'he forão dali as asas cortadas*. No *Auto*, a linguagem se acumplicia com a identidade ideológica. Os interlocutores do Diabo produzem ruído, cantando e bailando motivos de cantigas medievais, com redondilhas. Com a gravidade solene dos endecassílabos com seus quebrados de 5, o oponente do Diabo, o cavaleiro medieval, semelha um cruzado da fé mariana, acolitado pela Razão e a ela tendo por permanente interlocutora, fiel companhia na premissa teológica, na apologética da Fé, da doutrina, do zelo apostólico e da virtude teologal.

A solenidade cavalheiresca contrasta com a liberalidade do Moço de serviços do Cavaleiro, que cita passagens e situações de Maria Parda com a desenvoltura de jogral livre.

O *Auto da Ave Maria* guarda similitudes com o entremez de origem mística ibérica. O Diabo e seus vícios (sic = *viços*) cantam em castelhano. A Sensualidade ironiza a virtude, clamando por seus penates, “soberanos laurasteos Italianos”, numa evidente postura parodística aos renascentistas italianos e seus êmulos portugueses. O Diabo adverte: *Portugueses soya a serl que sua redel de lingoagem essa parede*. O claro destinatário da sátira é o poeta Francisco Sá de Miranda, que introduziu o petrarquismo em Portugal e sofre de António Prestes o látego da galhofa:

*De modo q' não abastados
de o falaré, mas perdidos
por Italianos vestidos
É Veneza nos toucados
dulce francanos ouvidos
fim de Razões anda tal
de tal carueiro
este Português tinteyro
que estranho no natural
natural no estrangeiro*

*Tanto tirou isto a luz
que obras que estrangeiras são
ornas de lumina cão
põe nas detença É capuz
as Portuguesas no chão
É he engano em toda parte
ha Atenas
É à Parises, É senas
É à matéria É à arte
mas porem falta mecenas
(...)
temporais são um soneto
que ca canta o mundo a parvos*

Sem muita intensidade dramática, mas tocado de moralidade, o *Auto da Ave Maria* não tem a carga trágica do ciclo vicentino das Barcas, mas incorpora e refunde o caldo da cultura medieval com reminiscências de um classicismo útil, didático, para cumprir os fundamentos da Idade Média. Quando a Razão é vencida pela Sensualidade, apela ao racionalismo estóico de Heráclito para remir-se.

À fala de Heráclito, António Prestes integra decassílabos heróicos, invocando Virgílio e o mundo homérico. Também põe em circulação um Demócrito irado, buscando em Atenas um verdadeiro homem e lamentando as leis mal-guardadas da sem-razão. O Diabo prestista, culto e refinado, condena a fusão de linguagens alemão-português-francês, defende *laurão de quem tem farelos*, veste-se à italiana e cita Pitágoras, Catão, Cícero, Aristogeno, Miron e Epicuro. O vezo anti-renascentista permanece. Na fala do Moço de serviços do Cavaleiro a expressão zombateira empresta qualidade do nacional ao que vem de fora: *mais aqui tem graça estremol tudo o nosso acho silvestre* (p. 18v). O protesto cresce na voz do Cavaleiro, contra alienígenas espanhóis e italianos: *estrangeiros são notórios/ que são nisto amplificados* (p. 19).

A contribuição de António Prestes ao uso do verso bímembre tem intercalação das falas das personagens intermediando diálogos e sentenças morais, sem prejuízo rítmico ou rímico. A ambiência típica dos mistérios medievais ganha inserções classicistas para reforço da mítica católica recorrente.

O *Auto do Procurador* é comédia de circunstância e carácter, no modelo vicentino. A personagem Filipa também é considerada *mofoina*. Dois escudeiros (um, solteiro, o outro, casado) discutem as ditas e desditas do casamento. A linguagem é ágil, as figuras populares usam o baixo calão (*filho da puta, fodida*, com o farcaico, quase *s*) e se nomeiam depreciativamente: *Fernão Monturo, D. Cuscus, D. Nabo*. O ritmo dinâmico e movimentado agita-se com uma velocidade surpreendente de imagens fáceis ao gosto e entendimento populares, com as redondilhas (de 7) da praxe medieval. Os recursos de linguagem são os costumeiros (*norabuena, eramã*), mas Prestes flexibiliza as rimas e os metros toando *pax vobis* com *orate pro nobis*, ou *meu mano* com *Lucano*, assim como as formas idiomáticas, exprimindo *vadimpace* (vá em paz, o *vade in pace* latino), ou ainda as mudanças de gêneros. *Sofisma* é substantivo feminino em

tantas sofismas, estio é feminino em *suma estio* (p. 36v). Também por razões métricas interfere na participação do verso, fonetizando *coelho* como trissílabo e preservando a redondilha maior: *tem perdiz, coelho, lebre*¹⁵. Algumas deliciosas expressões do vocabulário poético de Prestes são de importante registro neste *Auto do Procurador*:

*É que a senhora minha mula
lhe manda mil encomendas* (p. 32)

*grande bem quero a la bolsa
da banda do meu punhal* (p. 32)

*esperais que vosso pai
que me vá cõ um pau moer* (p. 33)

Obra de cortesanice cômica, encerra burla e lições de moralidade. O Procurador, que não aceita que a filha se case com moço pobre, termina enganado, crendo fazer um casamento de sua conveniência, sendo o noivo, Ambrósio, um dos escudeiros debatedores do matrimônio até então recusado por ele como um valor positivo.

Índole popular é também a marca registrada do *Auto do Desembargador*. Os diálogos são menos nobres e mais dissociados do ambiente cortesão. Duas donzelas, Lionarda e Silvestra, se apaixonam por oficiais do burgo, um barbeiro, outro alfaiate, o primeiro tendo *olhos de gemas dovos/ nariz de manteiga crua* (p. 61). O sentimento amoroso oscila entre o (quase) sublime e o escancarado dote de escárnio pré-gregoriano. Na fala da moça Lionarda o Amor é um expletivo figurado como Cupido menino, garrido e parvo. Na fala do Pajem:

*o amor de sobre mão
de tão altivo boceja
que ainda não relampadeja
quando já lança trovão
que ninguém não lhe bosqueja* (p. 61v)

¹⁵ No Rio de Janeiro e parte do Sudeste é corrente pronunciar *coelho* como trissílabo: *co-e-lho*.

O brinco de palavras se perpetua na fala do pajem Lemos, que responde às indagações das moças enamoradas sobre o que seja o amor e donde nasce: *Bem sei que volo deria* (diria)/ *muito à clara, & muito à gemal antes damenhã a meio dia* (p. 61v). Silvestra corresponde à glosa, salpicando a nobre cortesia do Cavaleiro com o epíteto de *meu D. Duardos postiço* (p. 62). Ao que o pajem responderia, encarecendo as virtudes de seu amo: *É um moço encantador! dir-te-á que coisa é amor! por te a amor de lodol se de lodo amor ques* (queres) *por* (p. 62). Enquanto as queixas das moças assim se dão: *Homens muito pouca estimal sabem fazer de donzelas* (p. 62v). Toda a cena I do *Auto do Desembargador* assim se desenvolve, com os diálogos entre as moças, o pajem e o barbeiro.

A segunda cena, com o Desembargador e seu moço, reconstitui a agilidade prestista no verso trimembre e na ação dialógica do entremez. Há menções à tradição cavaleiresca (elegiacamente Roldão, ironicamente Amadis) e à prática renascentista. António Prestes notabiliza sua antinomia satirizando Petrarca, comparado a um boi roubado: *Iso era Petrarca boil Qual Petrarca, inda magravol de Petrarca, mui mais bravol que dez mil petrarcas foil boi que tangeria cravo* (p. 65v). A personagem alegórica Dinheiro subverte valores estatuídos e reproduz a graça moral do Auto, proclamando: *sou força contra dereito* (p. 66v). Opõe seu prestígio ao da Formosura, conquanto esta se apresente com alguma nota que se ressentente entre realista e pessimista: *pois amor não vence tudol como quem tudo assim chama* (p. 67v). Tal visão burlesca do amor retorna à fala pressurosa do Moço do Desembargador às donzelas Silvestra e Lionarda:

*Sei amor de cacaraca
amor borneiro, amor asmo
amor de tanto me dá
Amor porta, amor rua
amor chafariz, amores
guaritas & matadores
amor papa & amor bua
amor chicha mil amores
Sei amor de gato preto
ao luar de quarta-feira
amor galo, amor jueira
amor parvo, amor discreto
amor de toda maneyra*

(p. 71)

A bufoneria do *Auto do Desembargador* paga tributo à *commedia dell'arte*. Está mais para farsa graciosa que para auto de moralidades. Nem por isso deixa o instinto medieval: perdendo-se o mistério, assoma a farsa simples, bem tramada, com gosto popular e um tanto picaresca.

Numa espécie de prólogo ao *Auto dos Dois Irmãos*, uma surpreendente “Representação feyta ao auto que se segue, Interlocutores hum Lecenceado, & o autor do Auto” analisa o caráter do teatro em Portugal, teorizando acerca das influências em voga na poética do século 16. Nele, Prestes discute a teoria do discurso poético e feitos do Auto, faz remissões classicizantes e arcaicas, cita Esopo e outros autores, terminando por satirizar a representação de autos de Natal sem uma função precisa e cujo riso parece dirigir-se a *rolas viúvas* (p. 74v). O debate é produzido entre o dito *Lecenceado* e um suposto Autor, ambos em diálogo de oficina platônica, com um pé no riso frajola. O Licenciado deplora o autor sem *letra ou figura* (p. 74v), ao passo que este último relativiza a forma dramática, consoante a variação do gosto do público, que nem sempre se satisfará. O Licenciado argumenta que se satisfaça o público, pois *mais vêem quatro olhos que dois* (p. 74v) e o Autor contradita que os portugueses preferem imitar Ariosto, Petrarca e Sanazzaro, escrevendo como Garcilaso *não porque lhe cheguem mas para com esses zombarem de nossoutros autores formigueiros* (p. 75). Perora o Autor contra os que escrevem travado, para entendimento de uns poucos, em uns *papelinhos* e sonetos, epigramas, éclogas e epitáfios, *rimas soltas*, *rimas encarceradas* e o mais que deixam *a nossos autos de coscoram* (p. 75). O Licenciado barbariza na ironia: *e eu fico que vós, meu amor, sereis alcaide, para prenderdes o gosto de todos no vosso*. Defende-se o Autor, contrapondo: *não faço melhor nem entendo* (p. 75v), preparando-se para apresentar o *Auto* que se seguirá: o *dos Dois Irmãos*.

Este auto exercita a crassa moralidade na advertência aos costumes. Dos dois irmãos — um, cioso, o outro confiado — se casam fora da vontade do pai, que os ameaça de deserdar. Um criado diz aos irmãos: *Ler-lhes-ei Palmeirim* (p. 76), aludindo às crônicas e embates do herói das novelas de cavalaria. O auto tem momentos altos de ironia cortês. O marido cioso, chamando à atenção a esposa por ser *janeleira*, diz-lhe, para evitar tão inconveniente comportamento, a expressão saborosa, referindo-se à janela: *não quero que o sol por elal vos lance ouro no regaço* (p. 77). Ao protesto da mulher (*meter-me-ei nua panela*), diz-lhe o marido

que os raios de sol são pequeninos diabos que crescerão quando entrarem em sua casa e se armarão em sedutores e permissivos Diabões.

Por esta ligeira sùmula do *Auto dos Dois Irmãos*, pode-se perceber o quanto de variado e polimorfo tem a obra comediográfica de António Prestes, provavelmente o mais agudo observador da cena social e política portuguesa da segunda metade de um Quinhentismo que teve em Camões e Gil Vicente suas mais duradouras expressões.

Na comédia de intrigas que é o *Auto da Sioza* (ou Ciosa), figuras contumazes como a Mulher ciosa de seu marido, uma Sábia do povo, um barbeiro e outras da convenção medieval se juntam a referências históricas como Artaxerxes, rei dos Hircanos, Demétrio, o rei Lamia, às míticas como Andrômeda, Pérsio e Sibila, às bíblicas como Baltasar, Daniel, Salomão e Paulo e, finalmente, às imagens de varões clássicos como Plutarco e Sêneca, Ovídio e Catão. O argumento é simples. O moço de serviços, auxiliado pelo médico da família, faz intriga do marido à mulher ciosa, envenenando-a. O marido completa o *qüiproquô*, envolvendo-se com a Sábia. Pelas palavras do autor, *aqui se acaba a primeira parte do auto da Sioza & se começa a segunda...*

Prestes chama o *Auto do Mouro Encantado* de segunda parte do *Auto da Sioza*. Nesta segunda parte (ou Auto), Fernando se transforma em Fernam Varela, casado com Grimanesa Froes, em torno de quem se passará a ação. As personagens são vilões (habitantes das vilas), parentes dos noivos, além do Mouro Encantado. A ambiência excludente das cortes reinóis faz de António Prestes um *autsáider* da convenção teatral pós-vice-reina. Uma das razões para essa excludência é o fato de não mais pertencerem os poetas às cortes portuguesas, pois, afinal, no desdobramento da crise sebastianista, Portugal passaria ao domínio de Espanha. Ou por isso ou por estritas conveniências de estilo, as peças de António Prestes são dirigidas ao senso comum, poetizadas pela oralidade da convenção ibérica, acrescidas de ditos populares (*sem ter lapa nem solapa; sem eira nem beira* – p. 126).

O protagonista Fernam Varela se declara *pobre lazarillo*, esgueirando-se *pola panela*, sem poder valer-se de um nome nobre (*Pina, Pereyra, ou Marisl Mendoza, Góes, Monis*) para escapar ao destino adverso. A ele impõem casamento, *cua moça de casa, estado* e o jogam para funções sem favor: *ja sou d'inverno & verãol ja dou de pé e de mão! ja sei assoar-me em*

lenço (p. 126). O travo amargo contra os estrangeiros (sátira constante em Prestes) alcança Fernam, que declara com malícia: *ajudou muito a meus fados/ o não ser da terra* (p. 126). E mais alcançará o lazarillo, com o tempo e o arado, numa terra que trata *enteados naturais/ & os naturais enteados*¹⁶.

O diálogo dos esposos, que abre o *Auto do Mouro Encantado*, intercalando momentos de intensa efusão lírica e gracejos que fariam rir os assistentes, com a certa disposição do ânimo amador de Fernam Varela: *Qualquer prazer, mulher minha/ Sabei que é melhor que nada* (p. 127v). Consagra-se o uso de expressões populares: *não lhe achais cousa, achais lousa* (p. 128); *unhas de fome: Foi o diabo* (p. 130). O camponês, advertido pela experiência, faz-se arguto pensador: *Besta é o homem que não lê/ nem soletra* (p. 128v). Naquele que é, sem dúvida, o mais ágil e gracioso dos autos de António Prestes, o primeiro vilão anarquiza o procurador e a administração da justiça de Castela. O meio do auto é, como os demais da escola vicentina, dispersivo e confuso, mas, no final, concede-se uma preciência ao Amor (Cupido Cego) e o auto termina com música e atmosfera de beleza invulgar.

No *Auto dos Cantarinhos*, Prestes faz um mix de personagens figurativas e alegóricas (Justiça e Razão). Na linha da sátira, o escudeiro Custódio Tavares, em diálogo com sua mulher, diz do seu moço de serviços: *He ladrão d'oitava rima e vai-se fazendo meu amo*. A mulher incendeia-lhe a ira, acentuando a censura às ações do servo: *Vai por aí, faz o que quer/ por mais que o sangue queimeis/ o que ele quer há de ser* (p. 163). O diálogo entre o Moço do Escudeiro e a Moça chamada Marqueza tem gosto de encantamento, com direito a citação do *Orlando furioso*. *Cantarinhos* parece ser diminutivo de *cantares*. Celebra o amor cortês, cavalheiresco.

Os autos prestistas refletem os tempos de dificuldade em Portugal pós D. Sebastião. Algumas personagens têm perfil lazarillo, embora a picaresca seja tênue. Há um arremedo de intrigas, quiproquós, embates marido x mulher, desvios da justiça humana etc. As referências

¹⁶Essa mesma idéia é desenvolvida por Gregório de Mattos, um século adiante, dizendo ser a Bahia *madrasta dos naturais*.

mitológicas, bíblicas, da poética clássica (Ex: *A Eneida*) se casam com o elogio ao próprio espírito da comédia ibérica, com mulher se vestindo de homem, como em *D. Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, em ritmo de epigrama, para dar ao grilhão da encenação dramática ou de contornos soturnos, quase trágicos, a veste graciosa e burlesca do aparato cômico, horaciano, do *castigat ridendo mores*.

CHIADO

António Ribeiro, por alcunha Chiado, foi frade franciscano e religioso secular, contemporâneo de Camões, que o cita no auto de *El-Rei Seleuco*. Deu o nome a uma ladeira de Lisboa (ou dela recebeu o apelido) famosa pela *chiadura* dos carros, ao subi-la. *Chiado* também seria termo asiático, atributivo de *malicioso*, conforme o *Dicionário* de Moraes. De qualquer forma, António Ribeiro Chiado é autor de 5 autos (os 4 da edição organizada por Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, que referimos em nossa bibliografia, mais o *Auto de Gonçalo Chambão*, de que se tem notícia, mas não texto) em que sobrelevam muitos adágios, ditados, expressões cunhadas ao sabor do acessível popular caro aos outros autores da escola vicentina.

Confirmam-se origem e influência comuns aos autos de Chiado: Juan del Encina, em sua *Arte de poesia castellana*, especialmente na disposição estrófica e organização dos versos. Coplas, *enjambment*, redondilha maior, isorritmias e quebrados, tetrassilábicos completam tecnicamente a assunção da forma no poeta ladino cujo cognome infernizou a mentalidade social portuguesa entre fins do século 16 e começos do 17. Discípulo *terrible* de Gil Vicente, Chiado segue-lhe pistas na apreensão do espírito reformador da sociedade, dispondo personagens representativos da acefalia política, econômica e social de sua época. Do *Auto da Natural Invenção* emergem os costumados Matantes, espécie de parasitas ambulantes e mais a corte de Ratinhos, de entremeio com Vilões (camponeses, não-nobres, não-fidalgos, rústicos habitantes das aldeias, ou vilas) ingênuos, descansados das soberbas da Casa Real, ou seus ducados, condados e fidalguias. A

toda essa corja, como Gil Vicente, Chiado parece tripudiar: *Cagai nela*, diz à página 50 da edição Berardinelli/Menegaz (1994), ressumando opróbrio no diálogo entre o Diabo e os Parvos.

António Ribeiro Chiado é a metralhadora rediviva da insatisfação levantina contra clérigos abusados, fidalgos descortes, sociedade corrompida pelos desmazelos da administração reinol e, mais, desvios do poder eclesiástico, modulando seu pensamento pelo de Erasmo e GV e antecipando Gregório de Mattos (*aqui torce a porca o rabo; sicais que os que não têm capas, lá nos céus os farão papas* – *Op. cit.*, p. 63). Chiado talvez seja o mais moderno dos epígonos vicentinos. Seu teatro muito tem de alusivo ao que hoje compreendemos como meta-teatro. No *Auto da Natural Invenção*, opõe bargantes (pícaros, desavergonhados, atrevidos) a pessoas honestas, cerzindo um auto dentro do *Auto*.

No *Auto das Regateiras* — empenho de uma mãe em casar a filha única, a quem maltrata — os extratos cômicos são inferiores aos alcançados por outros êmulos da escola de Gil Vicente, mas é feliz na composição de tipos como pescadores e regateiras (que regateia; vendedora ambulante de peixe, fruta, pão etc.; símile de palradora, conversadeira, bufona com grosserias de linguagem). A personagem da Velha regateira, que quer casar a filha de qualquer modo, é espécie de súpula das Velhas do teatro quinhentista: irascível, obscena, criadora de casos, impertinente e debochada. Possivelmente será figura extraída, por apreensão inconsciente, do teatro medievo/vicentino, da forma como Anchieta iria utilizar constituindo parcas indígenas por combater e eliminar. A Velha Regateira de Chiado é líder natural, auto-suficiente, linguaruda — considerada, no teatro anchietano, uma ameaça à causa da catequese, ameaça urgente por debelar. *Mutatis mutandis*, corresponderia à alcoviteira de Gil Vicente, inscrita com despudor na trilogia das Barcas e no *Velho da Horta*. O universo das regateiras é contíguo à *Commedia dell'arte* especialmente na denúncia de imposturas profissionais, como médicos e aplicadores de mezinhas. A moeda circular é o ceitil (de homenagem a Ceuta (Ceita, Septa), na Ásia e considerada de valor ínfimo). *Regateiras* é dos autos mais longos de Chiado. Tem 75 páginas de texto corrido (ed. 1994) e 1.395 versos. É também o seu texto mais obsceno, sobretudo nas falas da Velha: *Olhade a pele no cu* (p. 121); *Cadela! e em cu na cama* (p. 123); *arroja o cu pela esteira* (p. 139). Outra personagem (Andrade) faz uso do

baixo calão na formulação dos ditos populares: *lá detrás no cu de Judas* (p. 183). Como GV, Chiado simula no *Auto* uma escrava, Negra Luzia, falando língua de preto, no que escande o natural preconceito etnográfico inscrito em seu tempo.

Nos demais textos, Chiado discrepa um tanto do *Auto da Natural Invenção*. O tom e o efeito dessas outras peças são mais moralizantes que cômicos. Recorrem a referências bíblicas como Salomão e citam as excelências morais da doutrinação eclesiástica — Agostinho, Gregório e João Crisóstomo — para comentar desconsertos do mundo e dos homens. Na *Prática das Oito Figuras*, Chiado cita Juan de Mena, junto a Petrarca e Dante, como signos da boa leitura. A lembrança de Mena é pertinente, uma vez que, poeta espanhol do século 15, autor do *Laberinto da Fortuna*, como Santillana e Jorge Manrique, assinalou a transição entre a poesia medieval e renascentista na literatura ibérica.

Os efeitos cômicos alcançados por Chiado reproduzem a tradição da escola vicentina, com excerto medieval. No diálogo do fidalgo Ambrosio da Gama, na *Prática*, o dono da casa intercala rezas a impropérios dirigidos aos serviçais. Chiado retoma ambiências morais da Idade Média ibérica, incorporando um pessimismo moral, na figura do Gama, que, entretanto, é flagelo do capelão a quem humilha. Das 8 figuras reunidas para concertar o mundo, Rocha será aquele próximo dos bufões da Corte, esparzindo zombarias aos poetas e pespegando-lhes maldições carnalizadas: *que cagueis no trovador! e cagai em sua veal e cagai em seu primor* (p. 324).

Na perspectiva linear dos seguidores de escola, António Ribeiro Chiado ocupa um traço virtual de alteridades. Saído e retornado à experiência claustral, sonegou à Igreja uma obediência servil ou cega. Antes, perpetrara um dos mais sólidos signos de carpintaria teatral, cuja contribuição ainda hoje podemos testemunhar através da leitura, com gosto de atualidade, de seus textos mais polêmicos.

O FRADE LOIO

Outro *Auto das Regateiras*, de fins do século 16, meados do 17, foi investigado pelo filólogo e historiador da literatura Silveira Bueno e por ele defendido como tese de concurso na USP em 1939. O *Auto das*

regateiras de Lisboa: composto por um frade loio filho de uma delas, com amplo estudo introdutório, organização e comentário, foi publicado em primeira edição em 1939 e, em segunda, por Lisboa: Pro Domo, 1945.

Conforme insinua o professor Bueno, a autoria anônima do auto não impediu sua larga popularidade, desde a extração de manuscrito autógrafa encontrado em Lisboa. As *Regateiras* do *Loio* cabem perfeitamente bem nos moldes comediográficos da escola vicentina. Os jograis, ambulantes e saltimbancos, fizeram parte da tradição oriunda da Provença e freqüentaram a cena pré Gil Vicente na Península Ibérica. GV é responsável pelo ordenamento estilístico do teatro lusitano, cumprindo ritos de elevação da linguagem cênica ao estatuto da estética literária. De dois tipos são os jograis: os profanos (recitativos dramáticos ou cômicos, com heróis, mitos, jogos amorosos) e os sagrados, ou religiosos (legendas heróicas de santos e mártires, milagres e cenas da Bíblia). Esses tipos compreendem, 1), as facetas de momo, de origem grega, derivando para o francês *momer*, fingir, simular e, 2), a freqüência de mistérios, moralidades e milagres que constituem o mosaico típico da Idade Média.

Com João III ocorre o apogeu do teatro vicentino (e português, por extensão) e também o seu declínio, com a instalação, em 23 de maio de 1536, do Tribunal do Santo Ofício, passando pela menoridade de D. Sebastião, ascensão do Cardeal D. Henrique e desembocando no vácuo do poder pós morte do rei-mito e conseqüente dominação espanhola dos Felipes. O declínio acarretou a progressiva queda do espírito reformador dos costumes, impresso no teatro, até a diminuírem a ironia e a sátira e, no século 17, substituírem-se os modelos vicentinos e, excluídos seus epígonos, ocuparem o campo livre os celebrados Calderón, Lope e Tirso.

Afirma-se que os principais adversários do teatro vicentino foram os padres da Companhia de Jesus e sua influência doutrinadora, seja pelos Índices Expurgatórios, seja pela excessiva cominação inquisitorial expelindo o frescor, a graça e a ironia burlesca da escola oriunda de Gil Vicente. Proibindo os autos do mestre Gil e de seus seguidores, como Afonso Álvares, Baltasar Dias e Chiado — isso apesar do gosto de D. Sebastião em assisti-los, os jesuítas só pretendiam ver restaurado o simbólico formalismo do receituário dogmático da Idade Média, de preferência em latim. Ao formulário vicentino d' *o máximo de vida no mínimo de técnica*, opunham os jesuítas indumentária e jargão do absolutismo

teocêntrico, sem refletir nacionalidades, sem a presença feminina e sem as qualidades humanas, ressaltando apenas seus defeitos.

A dominação hispânica completou o desastre. De moda culta e refinada, escrever em espanhol passou a ser obrigação de súdito. O modelo Juan del Encina, superado depois por seus seguidores em Portugal, voltava agora com o selo da norma definitiva. Nesse ambiente de desaparecimento da temática e língua portuguesa da escola vicentina é que surge, anonimamente, o *Auto das Regateiras de Lisboa*, de flagrante meio social das feiras lisboetas, satirizando costumes e provavelmente composto e encenado entre fins do século 16 e meados do 17, na esteira da formação vicentina e compreendendo valor e importância conferidos ao mestre. Segundo a informação do professor Silveira Bueno, o *Auto* segue inédito até 1919, quando é publicado por Francisco Maria Esteves Pereira / Academia das Ciências de Lisboa, em brochura de 34 páginas. Mas existiu sempre em manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa.

O ser anônimo o autor das *Regateiras de Lisboa* justifica-se pelo grau de interdição vivido em Portugal pós 1580. A veia cômica e satírica não seria vista com bons olhos pelo Tribunal da Inquisição. Outra característica poderia justificar sua não-publicação, censura de resto reservada a autorizados escritores eclesiásticos: as *Regateiras* do *Loio* repõem em cena os desvãos de amores de clérigos corruptos (*a la* Gil Vicente), situando ao centro de sua ação o namorico de Natália do Vale com um padre, acompanhado das discussões acaloradas das 3 Regateiras no Mercado, os despachos de um juiz pedante e os quiproquôs tão ao gosto das cenas da escola vicentina.

Concorde com a opinião do organizador da edição de 1919, acredita-se ser o auto datado entre 1580 e 1640, por algumas particularidades do texto situando circunstâncias historicamente compreendidas nessa faixa de tempo. As semelhanças com Gil Vicente ocorrem na fonética, sintaxe e ortografia. As personagens e ações, bem arquitetadas no ramo popular da linguagem e da geografia social das regateiras (Natália do Vale, Brásia Antunes e Domingas Nunes), assim como atinentes aos subalternos Meirinho e Beleguim e à autoridade do juiz, escarnecem pela sátira (ou tomam o algoz como vítima na acepção do sarcasmo típico da *commedia dell'arte*).

O ritmo do *Auto* sofre contínuas alteridades. O frade loio usa decassílabos heróicos no começo, depois firma-se na redondilha maior, onde se assenta o valor da peça e da tradição da escola. A qualidade de ritmo e linguagem, harmonia, rima e sonoridade faz do *Auto das Regateiras de Lisboa* um dos mais destacados espécimens da escola sucedânea ao prestígio do teatro português de Quinhentos ou, mais apropriadamente, o teatro de Gil Vicente e seus adeptos.

Na apreensão popular do século 16, *auto* tinha o significado de *comédia*. Se jocoso e obsceno (ou licencioso), de gênero burlesco e bufão, passava a *farsa* (também chamada *momo*, *entremez*). Se mais dramático e elevado pela linguagem e pelo assunto, equivalia à curiosa nomenclatura de *tragicomédia*. O próprio anônimo frade loio chama seu auto de *entremez*. Mas a toda representação teatral de 500 o povo chamava *auto*. O núcleo de representação desses autos, fundado por Gil Vicente e escola, é o povo comum e suas figurações, desde vilões e onzeneiros, pajens e comadres, parvos e beatas, velhas e juízes, médicos (físicos) e clérigos, tipologia de amplo espectro no corpo social e na mentalidade ideológica do século 16. Nessa escola avulta o *Auto das Regateiras de Lisboa*. Sua persona coletiva é formada pela plebe rude, espontânea, alvoroçada, escandalosa, mística, supersticiosa, *com as suas falhas de fonética, com as suas sínopes violentas, com a sua prosódia vulgar* (Silveira Bueno, *op. cit.*, p. 96).

A sátira do frade loio corre parelhas com os autos vicentinos, ridicularizando o uso indiscriminado e pomposo do latim — prática extensiva aos religiosos e seu texto de declamação apologética, seus hexâmetros ociosos e sua lógica de compromisso sinuoso e fechado. O objeto de Gil Vicente e escola era outro: a figuração de aspectos sociais e morais, com a linguagem desabrida veiculando o veio popular sem o vago das expressões rococós ou pré-barrocas. O uso comum de adágios, refrões religiosos e provérbios populares são de imediata empatia com o auditório. Por tudo isso a forma da redondilha se tornou a mais dúctil, maleável, e adequada à fala comum entre auto e auditório.

Silveira Bueno afirma, não sem todo o risco das afirmativas apaixonadas, ser o Loio um tanto superior a Gil Vicente, sendo o frade anônimo mais artista, mais poeta, mais fino e senhor dos segredos da arte cênica (SB, *op. cit.*, p. 100-101). O Loio investe no decassílabo, num *stil nuovo* que Gil

Vicente evitou. O frade sabe usar de rimas toantes e supera o mestre no cuidado com o apuro formal e a polidez do ritmo. Mas o efeito espetacular da sátira à aplicação da justiça, presente no *Auto das Regateiras de Lisboa*, face à Inquisição vigilante, não deve ter tido leitores ou assistentes. É bem possível, aliás, que o auto do Loio nunca tenha sido representado ou, pior ainda, lido, seja pela linguagem, seja pelo argumento ou pelos vocabulário, expressões, idéias, sentimentos. O hiperbólico da sentença do juiz a Natália do Vale aguça o hilário e o látigo satírico se faz arder: *andar com o traseiro descoberto, beijar os pés das colegas regateiras, visitar o Diabo 18 vezes à noite* etc. Ao denunciar as sentenças absurdas e a ignorância das autoridades (coisa que GV já fizera no *Auto do Juiz da Beira*), os usos e abusos do latim à época — a ponto de gatos e regateiras se expressarem no idioma do Lácio, o auto do Loio investe na recuperação do fulgor expressionista do teatro vicentino. Claro que, quanto ao uso do espanhol ou do latim estropiado, ironiza-se o costume pedante da ignorância pervertida. Ironiza-se também o hábito social de encobrimento das parvoíces públicas.

Também de linguagem licenciosa é feito este *Auto das Regateiras de Lisboa*. São de Brásia Antunes as principais contribuições deste falar abaixo do ventre. Referindo-se à liberta Natália do Vale, não lhe perdoa a folgança: *Porem tanto que a vil co o vaso e o cu de fora. Vaso*, como sabemos, é o xibiu, a vagina da criada. Brásia intercala, no início do auto, a fala grave do *Padre Nosso* com a fala desabrida provocando a criada. Mas o *Auto* também cumpre com justeza o uso austero do idioma, costurando em decassílabos, com rimas emparelhadas, graciosos e raros versos, a despeito dos cochilos da métrica. Passa o auto da forma clássica para a redondilha maior, sobretudo quando Brásia (feminino de Braz, Blaz) intenta, como patroa, incomodar e agredir sua empregada, Natália: *Entam que fez até agoral diga-me, cu de preguiça*. O frade autor apela para sutilezas dispensáveis. Na hora de dizer *puta*, opta pelas reticências: *p...* Ao invés de repetir *cu*, registra *c*.

Por fim, *O Auto das Regateiras de Lisboa* está mais para entremez pelo curto das cenas, a agilidade das palavras e ações e o efeito final, que atende a todos os interesses. Pela pouca extração de arcaísmos, somos mais levados a crer que a peça pertence ao século 17, talvez na sua primeira década. Quanto ao autor, anônimo, *Lóio* vem do desvio popular do nome *Elói, santo protetor do convento dos frades de São João Evangelista, em Portugal*.

VII

ANCHIETA: Medievalismo Leitor

Um certo sentido, não nos podemos queixar de ausência renascentista no Brasil, quando não tivemos (ou talvez só esquivo ou mutilado) o Renascimento em Portugal, máxime lembrança de exceção para Sá de Miranda, Camões e António Ferreira. O que mais reponta na prática leitora e estilística do texto de Anchieta é sua mimética realização medievalista, que antes alcança Gil Vicente, Baltasar Dias e, antes ainda, o Marquês de Santillana, Jorge Manrique, Juan del Encina e Lucas Fernandes. Personagens como a Velha anchietana e a Alcoviteira vicentina têm ascendência matricial na *Celestina*, alcovitando os amores de Calisto e Melíbea, crente que a Fortuna deste mundo é a posse da paixão, do dinheiro e do acaso. Nada mais medieval, portanto.

Anchieta é anti (e ante) renascentista por convicção e destino. O universo da corte de demônios e anjos da guarda é de fundo medieval, nem por perto do Barroco. E Anchieta não esquece a força do cômico (ainda aqui medieval, vicentino) imprimindo um diabo desastrado e risível na figura de Saravaia, de matiz farsesco, quase na linha do pastelão.

As apostrofações anchietanas ao paganismo parece-nos dirigir-se mais aos anátemas da civilização romana contra os primitivos cristãos, com imperadores e cônsules como Décio e Valeriano comparados aos demônios índios — inimigos naturais da expansão da fé — que propriamente ao Renascimento como estilo, linguagem ou ideologia. A menção serve a Anchieta para reforçar pruridos medievais com estocadas e lancetas do propósito de evangelização na *selva oscura*. Nossa impressão permanece interpretando um Anchieta que *ignora* (na dupla acepção do termo, i.e., de ignorar por desconhecer e ignorar por escarnecer) a

Renascença clássica nas Letras Humanas. O naturalismo das cenas do fogo eterno é tipicamente medieval, não barroco. Não pode ser um barroco apressadamente *avant la lettre*, posição ou compósito de elementos que podem até coincidir com algumas teses eventuais, pois Anchieta não tem a complexidade do estilo, o intrincado arquitetural, os ângulos estilísticos do Barroco. Antes produz o simples, o direto, o espontâneo do mundo da Idade Média. Não existe nele luta religiosa, ou conflito dual, mas certeza ortodoxa do teocentrismo e apego ao extraterreno como propósito ideológico, com exposição e destinação devocionárias. Os demônios anchietanos são exibicionistas, chocarreiros e falastrões, com a arrogância espalhafatosa próxima da *commedia dell'arte* e da farsa típica do medievo, além do cabalístico de imagens e números (12 meninos índios, 11 mil virgens, 3 mistérios, 7 dores de Nossa Senhora, 12 passos da Paixão etc.). Imagens seletivas do mundo, na prática textual anchietana, autorizam o seguinte raciocínio, que celebriza a opção do autor jesuíta, partidário do exercício contra-reformista espalhado pelo mundo: a Idade Média *convence* pelo medo; o Barroco *persuade* pelo argumento.

É fácil confirmar o teor manifesto de Idade Média na poesia e nos autos anchietanos. Julio Garcia Morejon (*in*: “Revista de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis – SP, v. 7, 1965, p. 135-150) diz de Anchieta: “El apóstol del gentio brasileño escribe en pleno Renacimiento y primeros destellos del Barroco, pero adscrito aún, por la lejanía, a esquemas de composición medievales de transición” (p. 137). E adianta: “genuino julgar de la Virgen, a la manera de Afonso el Sabio, Gonzalo de Berceo, Gautier de Coincy o Vicente de Beauvais” (p. 144).

Anchieta representa a transição, de peso imanente, da Idade Média para os objetivos da Contra-Reforma. É a ponte sensível, ignorando a ruptura do Renascimento, entre o teocentrismo absoluto e o relativizado pelo fervor catequético que se dilui na convivência dos idiomas. O ilusionismo cênico, a encenação para os olhos e sentidos, não são exclusivismos barrocos, antes são próprios da Idade Média. A adaptação analógica do Temor de Deus associa-se à demonologia medievo/tupi para efeitos e circunstâncias do objeto catequético. Absolutismo, feudalismo, culto a anjos, santos e mártires assumem um caráter devocionário inspirado nos autos e poemas ibéricos, mais a inspiração vicentina e a estética jesuítica de *salvação da gente*.

Importante contributo para o desenvolvimento dessa estética da catequese é a disciplina dos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio, como segmento do espírito medieval. Se o Barroco é signo lúdico entre o falso e o verdadeiro, e é subversivo da lógica aparente, Anchieta não poderia mesmo ser barroco, pois não dispõe do movimento intelectual que pressupõe uma interlocução compatível — que, afinal, seria insubsistente no caso de um público constituído de índios e colonos em pleno século 16. Basta lembrar o repertório de recursos de linguagem e estilo barrocos (anáforas, paradoxos, oxímoros, antíteses, hipérbatos, assíndetos, assimetrias etc.) para provar essa impossibilidade. Pré (no sentido de vir antes, não no de preparar, possuir elementos típicos) barroco, Anchieta certamente foi. Por uma circunstância temporal e involuntária, entretanto.

O jesuíta se aproxima do maravilhoso cristão, humanista teocêntrico e popular, oriundo do halo de simbolismo cristão medieval e místico do paraíso perdido, que intenta reconstituir no pré-gozo do martírio cristocêntrico. Medieval ainda, mediatiza a celebração de Dias Santos, festas religiosas de recepção a luminares eclesiásticos, com procissões e ritos litúrgicos. Mas faz questão de operar realismos, dizendo “eu não creio em sonhos” (*in: Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*, p. 226) ao que aduziríamos ludicamente: “pero que los hay, los hay”.

Leodegário A. de Azevedo Filho (*in: Anchieta, a Idade Média e o Barroco*) afirma, com base em observações de filólogos e lingüistas, que a assimilação do tupi pelos colonizadores se deu como um processo de incorporação natural de povos civilizados em face de uma língua e cultura ditas inferiores. Para nós, no entanto, a fala tupi de Anchieta foi motivada por uma dinâmica ideológica, antes de lingüística. Foi a motivação missionária que determinou o aprendizado do jesuíta para melhor expandir o móvel catequético e a cultura religiosa, antropológica e política do dominador. A poesia em tupi figuraria perfeitamente nesse caso. O curioso é que guarda ritmo e sonoridade ricos de eufonia, mas, uma vez traduzidos, os versos perdem fluência e se equiparam a um sofrível perfil prosódico, com flagrante perda de qualidade. A vastidão retórica faz dos versos anchietanos em tupi o menos dúctil de sua obra.

Por natureza, o poeta barroco pratica (poucas) conquistas renascentistas, com olhos voltados aos ideais da Idade Média. Assim será um Gregório conceitista, um Botelho cultista, ou neutro ideologicamente.

Anchieta, por desconhecimento de postulados da Renascença, não pode saber como opor-lhe, fixando-se num antinômico campo de estilização das angústias humanas. Ele é pura Idade Média e só se presentifica pré-barroco, como dissemos, por vir antes do estilo de época propriamente dito, não por antecipá-lo formal ou conceitualmente. O *Auto da Visitação a Santa Isabel* tem proximidade e ambiência típicas da ingenuidade, graça e doçura do *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente. A alegorização, igualmente medieval, é recurso cênico eficiente para o convencimento do auditório. Utiliza-o Gil Vicente (mais francamente, na trilogia das Barcas e no *Auto da Alma*) e Anchieta no *Auto na Aldeia de Guaraparim*. Guai-xará e Aimbiré são nomes tamoios, aliados dos franceses, demonizados por Anchieta no *Auto de São Lourenço*, pronunciados como porta-vozes dos pecados indígenas, cujo estigma o catequista intenta desmoralizar.

Leodegário especula ser a linguagem poética anchietana “uma linguagem de transição entre o português arcaico e o português moderno” (p. 176 de *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*). Na acepção de Hauser, “a arte medieval visava à interpretação da vida e à elevação do homem” (Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura*, v. I, p. 180). Em tudo assente com a equivalência da arte medieval, Anchieta representa o elo entre a Idade Média estrita e os postulados da Contra-Reforma e da recomendação missionária do Concílio de Trento. É contra-reformista a sua arte, mas não necessariamente barroca. A possível fonte do poema anchietano “Do Santíssimo Sacramento”, especula-se, é o *Panis Angelicus*, de Tomás de Aquino, assim iniciado: *Ecce panis angelorum*. Nada mais medieval e devocionário, na linha apologética da fenomenologia eucarística. Da prática do vilancete em “O Pelote Domingueiro” às glosas e motes da experiência do vilancico espanhol e às cantigas dos vilões (habitantes das vilas, camponeses), na temática e na técnica do verso e da estrofe (dísticos, tercetos, quadras, quintilhas, sextilhas, sétimas e oitavas), Anchieta foi única e exclusivamente medieval. Por não pretender alterar a medida velha (do verso e do pensamento, por espontâneo e popular, de uma maior intensidade, extensão e fácil acesso ao público) e por não lhe servir o pelote da Renascença antropocêntrica.

Mas o influxo clássico não quer dizer obrigatoriamente classicista, uma vez que a Idade Média também tinha seu grádus erudito, particularmente Virgílio, Ovídio, Horácio e Tibulo. Anchieta, como

tantos outros, fez a mimesis do clássico para objeto da Idade Média e da Contra-Reforma. No épico *De Beata Virgine*, gravado a partir da experiência de sua prisão em Iperoig (hoje, Ubatuba), realiza-se um animismo ascético, labor do espírito da apologética mariana, medieval. O poema evoca a infância de Maria, sua Encarnação e Natividade, a Paixão e Glória do Filho e da Mãe do Deus cristão. A meditação vem em pentâmetros e hexâmetros, filtrados pelo lirismo sagrado, poética e drama místicos. Apesar da recorrência classicista, freqüente a cada passo do poema, quase a cada verso, de par com a dos livros sagrados, Anchieta se reserva à clave do humanismo clássico desviando-o aos objetivos do humanismo teocêntrico, com a revalorização dos Livros Santos e do instrumental tipicamente medievo dos breviários, ladainhas, *Vita Christi*, processos cumulativos de imagens caras à organização social da Idade Média, mais paráfrases dos salmos, do Cântico dos Cânticos, dos doutores da Igreja e a descrição de êxtase e adorações. O poema mais parece paráfrase dessas referências que composição original. A vida material é desprezada em proveito da extraterrena. Calvino é associado aos valores renascentistas, apontado como monstro hiperbólico do “insano Baco” e da “imunda Vênus”, trazendo-os sempre à boca e à vida.

Contra-reformista, Anchieta? Certamente, uma vez filho dileto da Companhia de Jesus, braço ideológico da campanha missionária para barrar os avanços da Reforma protestante. Barroco? — duvidamos. Por conta da ausência de complexidades estilísticas e das tensões típicas ou reativas, ao modo dual, do Novo Estilo e seu temperamento ambíguo e atormentado, com um humanismo hipertrofiado pela idéia da morte em pecado. Tensão permanente? Só no inconsciente textual. O que move o temperamento artístico de José de Anchieta é a reavaliação estética do feudo ideológico da Idade Média. Tremor pânico, emoção sobrenatural, pathos do sagrado e da radicalidade absolutista do homem caído pelo pecado original, paixão reativa à vida pagã, linguagem ora espontânea, ora tensionada pela pompa retórica, tudo em Anchieta releva o mundo, consagrando-o ao temperamento da Idade Média. Pela unilateralidade da expressão sentimental sob camadas de confeitos das pias petições ou intenções pias.

Ao Anchieta professor e lingüista, etnólogo, poeta e dramaturgo sobrepaira sempre, agregadíssimo, o missionário cioso de seu mister.

No *Diálogo da Pregação Universal*, um registro de lances da dor típica do homem fiel ao universo da Idade Média:

*A viagem vai-se acabada
A nau vai-se alagando,
E desta vida, em que ando,
Por tantas causas errada,
Meus dias já não são nada,
Pois peço por tantas vias.*

O Diabo anchietano é mais cômico e menos grave que o de Gil Vicente, especialmente no *Auto da Alma* e, por extensão, o estatuído na escola vicentina. Em Anchieta, a personagem diabólica aparece com sua face arlequinal, fibusteira, garganteadora, embaraçada sempre nas malhas da reação vigorosa de anjos, santos e mártires da evangelização. Por ser obra de moralidade e ater-se a lendas católicas do panteão medieval, de louvor a santos e mártires, relíquias sagradas, ciclos litúrgicos e místicos do fenômeno cristão, de arrebatamento à Graça e à Fé, Anchieta põe em cena o circuito desmoralizador aos inimigos da alma sempre prestes a desmaiar. Assim fazia o próprio teatro espanhol, em sua base de primitividade medieva, marcada por festas breves e apologéticas.

Os diálogos anchietanos são ditados pela necessidade de circulação dos preceitos morais típicos da cidadania místico-apologética da Idade Média. Fundam-se na recomendação aristotélica da verossimilhança persuasiva, por onde se prefere o impossível que convence (e educa) ao lógico que não move o espectador para a transformação ou metamorfose de si. Na efusão lírica deste teatro, Anchieta alcança foros de autonomia antitética dos pré-barrocos, com sensíveis demonstrações de qualidade:

*hambre sin nunca comer
y fuego sin luz serena,
sed terrible sin beber,
noche sin amanecer.
Oh qué dolor! oh que pena!*

(Fala de Temor de Deus no *Auto de São Lourenço*)

Apesar dessa aparente adoção do estilo barroco, pelas antíteses que formula, a obra anchietana é deliberada, consciente e indelevelmente medieval, na esteira mesmo dos *Exercícios espirituais* do patrono de sua ordem. O clamor à Virgem, advogada dos penitentes, é recurso comum à organização canônica do pensamento medievo, assim como os tipos e imagens populares, espaço e tempo delimitados pelo imediatismo, senso de espetáculo associado à especulação votiva, presentes em Gomes Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernandes e outros. Claro que Anchieta inova em sua linguagem e se apresenta com direitos de originalidade e autonomia estética. É o primeiro a apresentar um Concílio dos Diabos (no *Auto de São Lourenço*), o único, talvez, a manifestar-se sob a égide do pensamento contra-reformista, o localista, pelos recursos do exótico da paisagem americana por conquistar para Deus, tendo um público diretamente requisitado para a formação de catecúmenos. Único certamente a introduzir a fala americana (o tupi) como língua literária, a despeito da clara intenção persuasiva de catequese, e a fundir elementos medievais e renascentistas, pondo Dioniso a circular na festa moleca dos diabos.

Muito próximo da circunstância de mistério mariológico medievalista abraçado por Anchieta é o *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, pela intensificação da glória perpétua de Maria (Anunciação, Encarnação, Natividade, Maternidade do mundo, Advocacia dos pecadores, misto perfeito do complexo mundano/sagrado). Se é possível vislumbrar um erotismo do sagrado, este se dá na *Mofina* com a comparação dos cabelos de Maria a campos floridos onde o gado pasta, sendo o ardor da comparatividade um símile do arrebatamento passionnal dos eróticos, tipo *Cântico dos Cânticos*.

Mas, ao contrário de Anchieta, em tudo rigoroso com o espectro divino do Texto, Gil Vicente se dá a certas autonomias, liberando versões não autorizadas pelas Escrituras para interesse da intensidade dramática. E por isso GV intervém (na esteira do livre arbítrio agostiniano) com fantasias ao texto sagrado/sacramental. No *Auto da Alma*, por exemplo, o anacronismo histórico tem interesse doutrinário: reúne Ambrósio, Jerônimo e Agostinho (século IV d.C.) a Tomás de Aquino (1225-1274), num simbiótico simbolismo espiritual para instilar, no meio social quinhentista, o espírito da graça.

As diferenças Gil Vicente/Anchieta se evidenciam e robustecem no campo das seleções duais. Ao passo que em GV é nítida a composição de

dualidades (*temática*, com entrecruzamento entre o religioso e o profano; *estrutural*, combinando complexidade e linearidade; *lingüística*, com uso freqüente, e às vezes misto, do português, espanhol e galego; *rítmica*, com emprego variado das redondilhas e decassílabos, alternando o coloquial com o solene; e *ideológica*, com a demonstração de autonomia no discurso crítico, particularmente contra clérigos corruptos, justiça e procuradores venais, nobreza corrompida e parasitária, alienação dos laboriosos, o aventureirismo das conquistas ultramarinas portuguesas e até mesmo contra reis e papas), Anchieta, dessas dualidades, só adotará, e mesmo assim com extrema cautela, a *rítmica* e a *lingüística*, invalidando qualquer outra intervenção do pensamento do autor na obra de arte. É que o jesuíta toma a obra como objeto exclusivo da unção místico-ascética, base conceitual da catequese.

Dos autos vicentinos, Anchieta auferirá, de forma superlativa, as simetrias dos autos *da Alma*, da trilogia *das Barcas*, *da Mofina Mendes*, um tanto *da Feira*, no caso da fala (e mercancias) do Diabo. Por sua formação e doutrina, Anchieta não traduzirá os escândalos de seu tempo, sejam os eclesiásticos e mesmo os profanos, ocupado que estará missionando a fé nos escondidos do interior do Brasil a ser ocupado.

O feito alegórico (especialmente do *Auto da Lusitânia*, 1532, com Todo Mundo e Ninguém) é utilizado por Gil Vicente para tangenciar a questão do mundo dividido entre ricos e pobres, explorados e exploradores, cunha da igreja primitiva que o ideólogo, travestido de dramaturgo, intenta restaurar. O caleidoscópio vicentino — aliás, medieval — será seguido por Anchieta, devidamente adaptado às circunstâncias e quadros do Brasil nativo: deuses pagãos (aliás, diabos indígenas) e santos da cristandade, heróis cavaleiros e lendas bíblicas, anjos e demônios, forças da natureza, estações do ano, virtudes teologais, galeria de personagens (algumas alegorizadas) que povoam a história e o imaginário do homem medieval. Naturalmente estão excluídos da perspectiva anchietana, por demais associada ao mundo pagão ameríndio, os tipos característicos do modelo europeu, civilizado: homens dissolutos, profissionais charlatães, juízes e procuradores corruptos, ingênuos pastores, parvos sem culpa, alcoviteiras, nobreza, burguesia, ciganos e peregrinos. Os momos e entremeses que Gil Vicente representava em palácio, Anchieta fazia-os para a edificação de missionários e catecúmenos, para neles incutir a força moral do exemplo nas representações.

Ambos tinham (mais GV que Anchieta, é claro) um instinto cênico que traduz a graça e o encanto, combinados da preocupação moralizante com a edificação do espírito. Toda a tradição da agiografia e da história sagrada remonta a um veio comum, a *Legenda Aurea*, de Jacob Voragine. Afonso Álvares, da escola vicentina, segue-a com autos de Santo Antonio, São Vicente, São Tiago e Santa Bárbara. Baltasar Dias mimetiza a *Legenda* nos autos de Santa Catarina, Santo Aleixo e Nascimento de Jesus Cristo. Antes deles, Gil Vicente já o fizera no *Auto de Deus Padre* em que pontificam a crassa polifonia da tradição oral e o nostálgico messianismo esperançoso de futuro.

Muitos outros nomes constituem o que se convencionou chamar *Escola Vicentina*, todos sucessores da mesma nota de agiografia e ascese declaratórias de afirmação gloriosa na vida simples e ingênua, nos evangelistas, no exemplo de virtudes e renúncias de Cristo e Maria, dos doutores e santos, Apocalipse e moralidades de apelo à regeneração. Os nomes mais claros dessa escola são António Prestes e Sebastião Pires. Às vezes, o ardor apologético ultrapassa a tensão (e tenção, no sentido de proposta, intencionalidade) de uma pífia teatralidade. No Brasil, a escola vicentina seria representada por Antônio Lobo e José de Anchieta.

O modelo vicentino é de um secularismo medieval que aproveita ao tônus religioso. O de Anchieta é o monoteísmo ascético e místico que vai ao secular somente como expiação de pecados a serem purgados. Num primeiro momento, das 16 a 19 primeiras composições vicentinas, só 5 peças de Gil Vicente são profanas. É razoável supor que dessas primeiras, Anchieta tenha tomado conhecimento e se deixado abeberar e influir para a concepção de seu estilo. O tema de *El viudo* (que se supõe escrito por um Gil Vicente recentemente enviuvado) tem ascendência nos vilancicos do Marquês de Santillana às filhas, elegias feitas de outonais ansiedades do futuro.

A perspectiva da obra anchietana é a mesma da teologia dogmática, ortodoxalmente presa à condenação da Reforma e seus reformadores, tomados como heresiarcas e confundidos com o próprio Diabo. As obras destes eram de revide ideológico contra as ações de Lutero e Calvino e contra a corte diabólica representada pelos seguidores dos propósitos reformistas. A composição parodística em Anchieta, diferente das margens de obscenidade observadas em outros moralistas, tinha a gravidade de

tratamento teologal das realidades divinas. Daí o grotesco das situações atribuídas tanto aos luteranos e calvinistas no plano teológico, quanto aos pajés e velhas das aldeias indígenas, adversários, pela autoridade tribal a eles investida, a quem era imperioso desmoralizar para o sucesso das missões. Anchieta vale-se da caricatura e do pastiche para caracterizá-los, destinando-se a desarmar recalcitrantes por meio da persuasão ou dissuasão das palavras e efeitos nos autos. Em linguagem da Ciência do Direito, aliás, o que está nos autos é o que vige.

Mutatis mutandis, a ética da aprendizagem entre os antigos era mais para o estoicismo da dor que eleva, uma vez que entendiam o aprendizado como curso intensivo de sofrimento. No paganismo clássico, a começar de Zeus, o sofrimento prevalecia sobre o entendimento, numa expressão teleológica à base de *la letra con sangre entra*. O ditado mais freqüente, durante algum tempo na Antiguidade, era um sofisma, ou seja, *sofrer é aprender*. Isto acontecia nas tragédias de Ésquilo e isto também a medievania aconselhava na poesia e teatro de Anchieta porque se passava amplamente às universidades européias na Idade Média.

É tomístico o entendimento anímico do encontro com Deus. Em outras palavras, aceita-se a volição do afeto prevalecendo sobre o racionalismo para o acesso a Deus, i.e., chega-se a Deus através do amor. Logo, Anchieta seguia Tomás de Aquino e combinava esse Amor ao Temor. Assim também Gil Vicente, sobretudo o da trilogia das Barcas. O que distingue GV de Anchieta é o que distingue interlocutores de um semelhante tempero ideológico. No caso de GV, o dialogismo paralelístico intervém, mesmo quando a condenação prévia já esteja assente pelas indicações da metonímia dramática e cênica. As falas anchietanas são antes orientadas por um verticalismo ortodoxo que só aponta para um destino único. As de GV ainda contêm o beneplácito do contraditório, as personagens argumentam, questionam com razões internas, como na *Barca do Inferno*. Também o objeto de crítica ideológica de Anchieta não é tão amplo quanto o de GV e reduz-se quase a um único topos: a selvageria antropofágica dos índios, que os afastaria da verdadeira fé e da disciplina monástica que a catequese lhes queria impor. Gil Vicente tinha diante de si a corrupção de costumes de uma sociedade geral e dinâmica — e com ela um elenco formidável de pecados. Anchieta, apenas uma sociedade nítida e elementar: a soberba (produzida pela ignorância,

mais que pela consciência). Se GV defende o livre arbítrio agostiniano, Anchieta tinha que fundar (quase) ou fundir (vários) postulados da fenomenologia do pecado (entre os quais, talvez, sem sermos irônicos, ou trocadilhistas, o da *gula*).

Tomemos um exemplo vicentino típico. No *Auto da Barca do Inferno*, o Fidalgo e o Onzeneiro são paradigmáticos, analógicos e, mais propriamente, prosopopéicos e, por traslação imagética, alegóricos dos pecados do Orgulho e da Avareza. O Frade Capacete representaria o pecado da Luxúria; o Judeu, o da Soberba (da ignorância recalcitrante, o da Paixão da Ignorância em resistir à Revelação); a Alcoviteira e celestina Brígida Vaz, provavelmente o pecado da Inveja. Os representantes procuradores da Justiça, com sua aplicação venal e simonista, representariam simbolicamente o pecado da Gula, o ato de quanto mais ter, mais prover de comer, sem cessar e sem olhar as conseqüências de tanto comer e prover e comer, num ciclo interminável de contrafações à Ordem e à Harmonia de um universo que se quer ordenar.

Um só pecado capital não se explicita na Barca dos danados: a Preguiça, provavelmente disseminada pelos embarcações, que a assimilariam em suas práticas existenciais. Todos são assentes à lei geral da tradição de pecados que acometem ao horizonte medieval, totalmente esquecidos ou negligenciados ou alheados ao espírito da Barca da Glória. Ademais disso, Anchieta não tem a farsice da *commedia dell'arte* nem a ambigüidade irônica de Gil Vicente, detalhes presentes no amontoado lingüístico e latinório das cenas do Anjo com o Sapateiro e do Diabo com os advogados. Anchieta se nivela pela simetria da mais rigorosa disciplina mística propugnada no próprio *sprit de corps* jesuítico: o da martirização pela propagação da fé, em rito e ritmo obsessivos. Numa coisa, porém, parecem convergir Gil Vicente e Anchieta. É no entendimento do senso comum. O Parvo da *Barca do Inferno* e os índios de Anchieta, por serem *inocentes* e literalmente irresponsáveis em seus atos, merecem a redenção, ainda que cometam falas heterodoxas (o Parvo) e atitudes até incongruentes (os índios). Por ignorarem a consciência, serão tomados em legítima defesa dos simples. Tanto é que diz o Anjo ao Parvo: *tua simpreza l'abastel para gozar dos prazeres*. Porque pertencem a uma *casta intra-histórica*, na denominação de Miguel de Unamuno. E, no plano de uma fenomenologia da religião, ambos praticariam uma escatologia

da purgação: o Parvo, pela obscenidade das falas, o Índio, pela assunção do batismo e definitiva exclusão de seus misteres nativos.

Em Anchieta, a via mística incorpora a poesia dramática como elemento de peroração diretiva do caos para a ordem, do pecado à ascese. Trata-se de um procedimento típico da normatização dialética proveniente da escolástica medieval e decisiva para os jesuítas, e cujo paradigma estaria, talvez, na *Divina Comédia*, onde a consciência da corrupção convence o narrador à construção de um épos de purgação individual e universal, buscando remover da vida humana o estatuto de miséria espiritual, pela via amorosa que o anima na reconstituição da Beatriz.

Como Dante, Anchieta anima, pelo pathos místico, os indivíduos por quem se sente responsável em salvar, redimir para Deus, pela persuasão da palavra poetizadora aos brutos, fazendo-os escapar da *selva selvaggia*. E isso se dá, como também para Dante, aceitando inquestionavelmente os dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana. A paixão de pecados é *imitada* do Inferno da ignorância, passa pelo Purgatório da missão evangelizadora e catequética (sobretudo nas cartas, Anchieta revela a quarentena dos índios catecúmenos) com direito à esperança do Batismo e da Glória, que representam a final e definitiva assunção do indivíduo à Percepção do mundo cristão. O rito é simbólico e representativo (reprodutivo) da ação.

Daí porque Anchieta aposta tanto na liturgia católica como meio eficaz de convencimento e não apenas em representar o drama em sua mimesis ortodoxa. Os sacramentos são então superdimensionados, em particular a Eucaristia, simbólica da recepção assumptiva do Criador, que pagou pelos pecados humanos. O mito do Deus que cria, morre e ressuscita representa o ícone do triunfo sobre a morte e sobre as estações e obstáculos naturais e sobrenaturais, superior a qualquer outro processo, definindo formas de superar diferenças potenciais e convidar à verdadeira vida, que é a Vida Eterna. O drama, como a tragédia, servem a Anchieta como suporte para a essencialização da via mística, que tem papel também de expedição excludente de outros valores. Essa sinceridade anchietana e a obstinada compenetração doutrinária evidentemente desconheciam outros mecanismos antropológicos de compreensão do indígena. O que importava mesmo era *salvar a gente* e, para tanto, perceber, como imperativo ideológico, expelir, transformar, superar os valores índios para

dele fazer um crente, novo cordeiro imolado à fé. A purificação remissiva aos Céus, no entender das forças doutrinárias, só se efetiva com a mais completa e radical expulsão dos baixos motivos do pecador corrupto, mesmo os inconscientes como os silvícolas.

É a essa circunstância que Anchieta parece antever na preciosa analogia do desconhecimento de si: *Não sei para onde vou: / Sou selvagem, / Sou uma alma que pecou culpas mortais (...) Carregada de vaidades / peçonhentas*. O discurso é semelhante ao da *Alma*, no *Auto da Alma*, de Gil Vicente, onde se pressente um auto de fé inquisitorial e uma confissão de choque e culpa, culminando com a redenção da outrora cativa do pecado: *e sou de mim tão foral que agoral não sei se avante, se atrás / nem como vou*.

Para alguns estudiosos, ao invés de mimesis aristotélica, o que fariam os autores do século 16 seria representarem polifonicamente os arquétipos inscritos na tradição religiosa e que o triunfo religioso anula o épos dramático, por sobrevalorizar a fortaleza litúrgica. Nessa linha, o Paraíso de Dante é de tensão dramática reduzidíssima, ainda que, para a plena dimensão do universo cristão, Paixão e Eucaristia sejam indissociáveis. Só pela via mística o penitente pode alcançar a Paixão e reconciliar-se com o Cristo, pagando-Lhe sua dívida para com a Fé. A consequência dessa etapa é, pela Eucaristia, a unção ascética indispensável, pela consagração da hóstia como perdão divino. Assim, para banquetear-se na Eucaristia, cumpre carpir os passos da Paixão: açoites, espinhos, cruz. Vai-se da Paixão histórica de Cristo à arquetípica, onde se assentam todos os símbolos para ascender ao Mistério.

Obviamente, Gil Vicente é sujeito muito mais coletivo que Anchieta. Basta o estilo de uma obra para perceber-se o que a distingue de outras. Na *Farsa dos Físicos*, por exemplo, GV concebe caracteres cômicos nos judeus/cristãos novos, como médicos, certamente por alguma reminiscência da *Commedia dell'arte*, como o advogado Pathelin. Assim também Anchieta, trasladando demônios/pajés para expurgá-los da resistência à catequese. Mas a *Farsa dos Físicos* nunca seria objeto da consideração anchietana, que a expurgaria certamente do tema central (*Auto chamado dos físicos, no qual se tratam hus graciosos amores de hum clérigo*). Nos autos anchietanos a carnavalização mimética do mal só alcança o modelo cunhado nas primeiras manifestações desse tipo de teatro: o de Juan del Encina.

Dramas de caráter moral são singularidades do universo dramático medieval, seja pelas entidades, ou pelas personificações de pecados e pecadores. Gil Vicente denuncia os maus políticos, os padres sem vocação, os judeus prostituídos. Em GV e em Anchieta praticam-se o plurilingüismo, as simbolizações emblemáticas, as alegorizações, as personificações ingênuas para movimentos dialéticos Bem x Mal. O primeiro desses pólos alcança no Céu o elemento catártico que melhor se exprime no *Auto da Alma* (1518), com as margens de perplexidades (ausentes em Anchieta) e indeterminações, ou melhor, hesitações da Alma face às suas 3 potências: Vontade, Entendimento e Memória. O conflito dramático, ou *ágon*, permeia as tentações experimentadas pela Alma e, inscrito magistralmente por GV, perde substância dramática no Baltasar Dias de *Santo Aleixo* e *Santa Catarina* e toma outras formas em Anchieta.

Em Gil Vicente, o Diabo é um psicólogo arguto e decidido. Em Baltasar Dias e Anchieta, é um dissimulado travestido em múltiplos e um sedutor compulsivo, ardido pela própria lábia, como fizera com Eva. Em Gil, a tática é da moderação ponderada de lentidão. Em Anchieta e BD, é do desvio moral pela força das insinuações. Em todos, porém, o objetivo diabólico é claro: estorvar (diminuir o ímpeto) a Vontade, esfumaçar (confundir) o Entendimento para, finalmente, embaralhar a Memória. Autos como o *da Alma* servem como exercício de persuasão retórica, de um e outro lado, apelando falsamente ao livre arbítrio. Anchieta subverte a doutrina teológica: ao invés da ordem, primeiro a Vontade, depois o Entendimento (o Prazer, o Desejo; depois o Saber, o Conhecer). O jesuíta prefere inverter, por motivos óbvios, primeiro, o instalar na mentalidade dos selvagens o Entendimento, com a Vontade manifesta em seguida. Para tanto intervém ainda decisão do padre em expressar-se em tupi, ou seja, dizer, na língua geral, o que o geral Entendimento precisa apreender. Em Gil Vicente triunfa o livre arbítrio, com a alma assimilando finalmente a potência da Vontade.

Isso porque Anchieta compromete a Poética face ao seu repúdio ao vício do mundo. Sacrifica-se a linguagem em favor da ordem moral. É como se sua obra, a todo o tempo, dissesse: reforme-se, tomando o sofrimento como purgação dos males do corpo e da alma. Um traço comum a todo esse espírito medieval reside na contemplação do feminino. Tanto para Santillana, como para Gil Vicente, Baltasar Dias e José de Anchieta, o feminino representa o risco, simboliza o perigo, o demônio, o ardil, a sedução, que infere o pecado mortal e o fogo dos infernos. Daí porque as

personagens femininas serem tomadas em suspeição, com a exceção óbvia da Virgem. No *Auto Pastoral Castelhana*, Gil Vicente antecipa Anchieta com a redenção cristã ao pecado original: *Porque este es el Cordero! Qui tollis peccata mundo,! El nuestro Adan segundo,! Y remedio del primero* (GV. *Obras*. Porto: Lello, 1965, p. 23). A moral é católica e teológica do dogma absolutista. Esse mesmo clima de imposição do medo, da recusa à inteligência racionalista, está presente na linha do verso medieval de Santillana e na ingênua disposição poética de Anchieta. A justiça divina vem em linha reta, como no *Doctrinal de Privados, fecho a la muerte del maestre de Sanctiago, Don Álvaro de Luna; donde se introduce el autor, hablando en nombre del maestre*, do Marquês de Santillana. Tanto na Seção *Confesión*, especialmente nas estâncias XLIX, L, LI, LII, quanto nos *Provérbios* (I – *Asy como sombra ó sueño son nuestros días contados*), a dicção santillana é de desapego de si ante o inexorável do destino humano:

*Cay con los que peccaron;
Pues levántame, Señor,
Con los que con grand dolor
Absueltos se levantaron.
Misericordia fallaron
Aquellos que a Ti vinieron,
E sus culpas te dixieron,
E gimiendo las lloraron.*

*Grandes fueron mis peccados,
Grand misericordia pido
A Ti, mi Dios infinito
Que perdonas los culpados.
Quantos son canoniçados
E vueltos de perdiçión,
Sólo por la contriçión
Son sanctos sanctificados.*

*Non desespero de Ti,
Mas espero penitencia,
Ca mayor es tu clemencia
Que lo que te meresci.*

*En maldat envesjesçi,
Mas demándote perdón:
Non quieras mi damnaçión
Pues para pecar nasçi.*

*Mas sea la conclusión
Que de todos mis peccados,
Confessados e olvidados,
Quantos fueron, quantos son,
Señor, te pido perdón:
E a vos maestro d'Espina,
Honesto persona e dina,
De su parte absoluçión¹⁷.*

É poesia de jaculatória, de joelhos em terra, de pânico da perdição. Como muitos de Anchieta.

NATUREZA MÍSTICA E MARIOLÓGICA

A natureza mística e mariológica da Idade Média parece imantar-se naturalmente à cultura, pensamento e literatura ibéricos, cujo espírito se insinua votado ao pelo-sinal devocionário absoluto. Assim se observa com Gonzalo de Berceo (c. 1198 – c. 1266), monge da ordem dos beneditinos, cujas metáforas ressumam uma dramaticidade colorida de fervor ascético, perorando amor místico à Virgem em seus milagres (a exemplo do *Miraclo XIV*), com a ingenuidade típica dos angélicos:

*La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los árboles de temprados sabores
Refrescáronme todo, e perdi los sudores*

Berceo (que leva esse nome em homenagem ao lugar de seu nascimento em Castela-a-Velha) é o mais antigo dos poetas ibéricos, com obras anteriores ao *Poema del Cid*. Criador do alexandrino, verso de 12 sílabas métricas

¹⁷ SANTILLANA, El Marqués de. *Obras*. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

originalmente entoado em louvor de Alexandre Magno, sua larga influência no espírito e na letra da civilização literária do Ocidente europeu alcança os praticantes de uma tragicidade ritualística em poemas de inspiração panegírica, sobretudo agiográfica, sendo de destacar *A vida de S. Domingos de Silos*; *O luto da Virgem*; *O dia da Paixão*; *Os milagres de Nossa Senhora* e *Os sinais que aparecerão antes do Juízo Final*, compostos em castelhano, uma vez que o autor não se achava apto ao latim dos doutos. A Anchieta não passaria despercebido este *mestre de clerecía*, autor de extrema simplicidade, de poesia ingênua e *realista* particularmente no *El Martírio de San Lorenzo* (*O Martírio de São Lourenço*).

Como a poesia, o teatro de mistério é freqüente e uniforme na Europa medieval, arrimado sempre no culto mariológico e redentorista. Ocorre ainda no primitivo pastoril *Auto de los Reyes Magos* (de anônimo, em linguagem castelhana e catalã), preso ao universo arrebatado do século 13, século de um pessimismo fatalista e um determinismo convicto da profundidade do pecado nos homens, estes banidos da onipotência sem misericórdia.

Também será o século 13 que dividirá as águas fortes deste estado medieval absolutista e monarcófilo. Agostinho e outros doutores (uma vez humanos) são retomados como arrimo para dissolver obstáculos antinômicos, intercedendo, pela retomada de idéias livre-arbitrais e a disciplina dos blocos entre a barbárie e a organização social, o fervor místico e a anarquia constitutiva. O mundo é estático/contemplativo, com a diabolização dos anseios e instintos \times a ritualização da vida material, e o desapareço das coisas terrenas, em meio a um cipal de interditos, confissões fraudulentas, excomunhões, culpa, graça e ascese.

Ao tempo da Reforma e suas posteriores conseqüências, a Renascença, de fins do século 15 ao século 16, desvela o mundo da cultura humana opondo-a à religiosa e conflitando elementos que perfilam o racionalismo antropocêntrico, a existência racional, o retorno ao paganismo helênico-latino. No estrito senso da religião, a fatura temporal aponta para o reexame, a revisão, a *reforma* de preceitos, de sacramentos. A Renascença humanista contempla valores existenciais do indivíduo conjugado à Antiguidade Clássica e a um Deus menos onipotente. O mundo passa por estágios dinâmico-evolutivos, abrindo caminhos a conquistas como o *dolce stil nuovo*, o soneto petrarquista.

Tensões, instabilidades, choques, dualismos provenientes dos embates *Reformal Contra-Reforma* favorecem o aparecimento da estética ambígua e conflitual do Barroco. O tempo é inimigo do homem, ameaçado pela hipótese

cruel da finitude terrena e absolutização do sobrenatural, do extraterreno. A morte onipresente ceifa juventude e beleza. Com a perda da antropo-essência, o homem é sujeito a metamorfoses profundas e sua forma, humana, torna-se insubsistente, volátil. Representado, travestido de aparência amorfa, usa do disfarce e da máscara, do sinuoso e elíptico, do espiralado, retorcido, disforme, imagético, hiperbólico. A *Commedia dell'Arte* submete-o a constrangimentos e distorções, usando o ostentatório para dirimir angústias da finitude.

O desequilíbrio orgânico, a perda do senso de proporção, a unção místico-culposa, a atemorização do horror dos infernos, terminam por sepultar modelos de valorização antropocêntrica e ideais renascentistas. O homem se torna presa de indagações metafísicas, que o indiciam barroco no cultismo (sinestésias, sensorialismo das formas – cor, som, cheiro) e no conceitismo (razão, análise, reflexão teocêntrica). Daí os relevos e opostos, o homem *retornado* ao pó de que foi feito, a fusão de elementos, a essência dual, a intensidade dos sentidos, a metafísica existencialista, a exacerbação de sentimentos (dor, arrependimento, culpa, mistério, fé, razão, natureza, loucura), tudo visto em dupla clivagem do senso de violação e do macabro da morte. Como se negássemos Pessoa — *Nada* vale a pena pois a alma é *mesmo* pequena — e extraíssemos do repertório anímico seu devir de espelho (*speculum*), prodígio objetual, antinomias água/fogo etc.

O homem barroco será assim projetado à ordem das formulações subjetivas, respondendo aos inventários cultista (como são) e conceitista (o que são) das coisas. Um amplo sensorialismo dominará portanto esse aparato dual, na captação de elementos que impliquem o emprego constante de um estilo em balanço. Cor, brilho, perfume caminharão parilhas com reflexão, análise, discurso racional. Hipérbatos, antíteses, paradoxos, quíasmos, anáforas, paralelismos constituirão analogamente as respostas desse estilo apostas à finalidade ideológica de uma literatura *a serviço*. Os contrastes, fusões, pessimismos, intensidades, movimentos moldarão o plano das idéias, das exagerações realçadas de passionalidade quanto aos aspectos humanos cobertos de bifrontismos. A miséria humana avulta em opostos espasmódicos na tentativa *inútil* de conciliação de polos. A figura humana representa a própria analogia desses confrontos e o que resulta é a transfiguração do sobrenatural, a prosopopéia do mix Céu/Terra na exasperação barroca.

Por último, nessa breve resenha sobre a natureza da obra anchietana em sua dimensão estilística, causa espécie memorial um poema publicado

no livro *Lírica portuguesa e tupi*, organizado pelo padre Armando Cardoso (São Paulo: Edições Loyola, 1984). Às p. 144-145 um soneto é atribuído a Anchieta, escrito em português, espanhol, italiano e latim, o “Soberano José”. Observado detidamente, pela linguagem, ritmo, forma, conteúdo, disposição e variedade cultista, não nos parece atribuível ao poeta brasileiro. A forma soneto seria absolutamente excludente no repertório de construção poemática de José de Anchieta, mas a nota filológica do padre Cardoso dá conta do achamento de um manuscrito, pela bibliotecária Maria Luísa Lemos, na Miscelânea de Manuscritos nº 1636, p. 340, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, onde se registra o soneto. O fato foi aceito por estudiosos como o Prof. Américo da Costa Ramalho, o padre jesuíta Hélio Abranches Viotti e o próprio organizador, padre Armando Cardoso. De nossa parte, pelo cotejo com as demais peças literárias de Anchieta, desconfiamos de tal autoria. O que não invalida que conheçamos (e transcrivamos) o poema para posteriores decifrações de analistas mais aparelhados na ecdótica anchietana:

TEXTO

Soberano José, dai nova vida
a quem quase da vida desespera!
Porque a glória, quem vida mais venera,
Sem o sumo da vide, a vê perdida.

*Prometed que la aurora bien venida
el vino aumentará del que quisiera
antes mengua em sus años y tuviera antes minguá em seus anos, e tivera
la mengua de su vino más crescida*

*(Prometei que esta aurora renascida
o vinho aumentará de quem quisera
a minguá de seu vinho mais crescida)*

*Piange il Britano che gli manca il vino;
Santo Gioseffo, habigli compassione!
Ritrove in te il gaudio che dimanda!*

*(Chora o Britano que lhe falta o vinho;
Oh! São José, havei-lhe compaixão!
Reencontre em vós o gozo a que suspira!)*

*Si augeas vinum, opere divino,
renovas vitam, cum dilectione,
tua admiranti opera admiranda!*

*(Se o vinho lhe aumentais, divo carinho,
a vida renovais, de coração,
a quem vossa admirável obra admira!)*

VIII

ÉPOS, LIRA & DRAMA NAS SELVAS BRASILEIRAS: Uma Análise

A obra de José de Anchieta ocupa, na historiografia crítica brasileira, uma posição curiosa e singular. Ora é destituída de qualquer interesse estético, ora banida do papel fundador ou de influência na produção literária por pecados da origem e lugar de nascimento de seu autor, ora desperta fervor apologético de exegetas inflados de paixão canônica, confundidos pelo ardor apostólico do evangelizador em tempos bárbaros, ora só terá valor quanto a seus efeitos na antropologia cultural ou na docência jesuítica, na memória histórica ou na contribuição etnográfica. Poucos a lêem em sua dimensão estrita, artisticamente considerada para além dos claros objetivos da missão catequética — política, memorial e ideologicamente afeita aos formulários da Contra-Reforma. Raríssimos a tomam como obra potencial, ultrapassando limites do auto-imposto caráter doutrinário, reconhecendo-lhe valores intrínsecos, percorrendo-lhe criteriosa análise interna para amostragem de qualidades eminentemente literárias.

Eis algumas das opiniões impressas sobre a *poética* de Anchieta:

Com despachado azedume, José Veríssimo (*História da literatura brasileira*, 5.ed., Brasília: Ed. UNB, 1981, p. 51) decreta não haver *intuitos nem qualidades literárias* na obra anchietana, feita *sem unidade de estilo ou sequer de língua*, excluindo de nossa formação literária os poemas épicos do jesuíta canarino porque escritos em latim. Para o severo crítico, o teatro anchietano não passa de *puras obras de catequização* (sic), *devoção e edificação*. Sobre a poesia, equipara-a aos diversos catecismos bilíngües escritos no período colonial. E no fundo e na forma, na versão veríssima, a obra de Anchieta padeceria da falta de unidade estilística e lingüística.

Talvez para contrariar Veríssimo, Sílvio Romero (*História da literatura brasileira*, 7.ed, Rio de Janeiro: J. Olympio/Brasília: INL, 1980, v. 2, p. 357 et.seg.) concede: Anchieta herdou das Canárias *o sopro popular da poesia anônima* e veio até nós *imbuído dessa melancolia, desse misticismo poético, tão próprio ao meio insulano*. Mas contestando Melo Morais Filho, Romero não reserva a Anchieta qualquer lugar de criação da poesia e da literatura nacionais, porque a literatura não é obra individual. Não pode haver, segundo ele, criação da literatura antes da existência de um povo. Para o crítico sergipano, Anchieta não teve intuítos literários, mas religiosos e catequéticos. Faltou-lhe ter nascido no Brasil e, ademais, escreveu em três línguas não nativas. Sua obra teve publicação muito tardia e portanto não influenciou em nossa produção. *De valor muito problemático*, esta obra seria ainda marcada por um *cosmopolitismo abstrato*, representando uma *instituição generalizante e universalista* (p. 359).

Nelson Werneck Sodré (*História da literatura brasileira*, 7.ed, São Paulo: Difel, 1982) reconhece habilidades de fusão de caracteres erudito/popular na poética anchietana. Sobre a natureza dessas habilidades, assente com as impressões de Sérgio Buarque de Holanda (“Literatura Jesuítica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 9/1/1949), diz NWS derivarem da recusa missionária ao desenvolvimento de raciocínios abstratos: *ao povo falavam na língua chã do povo e aos infiéis e gentios nas suas mesmas palavras e até segundo seus ritos, cerimônias ou trejeitos, quando não se chocam muito com as normas da Igreja* (p. 75).

Werneck Sodré confirma em Anchieta *uma autêntica vocação literária* (p. 80), conferindo-lhe *manifestação e teor artístico e qualidades criadoras*, a par do objeto catequético, o que fecharia a obra do canarino de *preeminência e singularidade* (p. 80). Mas adverte para a questão da autoria verossímil dessa obra, que a própria organizadora das *Poesias* (São Paulo: 1954), M. L. de Paula Martins, talvez por conta de uma formação mais científica e historiográfica que de estética literária, classificou como *de menos interesse estético que científico e histórico*.

Que concluir do juízo de outros analistas menos afetos a obra tão *desigual*?

O próprio WS, estribado na lógica da *incerta autoria*, não legitima prevalência fundadora nem apreciável valor em toda a obra anchietana, escusando-se de incorrer no que chamou de *critério elástico demais e vazio*

de exigências (p. 82). Sodré segue a toada controversa de Sílvio Romero no debate do problema de inauguração da literatura brasileira, a influência anchietana deixada de exercer-se por não ser conhecida antes etc. etc. Já aí o historiador transcreve distinta apreciação, identificando na prática anchietana uma *gorada tentativa literária*, o mesmo aplicando, para sermos justos, aos outros pródromos de nossa formação cultural, de Nóbrega a Eusébio de Mattos, Antonil ou Fr. Vicente de Salvador, todos despojados da condição de merecedores do *galardão literário* (p. 82-83).

Num estilo simbiótico entre Sílvio Romero e Nelson Werneck Sodré, José Aderaldo Castelo (em *Manifestações literárias do período colonial: 1500-1808/1836*, 3.ed, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975, p. 53) considera Anchieta *a maior personalidade* do século 16, mas credencia-o muito mais a uma importância histórica e cultural do que propriamente relacionando-o à história literária. Autor de uma *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, Anchieta interessaria mais como fato sócio-cultural, alheado da estrita conceituação estética. Já em *A literatura brasileira: origens e unidade* (São Paulo: Edusp, 1999, V.I), o mesmo Castelo ratifica o cantor místico do Brasil como *figura síntese* do século 16, *modelo de linguagem, de formas e de criações literárias então cultivadas entre nós* (p. 63), na linha de influência de Gil Vicente e da *tradição medieval ligada à Igreja* (p. 64), inaugurando uma *forma literária sincrética* (p. 65).

Entre os apologistas mais ou menos discretos do criador da lírica cristã medievalizante na cultura brasileira, Ronald de Carvalho (*Pequena história da literatura brasileira*, 6.ed, Rio de Janeiro: Briguier, 1937) louva mais o taumaturgo no processo civilizatório de aborígenes despegados da fortuna humanística; Araripe Jr. (*Obra crítica*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, s.d., v. III, p. 241) chama-o da *classe dos executivos na meditação*; Luciana Stegagno Picchio (*História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997, p. 91) capta-lhe a *recusa das unidades aristotélicas* e o *canto coral de almas simples*; Oliveiros Litrento (*Apresentação da literatura brasileira*, Brasília: MEC/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978, V. I, p. 75) louva-lhe o estilo de *transição entre o medieval e o quincentismo* e a *voz lírica mais comunicativa de nosso período colonial*. Em artigo para o *Jornal do Brasil* de 17 de março de 1978, no “Caderno B”, página 8, Osman Lins fascina-se pela hipótese de que o

poeta e religioso José de Anchieta se valeu do latim analogicamente destacado pelos bárbaros quando, prisioneiro dos tamoios, Anchieta cuidava de edificá-los pela catequese. Dessa forma, o poema da Bem Aventurada Virgem Mãe de Deus representaria *a salvação do homem pela tradição cultural*. Lins chama Anchieta de *herói do verbo*, acrescentando que *suas aventuras sempre ocorreram no terreno da linguagem*.

Fechando a galeria dos exegetas entusiasmados, o poeta e ensaísta Domingos Carvalho da Silva e o padre Armando Cardoso, SJ, no v. 2 de *A literatura no Brasil* (3.ed., Direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: J. Olympio/UFF, 1986), analisam a obra de Anchieta no contexto primordial da literatura brasileira, das origens, natureza e circunstâncias de sua poesia e teatro, do espectro medieval e das influências históricas e políticas de sua produção. Domingos Carvalho da Silva salienta a peculiaridade anchietana em constituir, *isoladamente, um capítulo da poesia ibérica na América portuguesa* (p. 44). O padre Cardoso demonstra a verve apologética a um seu irmão da ordem jesuítica, não raro com um diapasão textual perto do êxtase, mas ressaltando com propriedade as excelências do estilo anchietano particularmente no percurso das influências clássicas e dos Livros Sagrados.

Joaquim Ribeiro (*Estética da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, A Noite, s.d.) é quem melhor evidencia a ascendência de Gil Vicente na obra (de efeitos e objetos moralizadores) de José de Anchieta, rasurando a diferença estilística entre ambos, com nítida vantagem para o *Plauto lusitano* (p. 264). De formação lingüística como o pai, João Ribeiro, destaca alguns aspectos reforçadores dessa influência peninsular. *No século XVI os adjetivos em al era comuníssimos*, diz ele (p. 252), alinhando *divinal, atual, espiritual, celestial, humanal*, presentes no *Auto da Fé* vicentino, inscritos também por seguidores da escola como Baltasar Dias e José de Anchieta.

Joaquim Ribeiro recupera dois textos anchietanos escritos em português, os quais comenta: o *Auto de S. Úrsula* e o *da Crisma*. No primeiro, registra *um intencional cacófono*: *Ó Anjo, deixai-me já*, numa fala do Diabo. E acentua: *as duas últimas sílabas deste verso talvez encubram alguma intenção trocadilhesca, uma vez que o objetivo era ridicularizar o Diabo, personagem que as profere* (p. 267). Suas notas são típicas de uma edição crítica, ressaltando o diálogo representado na recepção ao padre visitante

Bartolomeu Simões entre dois índios batizados, o Periquito Tangedor e outro. Ribeiro ainda caracteriza o teatro anchietano como *propaganda do idealismo católico* (p. 297), um *teatro-catecismo*, (...) ou *mera adaptação dos autos de devoção, de tradição reinol* (p. 298), culminando sua análise com a exegese de que o teatro, mais acentuadamente o medieval, *é manifestação de arte eminentemente democrática, popular* (p. 299).

Massaud Moisés (*História da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983, v. I – *Origens, Barroco, Arcadismo*) reforça o traço de *lirismo individualista* dos poemas anchietanos (p. 37). Sobre o épico *De Beata Virgine*, diz que descreve um *ascetismo enérgico, varonil, otimista*, próprio do *culto marial do lirismo trovadoresco* (p. 39). Para Moisés, o poema é uma verdadeira cantiga de amor, deslocando-se Maria ao lugar da dama enaltecida no gênero. Põe em relevo paralelismos Gil Vicente/Anchieta, citando Sábado Magaldi, para quem os autos anchietanos são limitados, porque primária é a própria literatura medieval. Sobre as *Cartas* do jesuíta, Massaud Moisés acha que Anchieta as redige com brilho, contendo *chromatismo novelesco* e plasticidade ficcional (p. 45-46). Por fim, Massaud barbariza no elogio histórico-poético a Anchieta, com um gosto o seu tanto de nostálgica elegia dissolvida entre os negadores do padre-poeta: *Anchieta é a primeira voz de nossa literatura a exprimir o diálogo entre a cultura mediterrânea e a ecologia tropical, numa bipolaridade que acabou sendo a marca do que somos como povo e civilização* (p. 47).

Em outra ponta, na *História da inteligência brasileira* (São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977-78, v. I) Martins não afiança legitimidade estética à poesia de Anchieta. Antes a compromete como obra de catequese pura, que se serve da forma poética para a ação missionária: *sua literatura é mais religiosa que poética, se não for exclusivamente religiosa e nada poética* (p. 32). Probabiliza que *seu cultismo seja apenas um reflexo de autores latinos que certamente conhecia bem, principalmente Lucano e Sêneca* (p. 33). De onde Martins colhe tal impressão de leitura? Ele não nos diz, assim como nos sonega onde reconheceria as pegadas canarinas à moda latina de Virgílio e Ovídio e as moralidades à Gil Vicente (p. 34).

Martins intensifica sua desafeição à estesia anchietana, enterrando mais o ferro da brasa e o aço da faca na chaga e na cicatriz: *é inegável que a sua poesia possui um valor mais histórico e lingüístico que estético* (p. 35), ressaltando, condescendente: *é possível salvar algumas vezes, no meio dos*

seus versos incolores e monocórdicos, poemas como “Iesu”, de um ritmo cantante e melodioso, fruto, inegavelmente, de um momento de feliz inspiração (p. 35). “Ufa! Sursum corda!” — intuímos dizer. Pois se a obra do padre não vale como literária, por seu conjunto majoritário de *versos incolores e monocórdicos*, por que razão o crítico concordaria com a opinião de Sílvio Romero de que o país precisava fazer a Anchieta a homenagem da publicação integral de suas obras? Por um curioso hedonismo masóquico?

Merquior (José Guilherme, *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, 2.ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979) é bem mais generoso. Seu brilhante esboço historiográfico abre fatias de compreensão acerca das complexidades analíticas de um meio e um tempo tão difusos na memória cultural brasileira de formação colonial. À p. 7 traceja pistas: *a Companhia de Jesus contemplou no indígena a matéria-prima de uma nova sociedade*. À 8, bate o martelo das preeminências: *a mais antiga página literária brasileira é o Diálogo sobre a conversão do gentio, escrito por Nóbrega em 1557 ou 58*. À 8, ainda, reconhece no poema à Virgem de Anchieta um gosto de clássico mitigado, na forma de *dísticos à Ovídio*. E na 9 situa Anchieta na legenda poética da Idade Média: *a lírica de Anchieta se mantém fiel à medida velha dos cancioneiros medievais, indiferente à revolução poética trazida pelo renascimento*. Esta poesia mística tem *símbolos simples e diretos da divindade (...) lirismo, portanto, essencialmente ingênuo, desprovido de qualquer maior fantasia, complexidade ou substância mental* (p. 9).

Por fim, encerrando essa brevíssima súpula do pensamento crítico brasileiro sobre a poética anchietana, Alfredo Bosi (*Dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992) dedica todo o capítulo 2 — “Anchieta ou as flechas opostas do sagrado” — ao assunto. Separa Anchieta do risco analítico da homogeneização da obra, uma vez que nela reconhece *diferenças internas de forma e sentido que vale a pena aprofundar* (p. 64). Diz Bosi: *Com o fim de converter o nativo, Anchieta engenhou uma poesia e um teatro cujo correlato imaginário é um mundo maniqueísta cindido entre forças em perpétua luta: Tupã-Deus, com sua constelação familiar de anjos e santos, e Anhangá-Demônio, com a sua coorte de espíritos malévolos* (p. 67-68). O catolicismo ibérico, segundo Bosi, é ainda medieval no século 16 (p. 73). O estudioso associa a velha Ingratidão do auto anchietano *da vila de Vitória* a passagens do Inferno, da *Divina*

Comédia, de Dante (p. 79-80). Lukács, citado por Bosi (p. 81) precisa o sentido lapidar da figura alegórica: “A velha alegoria, representação determinada por uma transcendência religiosa, tinha a missão de humilhar a realidade terrena, contrapondo-a à ultramundana ou celeste, até a sua plena nulidade”. A peça alegórica serve assim à popularização do *discurso do outro*, uma outra face da moeda palavra. Declara-nos Alfredo Bosi que foi a alegoria o *primeiro instrumento de uma arte para massas* (p. 81).

Bosi identifica uma das premissas do discurso de sacralidade anchietana: *a lógica do discurso místico leva necessariamente a dizer a inefabilidade do seu objeto* (p. 90). Para o historiador paulista, Anchieta será *nosso primeiro intelectual militante* por substituir a base de sua apreensão europeia de mundo transposta a um novo código (p. 93).

Seguimos um percurso diverso das observações acima elencadas em nossa análise dos épos, lira e drama anchietanos na paisagem quinhentista brasileira. Supomos que a poética de Anchieta se sustenta de *per si*, com valores próprios e personalíssimos, tributários, embora, da égide medievalista de recorte ibérico. Descontadas as óbvias motivações identitárias e mesmo malgrado os seus objetivos intrínsecos, a obra anchietana supera o mero catecismo devocionário — aliás, estratégico em bilingüismo para os ganhos de um deliberado mister — e projeta um autor sensível e delicado, fiel à lógica da mística recorrente e sereno nas construções de feição clássica. Quanto à alegada falta de unidade lingüística, pouco haveria a lastimar, uma vez que a real validade dessa poética reside justamente no polivocismo fragmentário de sua linguagem.

Diremos aqui, confirmando o estatuto literário que conferimos à dita obra: com Anchieta o lugar-comum ganha reverberações poéticas dignas de seu intimismo comovedor e patético. A lição dessa ressonância é a de um estoicismo filosófico (apesar de ingênuo) aliado a uma sonoridade e a um ritmo escritural, definitivamente estéticos. Anchieta dedicou-se à prosa didática e parenética, à epistolografia, à lírica, ao drama e à épica sagrada ou sacralizante. Conforme a platitude medieval, que segue à risca, fez da lírica um documento confessional dos embaraços, pasmos e contemplos dos místicos, numa transitiva linhagem dos pathos individuais, e da épica um reforço da linguagem aristocrática, dirigida ao apoteótico da Virgem e dos luminares nas armas portuguesas contra *hereges* protestantes e gentios arrivistas. O drama, de inspiração medieval,

representava, democraticamente, o idealismo místico destinado ao povo, enquanto cartas e fragmentos históricos e da prédica cristã reforçavam o conhecimento da terra a ser conquistada e o caráter martirológico dos soldados da Companhia de Jesus nas terras americanas.

Se Gil Vicente foi buscar na alma do povo os dramas e comédias com que plasmou, em forma poética, a sociedade quinhentista portuguesa, Anchieta veio despertar e espicaçar a alma paleolítica dos índios para os temores de época e espaço da Idade Média européia, adaptados às condições e ecologia americanas, de que se aproveitaria o jesuíta para compor a identidade estética e ideológica de sua obra. Objetivos anchietanos, como de resto da Companhia de Jesus, contra-reformista e concentracionária dos destinos e ideais teocêntricos na expansão missionária? A conquista espiritual dos catecúmenos, nivelados por um travamento maior ou menor relacionado aos sentidos dessa expansão e do projeto cultural da ideologia abraçada.

A campanha indianista anchietana não será de elogio ao indígena, como não serão as iniciativas de Basílio e Durão no século 18. Anchieta praticou as violências típicas de todo processo colonizador, sufocando culturas estabelecidas e fixando metas e etapas de consolidação da que trouxera da península católica, apostólica, romana. Aqui também canalizou o pânico indígena aos fenômenos da natureza (raios e trovões, por exemplo) e estendeu-o às entidades abstratas das tribos a fim de ganhar, pelo terror imprimido, rebanhos para a catequese. E não estaria Anchieta sendo tão original nesse propósito, uma vez que lemos na *Ilíada*, na *Odisséia*, no *Édipo Rei* o mito determinando as mentalidades e ações humanas, atribuindo aos deuses (pagãos) toda a sorte de males, os materiais e os inconscientes, de cataclismas a pestes, de maremotos a desastres morais. Como o demiurgo Aristófanes, acreditava-se autorizado a representar um bem para a coletividade intervindo, pelo mito, a produzir a verdade cristã que interessaria à gente primitiva. Os índios seriam, para o catequista, uma espécie de comunidade andrógina, com múltiplos sexos, pés, orelhas, cabeças. Seria preciso acionar o monstro, pervertendo sua cultura, confundindo-o em extremidades conflitantes. Daí o Diabo/Anhangá ganhar repertórios de cenas gordas de contextualização, intempestivamente associadas ao estranho consórcio do medo com a graça, na realização edulcorada com as insígnias sacramentais

(incensos, águas bentas, relíquias, medalhas, rosários, santinhos, círios etc.), todas envoltas simbólica e simbioticamente pela natureza do interdito, dos tótems e tabus. Enfraquecendo os ícones nativos, a poética jesuítica torná-los-ia serviçais do Deus cristão. Apagados de sua cultura, não representariam riscos (antropofágicos, sobretudo) aos objetos de catequese e missão evangelista.

Outra coisa não fez Anchieta, espécie de Orfeu cristão, senão fincar o simbólico para a docência do sagrado. Mesmo o Anchieta lírico não se avexou diante da necessidade de estruturar o pathos e dar expressão colorida às exclamações as mais melosas, recurso de que a poesia mística lança mão para exprimir sua aura do inefável. Dirigem-se esses recursos a um público por formar, adensando o imaginário indígena, arbitrando elementos ao que lhe seja mais sensível, ou praticável. Aí sobrelevam sugestões da História Sagrada, mimesis do martírio dos cristãos primitivos, associadas aos costumes dos índios. A busca de expressão literária corresponde ao esforço de compreender a situação do homem americano, via proselitismo escancarado do serviço religioso e missionário.

Não é de estranhar, por conseguinte, a excessiva e abundante compenetração e absorvente prevalência religiosa na prática cultural de José de Anchieta, não fosse ele inaciano encruado, empedernido na cultura jesuítica responsável pela educação na Colônia. As Letras (sua disseminação e ensino, inclusive prático) se desenvolviam segundo cânones rigorosos e mesmo os estudos clássicos eram orientados via leitura de consentidos Ovídio e Virgílio, Cícero e Horácio, Demóstenes e Homero, com o indefectível zelo da conformação expurgatória. O teatro se tornava recurso mais que apropriado em missionar ao tempo e ambiente de Anchieta. A palavra em movimento convencia e comovia bem mais que a passível de leitura. A arte dramática subsiste em seu poder de síntese de elementos tópicos da representação. Poesia instrumental, como a lírica, o teatro facilitou a Anchieta o trabalho de fecundação da fé católica entre seres primitivos e colonos brancos. As abstrações e advertências morais realinharam o universo medieval imperioso de fixar nas mentalidades e Anchieta as virtualizou pela noção esquemática da nostalgia do cosmo perdido.

Anchieta evitou habilmente o caráter erudito e refinado do uso clássico, preenche de germes heresiarcas e renascentistas. Seus poemas épicos desprezam os contornos do *dolce stil nuovo*. Antes se nutrem das profundas antinomias entre um catolicismo peninsular rico de símbolos (como a Eucaristia) e a pluralidade multiforme dos ritos indígenas. Tratou, pois, de opor o monoteísmo, a monogamia, a unicidade orgânica do Deus Absoluto ao polívoco universo das representações culturais aqui encontradas e a elas impôs sufocar, sem o que se arruinaria o edifício da catequese.

Vivenciando intermitências contrastivas e aproveitando-se da ótica de seu tempo escolástico e referencialmente jesuítico para combinar um novo verbo de transgressão do mundo primitivo, o poeta Anchieta usou sua arte para ensaiar apreensões e formar um novo tempo e um novo mundo, resgatando-os da primitividade para a equação salvadora de uma *devotio* moderna, o seu tanto particularizada pela dicção unilateral e unívoca. Em suma, o selo da obra anchietana é próprio do homem mítico naturalmente compelido a uma religiosidade sem reservas.

Se a poesia e o teatro de Anchieta alcançam, ou não, a relevância que aqui apontamos — este é o debate que adiante propomos. Na análise a seguir, tomamos a obra em seu conjunto épico, lírico, dramatúrgico e epistolográfico, cotejando nossa apreciação com as linhas de força intertextual que logramos acreditar seja possível antever entre Anchieta e seus antecedentes clássicos e medievais.

1 – DE GESTIS MENDI DE SAA

Se contarmos com a formação histórica da cultura grega, onde o culto a Dioniso, em encenações públicas, tinha tudo de liturgia religiosa, e até ritos fúnebres em torno dos heróis eram celebrações concorridas, de larga compleição democrática, não há muito de surpreendente nos autos sacramentais e dramas místicos que conhecemos da Idade Média, aí incluídos Gil Vicente e seus seguidores na escola, caso de José de Anchieta. Também não é nova a natureza artística da forma épica, mesmo a que associa feitos de heróis convergindo para objetivos e identidades dispostos a fixar pilares ideológicos. De molde político e matiz sacramental da colonização portuguesa no Brasil é o poema de Anchieta *Feitos de Mem de Sá, governador do Brasil* (em latim originalmente concebido e em latim publicado por um filho de Mem no ano de 1563, *De gestis Mendi de Saa, praesidis in Brasilia*, em Coimbra, pelo impressor João Álvaro).

Épico escrito entre 1560 e 1562, segundo notícias disponíveis na historiografia a respeito, *De gestis* é bem fruto de um egresso do Curso de Humanidades em Coimbra (1548-1551), discípulo de humanistas no Colégio jesuíta das Artes, especialmente Diogo de Teive. Tem inspiração clássica e filiação virgiliana. Distancia-se do Classicismo renascentista por conta da aversão católica à mitologia pagã, que irá substituir pela mística cristã. O evocativo dos feitos portugueses capitaneados na figura do terceiro governador geral do Brasil encontra no poema seu motivo temático, no histórico triênio inicial (1558-1560) de exaltação épica de Mem de Sá contra franceses e índios. O poema assinala tais feitos com grandiosidade homérica e de tal forma que foi publicado para enaltecer justamente a grandeza nobiliárquica da casa do patriarca, naturalmente sem a assinatura de seu autor, dissimulado na obscuridade monástica. Segundo contam, Anchieta não assinava suas obras literárias, senão cartas e documentos do serviço da Companhia com o singelo *Joseph*. A autoria, contudo, não sofre qualquer tipo de contestação e é facilmente reconhecida através do estilo.

Três mil versos enfeixam o épico dos feitos de Mem de Sá. Nele a predominância encomiástica — de agradecimento reconhecido ao

colonizador que “pacífica” e harmoniza as relações de dominação com o dominado, augurando-lhe todas as qualidades de vitorioso guerreiro e determinado administrador da justiça reinol, apesar dos sacrifícios e infelicidades pessoais — não invalida as muitas qualidades estéticas que tornam o poema um legítimo representante de um épos brasileiro emergente, nascente com a natividade do próprio país em processo de conquista e modelo de colonização católica. Sua feição de oralidade narrativa e testemunhal a propósito dos fatos que o autor documenta como participante e observador concilia-se com momentos de beleza poética inquestionável. Ler *De gestis Mendi de Saa, praesidis in Brasilia* é (re) visitar um território que nossa impressão histórica parece freqüentar pela primeira vez, território inexplorado e virgem de uma história ainda não contada, ou só agora contada com tantos efeitos e detalhes. Surpreende também nossa impressão estética, uma vez que nos acostumamos a ler em Anchieta apenas o material esquemático que os compêndios e antologias fazem pressupor o exclusivamente missionário, com as camadas da poesia praticamente insubsistentes.

Escrito em latim, idioma universal, fruto da paixão retórica ou oriundo ainda das togas ortodoxas do escolasticismo medieval, o poema guarda marcas preciosas das leituras anchietanas, sobretudo o latim de Virgílio. Sua cor local testifica a qualidade verossímil de sua autenticidade memorial, assim como a geografia, as aldeias, casas, fortalezas, os animais silvestres (onças, guarás, macacos, papagaios), e mesmo os pequenos e micros como as formigas içás. Se nos despojarmos do preconceito convencional do historiografismo de altissonâncias e nos prevenirmos com a leitura atenta à reificação órfica, poderemos nos surpreender com alguns saltos qualitativos dessa poética anchietana, que ultrapassa a mera visão missioneira com que travestimos Anchieta na qualidade de santo e apóstolo, em detrimento do homem de letras — coisa que ele mesmo, é justo patentear, não reconhecia em si.

Malgrado sua disposição original, a verdade é que o poeta José de Anchieta, independente do jesuíta e catequista, sustenta-se de qualidade reconhecível em suas cantigas, autos, hinos, diálogos e dramas sagrados, peças litúrgicas que flagramos literalmente. Nas línguas que sabia — o latim, o português, o castelhano e o brasílico — o labor literário de An-

chieta testemunha um esforço que resulta eficaz e satisfatório. Dele disse o principal biógrafo, padre Simão de Vasconcelos, na *Vida do venerável padre José de Anchieta*, parágrafo 6, capítulo V, livro I:

Compôs não só aqui, mas em várias partes o Brasil, com vivo e raro engenho, muitas obras poéticas, em toda a sorte de metro, em que era fácil, todas ao divino e a fim de evitar abusos e entretenimentos menos honestos. Entre estas foram as de mais tomo, o livro da vida e feitos de Mem de Sá, terceiro governador que foi deste Estado, em verso heróico, latino; várias comédias, passos e églogas, descrições devotíssimas, que ainda hoje andam de sua mesma letra e a Vida da Virgem Senhora Nossa em verso elegiaco...

Em tudo, é certo, o poeta e dramaturgo vestirá a túnica do catequista ocupado em missionar numa natureza hostil e de prognósticos de vida futura imprevisíveis. Mas celebrará elegiacamente as várias matérias de seu canto, do lamento fúnebre à celebração festiva da Eucaristia, com uma seleção de imagens e mostra de sentimento votivo à unidade de beleza. Fará poema de exalçamento das qualidades de martírio do bispo Pero Fernandes Sardinha, cuja morte lastima em carta: *renovo forçado a dor passada às almas e reabro com o verso cicatrizadas feridas*. Podemos não gostar do sentimento que se evoca dessa lembrança, mas negar-lhe o mérito literário é algo que não podemos fazer.

O Livro I de *De gestis* traz uma Invocação a Cristo, a Proposição do poema e a Narração épica da luta contra os assaltos de índios (*cruéis*) aos portugueses. Completam a seção o retrato físico, intelectual e moral de Mem de Sá com retorno ao ano de 1557, quando ocorre a morte do filho de Mem, Fernão de Sá, em dura batalha no Espírito Santo, episódio que emprestará a dimensão heróica que o poema irá desenvolver como mote estóico do épos. Anchieta segue a maneira clássica, o heróico da batalha, a resistência indômita do herói, sua morte hiperbolizada ao limite da dor: *sepultado pelos corpos dos inimigos* (versos 554-688). O epifonema sugere-se no (e prepara o) sublime — a morte cristã tornada emblema da ressurreição (cristã) de muitos (versos 798-809): *Multorum vitam nati quia morte redemit! Tale parens dignus nato, natusque parente!* = *Porque a morte do filho salvou a vida de muitos. Tão digno foi do filho esse pai e do pai esse filho.*

No Livro I o poema ocupa-se da glorificação de Fernão para consolação do pai, Mem de Sá, com o conseqüente anátema à *crueldade* dos índios insubmissos à ordem colonizadora e avessos à doutrina. No II, enaltece-se a figura do governador, legítimo representante da estirpe dos bravos heróis da legenda clássica, cujos feitos pessoais irá submeter ao mais soberbo dos arrogantes selvagens, o cacique Cururupeba, o *sapo chato* que, pelos rigores da disciplina legal imposta pelo dignatário português, termina submisso ao temor dos brancos, face à firmeza do chefe. O canto do poeta imprime um entusiasmo angélico na tarefa de sujeitar os indígenas às leis cristãs, notadamente pela fundação de quatro aldeias catequizadas e a mudança dos costumes bárbaros. A mecânica dessa metamorfose, na ideologia do texto, é desenvolvida pelo inculcamento impressivo de fundo horrendo à barbárie, visões apocalípticas e derrotas do Inferno, com a conseqüente ou simultânea edificação de igrejas (São Paulo, São Tiago, São João e do Espírito Santo). Como Virgílio, Anchieta vibra de fervor mítico, especialmente com o trabalho da messe jesuítica, vista pela ótica essencial de primavera das almas.

O Livro II também trata da revolta dos índios tupinambás em Ilhéus, da terra sul baiana laboriosa, da tempestade do cerco indígena aos colonos, da expedição de Mem de Sá e das dificuldades de acesso a territórios virgens e inescrutáveis, coloridos de montanha e floresta, a lagoa de Itaípe etc. O poema ganha reverberação dantesca, com incêndio de quatro aldeias, índios desprevenidos da arte da guerra que, atacados e derrotados nas praias, lançavam-se ao mar, em braçadas vigorosas, descritas como épicos desesperos rumo à morte certa. Os combates nas ondas ganham contornos homéricos e virgilianos, com a vitória avassaladora dos portugueses, a sujeição dos vencidos, os cadáveres abandonados nas praias. O triunfo do herói sobreleva outras iniciativas dos selvagens, como os parentes de Porto Seguro, que guerreiam contra a fome e o frio, forçados a pedir pazes e jurar tributo ao rei de Portugal e zelo da fé. O poema coroa o argumento do Livro II com as alegrias provenientes do triunfo final.

No Livro III, breve exórdio invoca anjos tutelares de Mem de Sá. O poema narra a guerra de Paraguaçu, o assassinio de pescadores, a entrada triunfal do governador na Bahia de Todos os Santos. Descreve serras do Recôncavo e narra um curioso episódio de antropofagia recalcitrante.

Um selvagem das hostes portuguesas, incivilmente, corta um braço a um cadáver vencido em batalha, guardando-o para comê-lo depois. Informado da extravagância, Mem de Sá exige a devolução do membro prestes a ser devorado. Como ninguém identifica o autor da tentação antropófaga, o chefe apela ao estratagema de convidar o dissimulado a restituir, anonimamente, o produto do furto, para gáudio da boa fé e doutrina cristãs. O braço reaparece, afinal.

O Livro III é dos mais recheados dessas peripécias de conquistas e avanço colonizador, pondo em relevo a habilidade diplomática e a determinação, sabedoria, prudência e destemor guerreiro de Mem de Sá. Descreve-se com vigor épico a conquista de fortes inimigos, o incêndio de 160 aldeias indígenas, 1 mil casas, a desolação e fome dos inimigos, a devastação ambiental, os ataques dos índios, afinal rechaçados. Na Bahia de Todos os Santos, os portugueses são recebidos em triunfo, com hinos e danças. Compelidos ao massacre, os índios derrotados finalmente entregam os assassinos dos pescadores, causa da guerra. Os brandos e cordeiros são batizados. E Mem de Sá prepara seus batalhões para a derradeira guerra de vingança pela morte do primeiro bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha, pelos caetés, em 1556, na costa nordestina. A expedição, todavia, é frustrada em razão da ordem real de deslocar-se o governador para o sul, a fim de combater os franceses. Chegado ao Brasil em 28 de dezembro de 1557, tendo partido de Portugal em 30 de abril do mesmo ano (8 meses, portanto, de viagem no mar), a grande ação para a qual se prepara Mem de Sá e será de extrato épico superior no livro de Anchieta, a campanha contra os franceses, culmina a epopéia de cunho histórico para glória da colonização portuguesa e expansão da fé católica contra-reformista.

O Livro IV de *De gestis Mendi di Saa* compreende o relato da expedição do governador geral ao Rio de Janeiro, o combate contra tamoios e franceses, a vitória final e a conclusão do poema. Descreve povoamento dos aliados dos franceses, os tamoios, as fortificações tomadas dos huguenotes, sendo de especular prognóstico o gozo anchietano quando encontra, entre os pertences dos inimigos fugidos dos fortes tomados, livros de Lutero e Calvino, Brenz e Melanton. Assim o poema desperta uma fúria sagrada típica dos soldados a serviço da contra-ideologia da Reforma:

*Encontrava-se aí um grande móvel, cheio de livros
 que encerram doutrinas crivadas de impiedade e erros.
 Martim Lutero os compôs com mente perversa
 E mandou a seus filhos observá-los à risca.
 Enraivado, muitas blasfêmias arrojou contra o papa,
 Sumo Pontífice e contra a Igreja, esposa de Cristo.
 Muitas outras vomitou de seus lábios impuros
 João Brêncio, raça de Lutero e digno da infâmia paterna;
 e o petulante Melanton de coração mal-cheiroso.*

*Também aí estava a fera que os abismos do inferno
 há pouco arrotaram de suas vasas imundas,
 dragão inchado de todo o veneno que o mundo
 preparou em seus monstros. É Calvino, a serpente
 de coleio variado e horrendo, que abraça no rolo
 de suas espirais o forte, vibra olhares de fogo
 e agita a língua trífida em ruídos de morte.*

A fúria é mais acentuada contra Jean Calvin, por ser ele o teórico da desespirtualização da Virgem Maria, núcleo da maior devoção entre os inacianos. O poema cresce nas investidas bélicas dos portugueses e na acentuada pequenez dos inimigos franceses. Mem de Sá propõe ao sobrinho do ausente Villegaignon, Bois-Le-Comte a rendição, que é repelida. Os lances da guerra, o ataque ao forte de Coligny, a conquista da ilha de Villegaignon, depois tornada em Ilha do Governador, o corpo-a-corpo dos combates, a retirada dos franceses batidos do forte, tudo isso o poema narrará com a inflexão heróica esparzida em versos brancos, espriados à moda virgiliana. Olhos ao céu, Mem de Sá e todos os portugueses e aliados são elevados à condição de povo eleito do tropo sagrado. Pedem auxílio em oração fervorosa e são ouvidos, com o instilamento do medo entre os franceses e premiada a ousadia guerreira do governador, que leva a bandeira católica (cruzada) à vitória sobre os infieis. O triunfo é pintado com tinturas de prosopopéia retoricista. Os franceses fogem em canoas a pique. Os estandartes portugueses e católicos são erguidos e missas são entoadas na ilha tirada ao poderio francês e protestante. A recolha dos despojos, ricos em artilharia, o arraso e incêndio do Forte, a alegria ruidosa do vencedor, serão galvanizados no complexo final do poema: o hino inflamado do amor a Cristo, *rei do universo, da história humana e das almas.*

De Gestis comporta uma análise que o diferencia de outras epopéias históricas. O herói é uma pessoa viva no tempo do autor e da composição da obra. Seu efeito de lapidação é atenuado ou reforçado pela presença física do homenageado. No entanto, o poema anchietano mais se aproximará de um modelo consagrado no plano estético das influências. No Renascimento, a epopéia preferida era a virgiliana, bélica, culminada na forma da *Eneida*, de padrão gerador das latinidades, aplicado ao ser nacional. A tradição ibérica da luta contra os mouros praticamente estimulava a descrição de conflitos de conquistas e vitórias, cujo ícone mais transparente empalmava o universo das cruzadas, descobertas e anexações no projeto ultramarino. No caso do poema de Anchieta, a grandeza do herói é perfilada sobretudo pelos resultados obtidos, que redundaram na paz civil, na civilização portuguesa e católica, enfeixados na busca catequética e missionária da glória de Deus. Quanto à mortandade e pormenores sangrentos inscritos no *De gestis*, provavelmente se atribuirão ao modelo homérico/virgiliano, com impregnações dos romances de cavalaria, das lendas heróicas das cruzadas.

A edição *princeps* do poema não contém divisão de livros. Nem será íntegra, no sentido de completa de todos os versos, mais parecendo encomenda das passagens que enaltecem o herói Mem de Sá, para os efeitos da glória de sua casa nobiliárquica em Portugal. Mas a edição de que nos servimos (dita 3.ed. Org. Pe. Armando Cardoso, RJ: Arquivo Nacional, 1958) contém 3 mil versos, distribuídos pelos três (ou quatro) livros, sendo 701 no I, 913 no II, 1322 no III. A edição moderna do poema divide o Livro III, apondo-lhe um IV livro apenas para a campanha portuguesa de reconquista do Rio de Janeiro.

Anchieta segue *A Eneida* na descrição das viagens, nos episódios da tempestade, travessia e tragédia, como a do bispo Sardinha, donde se supõe ou intui um Anchieta antenado com a lógica de composição clássica nos poemas épicos. Sua narrativa de combate também segue o modelo virgiliano. Na guerra de Ilhéus, tempestades no campo de luta, fogo e água, o combate dos índios, entre si, nas ondas. No Rio de Janeiro, a prosopopéia pânica dos franceses, descendo penhascos no meio da noite, os discursos morais de levantamento da tropa cristã, tudo conduz a uma adaptada mimesis virgiliana. Mas Anchieta também tem seus vôos de arrebato imagético, ainda que curtos, notáveis. Compara os selvagens

acuados em Ilhéus a onças paridas divididas entre a fuga redentora e os filhotes que abandonavam (versos 1780-1784). As flechas são perenizadas como chuvas de granizo sobre as vides (versos 1934-1936). Os caetés, antropófagos do primeiro bispo, são equiparados aos lobos no rebanho (2219-2223). Mem de Sá é rio embargado abrindo diques (2484-2489) e os heróis de Fernão de Sá, elefantes de guerra (versos 476-481).

Na esteira de Virgílio, Fernão de Sá (como Ascânio) tem o pai (como Enéias) como instrutor de exemplos (*Eneida*, 10, 435; *De gestis*, I, 236) ou Palante, a quem o velho Evandro augura a vitória, tendo o coração pressagiando desgraças (*Eneida*, 8, 575; *De Gestis*, I, 262, 296, 620). O poema anchietano cumula-se de fragrâncias virgilianas com Niso, a quem o amigo Eurialo pede para acompanhar na guerra e na morte, caras à pátria (*Eneida*, 9, 206, 400; *De Gestis*, I, 274, 625). Serão também imagens símiles a vitória de Pirro e seus guerreiros em Tróia (*Eneida*, 2, 470, 494; *De gestis*, I, 425, 447), a figura de Turno, rival de Enéias, em combate viril, resistindo ao cerco dos que o caçavam (*Eneida*, 9, 791, 804; *De gestis*, I, 633). A morte do filho de Mem de Sá é chorada como a de Dáfnis na *Eneida*, com a natureza contemplando o herói (*Eneida*, 5, 28, 49; *De gestis*, I, 57, 80).

Ao descrever a primavera (versos 1305-1318), Anchieta parafraseia Virgílio (*Eneida*, 3, 57). A homenagem ao poeta latino ocorre também como impregnação vocabular. São exemplares os usos de expressões como *bruma flamina* (inverno), (vento), *annus* (primavera), *palmites* (brotos), *claviculus*, *cortex matris*, *pampinus* e demais epítetos nitidamente virgilianos: *laetae segetes* (ridentes searas), *frondea tecta* (tetos de verdura) etc. Boa parte dos exórdios do poema de Anchieta segue também a mimesis virgiliana, seja na comparação com abelhas à faina dos soldados (*De gestis*, versos 1821-1832), na referência aos construtores de Cartago (*Eneida*, 1, 430), equivalente em *De gestis* aos preparativos de guerra entre a gente portuguesa.

Anchieta tem a boa companhia de Virgílio, e não só na *Eneida*. Também das *Geórgicas* (versos 156 a 169) colhe imagens e mesmo expressões da artesanaria poética, particularmente em *vere novo* (campos da primavera), *roscida mella* (orvalho do mel), *mellea dona* (presente do mel como conforto e alimento), *hiemi venturae* e *fuscus praesepibus arcent*, para descrever a febre da colméia, atividades de operárias e zangões,

eliminação dos machos. Em tudo o poeta brasileiro segue a métrica e o ritmo virgilianos, distribuindo as palavras no verso, anotando a onomatopéia dos ruídos e outros recursos consagrados na poética virgiliana que o mimetismo de *De gestis* assume como efabulação plural, fruto de um consciente ou inconsciente veio intertextual.

Anchieta cede à herança, rende preitos ao legado clássico na imitação dos grandes, adaptando ao seu assunto os estatutos e instrumentos da mimesis. Capta dos poemas clássicos os ecos de um humanismo cauteloso nos acidentes, idéias e verbo expressivo. Especialmente na descrição da tempestade no mar (*Eneida*, 1, 81-156; *De gestis*, versos 2128-2192), a imitação se torna conclusiva da família literária abraçada pelo poeta brasileiro. A nau do I século em Virgílio corresponderá à do século 16 no épico anchietano. O idioma e a cultura clássicos impregnam *De gestis* de ressonâncias qualitativas da face eterna da Poesia, captando o drama de homens e navios na turbção das ondas, de marujos e capitães expostos à força dos elementos no mar, atirados às penhas ou às praias.

De gestis revela traços de um nativismo colorido, mostrado ao mundo europeu no idioma universal de Virgílio ou Ovídio. Mostra uma natureza tropical, clima, estações, ventos, minudências geográficas, em contraste com a Europa confortável. Sol *versus* chuva, nuvens carregadas, mares revoltos, o povo e o ambiente, tudo do Brasil ainda virgem é mostrado, algumas vezes com imagens bastante felizes. Após a chuva, o sol tudo seca com uma luz ofuscante. O vento sul, em junho, impede a navegação. O poema de um sacerdote católico assemelha-se a esse vento, impedindo-se de ousar mais ao nível de excelência estética, porém.

Como não podia se dar ao luxo de um artesanato mais consistente, os poemas de José de Anchieta têm as virtudes e defeitos da geração *in limine*. Assim, a repetição muitas vezes se torna quase uma chapa. Adjetivos como *saevus* aparecem dispersos no texto, assim como *ferox*, *crudelis*, *cruentus*, *ferus*. Entre os versos 410 e 453, 6 vezes são transcritos *horrendus*, *horrificus*, *horrisonus*. *De Gestis*, todavia, apresenta valores substantivos, que superam naturais desigualdades nas circunstâncias em que o poema foi concebido.

Insuperável qualidade, por exemplo, é sua disposição a um emergente brasileirismo. O poema descreve campos do Espírito Santo, litorais rochosos da Bahia, o mar azul de Ilhéus, campos de cana-de-açúcar sempre

verdes *talados agora pelos índios como por uma tempestade* (1363-1367), montanhas e fortes, a lagoa de Itaípe, riachos e enxurradas, comunicação feita através das árvores que saem do brejo, os difíceis acessos. O rio Paraguaçu, o recôncavo, montes e vales profundos, densas florestas, rio Cururuípe, onde o bispo Sardinha foi trucidado e devorado, a Baía de Guanabara, todo o universo brasileiro conhecido vem descrito no épico anchietano, com destaque para o mundo animal (araras, papagaios, micós) e vegetal (pau-brasil, pimenta). Sobre as baleias, o depoimento do poeta não poderia ser mais incisivo: *Se ouvem tanger, assim se alvoroçam como se fossem cavalos, quando ouvem atambor e arremetem como leões. Dão muitas à costa.* A descrição de Cururupeba, índio adversário dos portugueses, Anchieta a faz como a do apelido que deram ao oponente: *Sapo chato*, que, antes da prisão por desobediência, tinha primeiro experimentado a arrogância comparada ao inchaço do sapo. Tão logo descoberto e exposto, Cururupeba perde a inchaço e a soberba (versos 877-881). Já as formigas içás, provavelmente as nossas conhecidas tanajuras, formam nuvens tão densas que, na maioria de fêmeas aladas, encobrem o céu (versos 2698-2706).

No índio, Anchieta enxerga a pessoa humana imberbe de fé e civilização, portanto um campo exato para a expedição missionária. Descreve-o no regime de vida nômade, sujeito à dissipação moral, a festas e orgias, com as conseqüências dissolventes da antropofagia e do fetiche, permanentemente em guerra, de armas prontas contra povos vizinhos, bravos nas batalhas na água, em canoas ou a nado. Suas ocas vêm descritas como habitações enfumaçadas e imundas. Vivem como bichos e, nômades, buscam noutros matos os víveres quando estes escasseiam, aí mesmo erguendo novas choças onde vivem por um tempo igualmente breve, até à próxima partida.

O poema descreve a libido indígena como extração excessiva e sem controle do vínculo conjugal. Realista, contrasta índios com porcos a serem salvos da imundície pela graça do batismo, cristianizados e fiéis a uma só esposa. As cores são fortes na pintura da moral silvícola, presa de intermináveis orgias e bebedeiras. Por isso se detém e estende-se no retrato dos costumes, desde a figuração do moquém antropófago como um horrendo churrasco de carne humana à depreciação do curandeiro da tribo, visto pela ótica civilizada como sugestão e fraude, estribado

apenas na ritualística bárbara, exterior e gestual, distante da tradição latina e clássica de rituais que abolem o extravagante. Na loca caeté, o poema descobre selvagens ocupados em comer bispos, a entoar nênias monótonas, cozer vinhos, deixando pendentes dos tetos nacos de carne humana moqueada, com caveiras e ossadas nas portas sugerindo fantasmagórica arquitetura (versos 2155-2163).

Poema bélico, *De gestis* retrata especialmente o índio guerreiro, seus instrumentos de combate (escudo, arco ao ombro, flechas na mão esquerda, tacape na direita — versos 1635-1637). Anchieta dispõe o guerreiro no flagrante da batalha: pé direito para trás, corpo pronto à distensão e ao disparo (versos 466-468). A pintura do índio é feita com urucum e jenipapo. O corpo é untado de visgo, colando-se-lhe penas de aves, uma asa de pássaro na cabeça (versos 325-333), pulseira de penas nos braços e pernas, pedras brancas e verdes nos beíços furados (versos 1640-1650). Instrumentos musicais completam o painel primitivista, com a cabaça produzindo som rouco, ensurdecedor e os búzios ou conchas usados como clarins (versos 411-414). Viva e colorida é a descrição do combate a nado entre índios cristãos e índios revoltosos. A luta é comparada à das baleias em regime de fecundação. Anchieta reconhece, sem demonstração de mau grado, a valentia dos brasis, num momento do poema que alcança beleza descritiva de alto nível, seja no salto indígena nas ondas (*rapido tumida aequora saltul. Absque mora tenuere; ruunt, delphines ut undas = atiram-se às ondas de um saltol e sem perda de tempo cortam as vagas como golfinhos* — versos 1534-1535), seja no registro do nado dos combatentes (*Arma sinistra gerit; diducit dextera pontum = clava na mão esquerda, com a direita no corte das ondas* — verso 1537). Em tudo oportuno o reponte anchietano dessas imagens, particularmente na comparação da luta com o bailado das baleias na cúpula amorosa, a multidão olhando a luta desde a praia, com espanto comovido. No fim do combate, a apóstrofe à violência dos litigantes, conquanto ressalte a bravura dos guerreiros.

Vazado em eloquência bélica e esforço de verdade histórica, *De gestis* traduz em versos de imitação virgiliana e molde clássico, os conceitos e expressões da campanha colonizadora na América, particularmente no Brasil. Os filhos das florestas têm seu canto na morte do guerreiro, numa mitigada glorificação de seus antepassados, à semelhança presuntiva dos heróis da tradição clássica, à frente Ulisses ou Enéias. De permeio com

essa dimensão, o poema resenha pormenores de geografia etnográfica e sociologia de um ainda desconhecido topoi americano, mediante o localismo de um Brasil selvagem, junto com o paisagismo natural e social, o lastro épico do homem latino debruçado sobre um estranho mundo. A base clara do poema é a apologética de uma religião católica apostólica romana, esforço dimanente de uma poiésis feliz cunhando inspiração pela metamorfose dos costumes indígenas e vitória final contra invasores luteranos e calvinistas.

A invocação do poema, ao invés da musa renascentista e pagã, dirige-se ao mentor maior do catolicismo, Jesus Cristo. O êxtase místico é buscado na contemplação agregadora de novos cristãos ao redil teocêntrico e contra-reformista e o poeta o faz especialmente pela assunção canônica dos signos da Igreja e da catequese progressiva e simultânea com a expansão do império português na América. Poema católico, ideologicamente atrelado aos ideais da Contra-Reforma, *De gestis* não hesita na construção de um épos místico, com freqüente recorrência a anjos, santos, à tradição de misericórdia de Jesus e, especialmente, de Maria, evidenciando a matriz medievalista num Anchieta inflado de axiomas e arrebatamentos místicos.

A associação do poema com os referenciais clássicos são sintomas de um modelo seguido por Anchieta de acordo com o gosto estético prevalente no Quinhentismo. O pânico que assalta os franceses, superiores em número e poder militar, corresponde ao mítico cavalo de madeira presenteado pelos gregos aos incautos troianos. A mitologia pagã entra como recurso estilístico e o Deus cristão toma a forma de Tonante e Altitonante, o Céu se traveste em Olimpo ou Éter, o Inferno em Estige, Aqueronte, reino de Plutão, e ainda em Tártaro ou Cáos. O sol se torna em Febo, Titão ou Apolo; o mar, em Netuno ou Tétis; a guerra, em Marte, a arte, Minerva ou Pálade; o vinho, em Lieu ou Baco; a impureza, em Vênus; a águia real, em armeiro de Júpiter. O translaticio dos nomes não implica senão em *acúmulo* clássico, dissimulação poética conforme a convenção inescapável até mesmo para um poeta eclesiástico.

Objeto ideológico da cruzada católica contra *hereges* e antropófagos (metonímia de reformadores protestantes e indígenas sem batismo cristão), *De gestis* se aproxima também das novelas de cavalaria, livros de um épos cruzadista contra mouros na Península Ibérica. Os heróis, pai

e filho, Mem e Fernão de Sá, são postos à luz da cavalaria do medieval, retratados com lhanza aristocrática, beleza física e moral, *fé sincera e zelo das almas* (versos 164-173). Trazem a memória ancestral da glória e expansão do nome cristão de Deus. Mortos, serão dignificados pelo sentimento memorial da celeste casa dos crentes (versos 273, 375). Homens fiéis à *verdadeira religião*, praticam os sacramentos que os ungem e confirmam a vitória (versos 228, 2522, 2454). O Cristo é o chefe espiritual dos exércitos e a bandeira das chagas cristãs tremula vitoriosa (versos 2023 e seguintes). Em tudo a inspiração sagrada vota o triunfo dos heróis de Cristo na *primavera das almas*, que se alonga na reconquista de territórios e de novos rebanhos para a messe catequista que o áureo sol percorre, fecundando-os com seus raios, para que férteis ressurgam *as searas e reverdeçam as veigas contentes e fartas, / e a um tempo os frutos desejados madurem* (versos 1050-1051).

Nos versos 1273 a 1318, o poema anchietano consagra a vitória da doutrinação jesuítica, o trabalho ingente no combate à terra estéril. A descrição é alegórica das qualidades dos penitentes, combinando a forma do poema com o conteúdo que quer persuadir. Grande relevo alcança a narração do encontro da morte no prelado infeliz (Pero Fernandes Sardinha) pelos caetés comido. Náufrago na praia, o bispo invoca ardores cristãos nos furiosos, numa seqüência unvida de compassividade no martírio:

*Corre o Bispo para a húmida praia
e, caindo, seus joelhos cansados se afundam na areia.
Ergue mil preces ao Pai celeste, e nos termos que pode,
assim fala ao bando furioso: “Sou eu, sou eu mesmo
o grande abaré! porque procurais dar-me a morte?”*

(Versos 2249-2253)

Um caeté mais atilado atira-lhe a foice, partindo-lhe a cabeça ao meio, encerrando o transe do mártir: *Extremamque animam (visu lacrimabile!) totis / Artubus et membris morientibus exhalavit = Os membros todos lhe desfalecem aos poucos: em breve, / espetáculo lastimável, exala o derradeiro suspiro* (versos 2265-2266).

O poema é também página de aprovação aos métodos de combate contra-reformista. Os franceses são *perversa mente, impuro ore, foetenti corde* (versos 2284, 2287, 2890), tendo assim lábios impuros e corações mal-cheirosos, calvinistas poluidores da antiga Europa, aqui pretendendo a expansão da injúria. A ira sagrada de *De gestis* é despejada especialmente contra Jean Calvin por sua antimariologia e, para tanto, o poema usará de astúcia da mimesis clássica e alegorias funambulescas para destruir os inimigos no campo da linguagem e da retórica persuasiva. *De gestis* ganha ainda reverberações inquisitoriais ao relatar a exultação católica na missa celebrada em fortaleza inimiga recém-conquistada. É com apoio de símbolos que Anchieta caminha desde o mistério da Eucaristia a outros fenômenos que o estro místico divisa: o evangelho da pobreza, a hercúlea cristandade, o esplendor do Pai, a luz eterna, a alegria e entoação angélicas, a conversão dos pecadores. O símile paralelístico Mem de Sá/David encerra o complexo de vitória sobre os selvagens de Ilhéus, comparados aos filisteus com Golias.

O poema absorve, em muitos lugares, os intertextos das Escrituras. Dos Salmos ao Êxodo o rochedo de Horeb é transformado em água. Assim também o coração de pedra do selvagem amolecido ao toque da palavra de um Deus que tudo pode (*Êxodo*, 17,6 e 36,25 = *De gestis*, versos 2099-2108). Claro que o poema, quanto mais se aproxime de seu final, irá ganhando a forma litúrgica de agradecimento e preito ao sagrado e ao simbólico.

A primeira edição de *De gestis Mendi de Saa* sacrificou fartamente o poema a fim de adequá-lo a objetivos mais literais da homenagem ao irmão do poeta Sá de Miranda. Na prínceps de 1563 (Coimbra, João Álvaro Tipógrafo Real), promovida por Francisco de Sá, filho do terceiro governador geral do Brasil em circunstâncias econômicas adversas, diminui o número de versos e reduz a obra ao encomiástico dos feitos de Mem de Sá. Desaparecida a original, a versão que nos chegou é de cópia manuscrita, ou Manuscrito de Algorta, descoberto na vila de Algorta, perto de Bilbao, na Espanha, em casa de uns parentes de José de Anchieta, cópia circa do século 17. O autógrafo original de *De gestis* foi entregue por Anchieta ao homenageado. A edição de 1563 e o Manuscrito de Algorta apresentam problemas que se refletem nas edições mais recentes,

como a de 1958, precedida da tradição. As primeiras sofreram *revisões* e *erros* do editor e dos copistas, inclusive para *melhorar* o texto face a *equivocos* anchietanos que iriam desde *barbarismos* na prosa de Cícero a mudanças ideológicas. Versado nos latinos, com vasta erudição poética, mitológica, métrica e prosódica, Anchieta cumulou seu poema da imitação clássica, do principal Virgílio ao eventual Lucrécio. As primeiras versões, porém, lhe retiraram muito do brilho original, particularmente quanto ao pinturesco do indianismo primitivo, tecido à semelhança desses mesmos antecedentes clássicos.

Muitos versos têm metrficação irregular, brancos, em latim *moderno*, vertidos para o português em tradução literal. O poema apresenta preciosismos de linguagem (*A força força as entradas; o ferro/rasga as trincheiras, arromba as voltas de lenhos* — versos 447-448), junto com curiosas aliteraões (*rio raivoso* (451), *vibram os peitos feros e de furor se avolumam* (472), imagens e alexandrinos felizes que não empalidecem frente aos modelos: *Assim se inflamaram os guerreiros e a raivar se lançaram/contra os ferozes contrários, e atracando-os de perto/rasgam chagas mortais com as adegas em punho* (versos 482-484). *De gestis* tem assim a aparelhá-lo requisitos de beleza sonora ou plástica, de par com lances de uma dramaticidade teatral e gestualística: *raivosamente o selvagem se viral de borco para o chão natal, e morde a terra morrendo* (versos 487-488).

O poema de Anchieta recoloca em debate a questão das origens da poesia indianista no Brasil, canhestramente limitada aos mesmos nomes esquemáticos (Basílio da Gama, Santa Rita Durão etc.). Deve-se creditar ao nosso primeiro representante um pouco da liderança poética no plano da pintura de quadros indianistas, alguns dos quais com expressivo valor estético. Em alguns momentos, o realismo desses quadros avulta na consideração prospectiva quanto às circunstâncias de uma primeira literatura de elevação/sentimento da terra americana. Tal realismo, se bem notarmos, não é desprezível no cotejo com outros épicos: *A inúmeros outros, as finas espadas lhes varam lados e intestinos; aparecem à luz as entranhas/escapam as vísceras, conspurcando-se a terra* (versos 492-494) (...) *de chagas profundas, empastadas de pó: a sangueiral/cobre os arraiais e espumante se embebe na areia* (versos 504-505).

O épico anchietano sustenta uma complexa natureza de reunião de aspectos eminentes da tarefa colonizadora. Fernão de Sá é um herói

especial, que nunca desiste de lutar, ainda que abandonado pelos que comanda e mesmo acuado, sem hipótese de rendição honrosa: *e apagaste com teu sangue o incêndio da guerra* (verso 676). A disposição heróica do novo Ascânio condiciona o poema a um ritmo de permanente inspiração de epopéia: *brilha a tua glória irmanada à glória divina* (681), *Não eras tu o repouso suave que teu pai preparava/para a sua velhice?* (versos 709-710). A linguagem de heroicização, de conteúdo de invectiva belicista, em repto virgiliano — *Tanto nos acobardal o amor desta luz transitória e a paixão egoísta de viver* (719-721) encontra espaços de conciliação com o testemunho civil de Anchieta, no documento compungido de apelo ao remanso religioso da paz, onde *Mães piedosas, virgens inocentes, meninos e adultos,/ velhos vergados ao peso dos anos, dirigem-se à igreja* (versos 726-727).

O poema encarna a dor e o rito das exéquias de Fernão de Sá, acelerando a impressão forte que as cenas inculcam aos homens, consagrando o sacrifício de Fernão no signo da cristandade e arriscando-se ao lírico e ao elegíaco numa peça épica: *A lua resplandente erguera por detrás do oceanol seu rosto e completara uma só vez o disco brilhante* (versos 753-754). O risco calculado não impede a transição de retorno ao épos, com o poeta sem resguardo na vingança que não tarda e a exultação ao belicismo: *As armas lançaram no inimigo extermínio medonho* (785). Mostra-se o poeta com hiperbólica disposição para uma revanche redentora da ofensa ao sagrado pálio da expedição colonizadora: *o sangue correu em riachos que espumejavam* (786). O poeta se coloca *abaixo* do herói cantado: *fiquem embora nossos cantos aquém de tua grandeza* (815). E investe de sopro divino as ações de Mem de Sá contra o índio arrogante, representado na figura do Cururupeba: *Mas quem tudo pode abater com um aceno somente,/ quem amansa as ondas do mar encapelado/ e os ventos que as revolvem com sopros furiosos?* (versos 870-872).

Como excede o modelo latino de epopéia e transliteratiza a concepção do épos cristão, José de Anchieta se exercita também na fragrância homérica: *A beber, vira-os a aurora do seu róseo carro,/ e a tarde ao cerrar o dia nos umbrais do horizonte!/ e a noite negra ao rolar dos altos cumes celestes/ e a nova manhã ao despertar sob a força dos raios* (1114-1117). O poema ganha em realces descritivos e imagens surpreendentes — *nas ondas azuis seus corcéis, e eles ainda/ a atufar de vinho os abismos do ven-*

tre (versos 1119-1120) — e descamba para visões dantescas de índios vomitando o que bebem e comem e outros bebendo o vômito. Depois o poema encontra a paz, a messe, a brandura dos conquistados pela lei de Cristo. Anchieta revela pendores hiperbólicos e reforço imagético na transcrição em itálico de versos que parecem recitativos miméticos de outros celebrados, talvez virgilianos, de beleza peculiar e arrojo imagético: *Incha o mar, erguem-se as ondas, e os rolos das vagas/ atirando-se contra os rochedos rouquejam de espuma;/ e, quando os ventos pousam, calam-se e na lisura dos mares* (versos 1139 a, b, c, a que se agrega um verso 1140, sem itálico): *ao sopro do zéfito, as ondas de repente se amansam.*

Batalhando contra Lúcifer, arrojado ao abismo com a vitória de Cristo Rei e a pessoa civil do governador Mem de Sá e suas leis simbolizando o império da fé e da doutrina cristã-católica, o poema anchietano perfila a instalação de aldeias gerais e igrejas simples (São Paulo, São Tiago, São João, Espírito Santo), ornamentadas com os paramentos da onipotência divina, dotada da qualidade essencial *que a chama celeste incendeial de amor divino os simples corações dos Brasis,/ e lhes cobre as pobres almas de verdadeiras riquezas* (versos 1197-1199).

O poema criva-se de emblemas católicos. Uma igreja homenageia São Paulo, que sofreu *duros naufrágios no mar e mil perigos na terra,/ e dando a cabeça ao ferro alcançou brilhante triunfo* (versos 1205-1206). E assim os santos Tiago e João, dispostos ao martírio pela honra do nome de Jesus. A inspiração bíblica espalha maiores ressonâncias na homenagem ao Espírito Santo, cujo sopro enche *os espaços celestes, as vastidões do mar e da terra* (verso 1223). Na epístola dedicatória de *De gestis*, aliás, o próprio Anchieta antecipa e resume todo o conteúdo do poema, fixando-o nas ações do herói português Mem de Sá, legendando-o de triunfos cristãos sobre selvagens e franceses, para afirmar o primado da Contra-Reforma no Brasil, objeto da missão colonizadora e catequista da Companhia de Jesus.

PERCURSO LEITOR DO POEMA *DE GESTIS*

Como nos autos dramáticos e poemas de inspiração religiosa de José de Anchieta, seus poemas épicos traduzem os passos de um enfileiramento leitor claramente manifesto. *Pari passu* ao modelo que orienta as composições, “em Roma como os romanos”, o poeta jesuíta segue trilhas da *poiesis* medieval nos autos e na lírica de apelo apologético, reiterando Gil Vicente e os perpetuadores da escola vicentina, e freqüentando o solar dos clássicos na concepção dos épicos, ainda que não se perca a fragrância original. A boa companhia dessas influências só serve, no cotejo intertextual das obras, para ratificar um valor incompletamente salientado, que se justifica em alturas do verso bem talhado ou das imagens que sobrepõem até mesmo os modelos.

Em *De gestis* o percurso de um Anchieta leitor se presentifica nas pegadas da antiguidade poética clássica. Tal similaridade vem apontada, com maestria, pelo padre Armando Cardoso, em notas comentadas da edição de 1958 e que aqui aproveitamos face à natureza de nosso trabalho. Algumas vezes, a citação segue um ritmo *ipsis literis*, outras perfila vocábulos já anotados em obras dos clássicos latinos, tomados por Anchieta para reforço do estro de imagens que afervoram a ambiência do poema. Não se trata, evidentemente, de plágio — no sentido moderno da experiência — mas de uso corrente ao tempo do poeta. Vamos às *coincidências* intertextuais, com a anotação do número do verso, sua citação e comparação com o modelo de influência:

- 3 *Iam fera deposuit tumidos Brasilia fastus*
 (O indômito Brasil já seus anchos orgulhosos)
 == Ovídio (4. *Tristes*, II, 1: *Iam fera caesaribus Germania,*
 totus ut orbis! Victa potes flexo succubuisse genu)
- 16 *Robur in ingenio non habere loci*
 (*toda a estratégia das posições achadas*)
 == Salústio (*Fragm. Non.*): *pugna ingenio loci prohibebatur*
 Um latinismo típico de indicação e natureza do lugar, localização
 == Ovídio (ex *Pont.* II, 1, 52): *Nec satis ingenio tuta fruisse loci*

- 20 *Temperat, et nutu festque refertque suo*
 (e poder com um aceno volvé-lo e revolvê-lo)
 == Expressão clássica convencional
 Ovídio (*Metamorfosis*, I, 770): *qui temperat orbem*

Alguns versos de *De gestis* se assemelham a encontrados no *Beata Virgine* e, por seu turno, aproximam-se dos de Francisco Sá de Miranda, irmão mais velho de Mem de Sá, que dirigiu ao irmão mais novo uma epístola em quintilhas. O sentimento manifesto nos versos 45 a 48 de *De gestis* é o da efemeridade das coisas do mundo, marcadas pelo *brilho fementido*, que *se desfaz na fuga*, como o desmazelo contingente antecipado por Sá de Miranda:

*Enquanto de uma esperança
 Em outra esperança andais,
 Fazer-vos quero lembrança
 Como é leve e não se alcança,
 Voa sempre avante mais.*

*Cuidais que sois já com ela
 Quando vô-lo mais parece,
 E quereis lançar mão dela;
 Mete remos, mete vela,
 Vai rindo e desaparece.
 Mas não sofre o coração
 Soltá-la assim levemente,
 Tamanha deleitação.
 Ah! que a tinha já na mão,
 Se fora mais diligente.*

Mas conheceria Anchieta o renascentista Sá, irmão de seu louvado herói, governador geral do Brasil?

Os versos 49-50 retomam a citação clássica como modelo de expressão latina ao lance épico:

- 49 Sic honor effugiens elabitur atque liquescit,
 50 Per mediasque abiens effluict usque manus

*(Assim a honra fugaz, como água, flui e se escapa
por entre os dedos que segurá-la tentam)*
 == Ovídio (*Ibis*, 419): *Sic tua nescio qua super fortuna liquescit
Lapsaque per medias effluant usque manus*

Nos versos 54 e 81, lembranças dos rios Flegetonte e Tártaro, da lagoa Estige, confirmam a leitura da *Eneida* (1, VI), de Virgílio. E os registros vão se sucedendo e confirmando as pegadas na praia seguidas por um Anchieta leitor, via memória e estudo sistêmico dos latinos na Companhia de Jesus, intimamente associado ao pensar e sentir dos principais poetas e pensadores:

89 Primus inhumanas domuisti vindice gentes
(O primeiro a vingar os ultrajes do gentio humano)
 == Cícero, dizendo a César (*Pro Marc. 3*): *Domiusti gentes
immanitate barbaras*

93 Macte nova virtute, senex: scelera impia pelle
(Eia! novo ardor, ancião! extermina as maldades)
 == Virgílio (*Eneida*, IX, 641): *Macte nova virtute, puer; sic
itur ad astra*

Aqui Anchieta adapta o verso: de *puer*, jovem, a *senex*, ancião, homenagem ao velho Mem de Sá, de barbas brancas, majestosas e gravidade provectora.

Nos versos 109 a 111, o exórdio do poema anchietano é semelhante ao de Virgílio nas *Geórgicas*:

De gestis: Et laudes canere incipiam (começarei a cantar)
Georg.: Hinc canere incipiam

112 Ingentibus ausis (magnas empresas)
 == Ovídio (*Met.*, VII, 178): *ingentibus ausis*

115 Quas madidat pluvius furiosis inbribus Auster
(que o úmido Sul enxarca com furiosas rajadas)
 == Ovídio (*Met.*, I, 66): *Nubibus assiduis pluvioque madescit
ab Austro*

- 118 *Obducens, nudas contristat frigore gentes*
 (fustigando com o frio a nudeza das gentes)
 == Virgílio (*Georg.*, III, 279): *Nascitur et pluvio contristat*
frigore Caelum... unde nigerrimus Auster

Toda a seqüência frásica, sonora e rímica do verso 118, distribuído por uma seriação de *a* a *f*, é de nítida inspiração virgiliana:

- (a) *Lumine depressi iam humentia sidera mundi*
 (b) *Splendidior micant, clarumque per aethera currum*
 (c) *Phoebus agit, radiisque novis fugat humida caeli*
 (d) *Nubila, dispergit nebulas, multoque madescens*
 (e) *Imbre solum siccata, splendentique axe coruscus*
 (f) *Clara tenebroso diffundit lumina mundo.*

- (a) *Já os astros que orvalharam o mundo oprimido*
 (b) *brilham de luz mais fulgente, e o sol conduz o seu carro*
 (c) *no límpido espaço e, com novos raios, do céu afugenta*
 (d) *nuvens densas, dissipa névoas e seca o solo embebido*
 (e) *de longas chuvas e, todo-luz em seu disco brilhante*
 (f) *enche de claridades as trevas do mundo.*

José de Anchieta alterna remissões aos clássicos com reforço apologético ou místico às Escrituras (trilha, aliás, seguida por outro grande jesuíta, o luso-brasileiro Antonio Vieira). O alevantamento épico da descrição acima como que prepara a invocação grandiosa do deus cristão, com apelos interjectivos, unguídos de gozo ascético: *Tu, ó Jesus, ó clara luz do firmamento sereno, / ó fulgor sem ocaso, ó imagem do brilho paterno.*

Para o retorno à série de citações dos clássicos pagãos:

- 136 *Sanguine: docta necem rapidis inferre sagittis*
 (mestra em trespassar a vítima com a seta ligeira)
 == Horácio (1 *Ode* XXIX, 9): *Doctus sagittas tendere sericas*

- 148 *Horrifica, humano sudantes sanguine terras*

(às terras que suavam, em borbotões, sangue humano)
 == Virgílio (*Eneida*, II, 582): *Dardarium toties sudarit sanguine littus*

193 Post varios pelagi casus multosque labores
 (o litoral. Depois dos trabalhos do mar, muitos e vários)
 == Virgílio (*Eneida*, III, 13): *Per varios casus per tora discrimina rerum*

199 Terra procul paucis colitur fecunda colonis
 (cingidos em redor de altos montes e praias rochosas)
 == Virgílio (*Eneida*, III, 13): *Terra procul vastis colitur Mavortia campis*

203 Involvens nimbis, et terras turbine perflans
 (Deu à terra seu próprio nome o Espírito Santo)
 == Virgílio (*Eneida*, III, 83): *Qua data porta ruunt et terra turbine perflant (...)* *Eripiunt subito nubes caelumque diemque* (Ibidem, 88)

205 *Lysiadum cultam populis; quos horrida contra*
 (*Habitam-na portugueses. Guerras horrendas*)
 == Lysiadum — Lysíades. De uso freqüente na Renascença, referente a Lysa, comparsa de Baco. Para os portugueses, Lísia passou a significar, miticamente, Portugal. Camões (*Os Lusíadas*, III, 21) assim a cantou:

*Esta foi Lusitânia derivada
 de Luso ou Lysa, que de Baco antigo
 Filhos foram, parece, ou companheiros
 E nele então os íncolas primeiros*

211 Iamque omnes variis concurre partibus hostes
 (Eis que se ajuntam, vindos de várias paragens)
 == Virgílio (*Eneida*, II, 315): *Sed glonerare manum bello et concurrere in arcem*

- 231 Seligit ex omni geminas tum classe biremes
 (*Escolhe depois duas caravelas da armada*)
 == Virgílio (*Eneida*, VIII, 79): ...*geminas que legit de classe biremes*
- 234 Egregiumque animo iuvenem, mentemque paternis
 (*jovem de coração varonil, alma plasmada*)
 == Virgílio (*Eneida*, VI, 861; XII, 275):
 Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis
- 236 “Disce, puer, primis virtutem quaerere ab annis”
 (“*e diz-lhe: aprende, filho, desde os anos mais tenros*”)
 == Virgílio (*Eneida*, Ib., 435): *Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem*
- 238 “Humanae quid enim terreni tangat honoris!
 (“*não honras humanas: pois não haverá sobre a terra*”)
 == Virgílio (*Eneida*, Ib., 57): *Tangit honos animum: spes tu nunc una senectae*
- 257 “Quare age, rumpe moras, rapidos pete marmoris aestus”
 (“*Eia, pois, sem tardar, lança-te ao mar encrespado*”)
 == Virgílio (*Eneida*, IV, 569); *Eia age, rumpe moras*
 == *Marmor* = mar
 == Virgílio (*Georg.* I, 254): ... *Et quando infidum remis impellere marmor./Conveniat, quando armatas deducere classes*
- 260 Qui te cumque manent casus, qui cumque labores
 (*Qualquer a sorte que te espera, quaisquer os trabalhos*)
 == Virgílio (*Eneida*, XII, 61): *Qui te cumque manent into certamine casus*
- 262 *Incolumem si te servabit dextra Tonantis*
 (*Se a dextra onipotente te conservar são e salvo*)
 == Virgílio (*Eneida*, VIII, 575): *incolumem Pallanta mihi si fata reservant*

- 291 Adspirat ventis dum Parrahasis Ursa secundis
 (*quando a Ursa Maior o bafeja com ventos propícios*)
 == Ovídio (*Her.*, XVIII, 252): *Quae micat gelido Parrhasis Ursa polo*
 As informações da mitologia e da astrologia dão conta de que Calisto da Parrahaisa, ou Arcádia, foi metamorfoseado por Juno na constelação da Ursa Maior, que nunca se põe por ser vizinha do Pólo Norte.
- 316 Unde lever arcu torquet stridente sagittas
 (*pu desse o arco estridente soltar a seta ligeira*)
 == Virgílio (*Eneida*, V, 502): *Primaque per caelum nervo stridente sagitta*
- 355 Quae meruit: nunc Martis opus, nunc viribus usus
 (*e que eles merecem. Eis a hora dos valentes e bravos*)
 == Virgílio (*Eneida*, VIII, 441): *Arma acri facienda viro. Nunc viribus usus*
- 361 Haec ubi dicta dedit, divinis pectora telis
 (*Terminada esta arenga, com armas divinas*)
 == Virgílio (*Eneida*, VII, 323): *Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petivit*
- 415 Arma parant; dumque arma parant, mistusque furore
 (*Preparam as armas e nesse interim, quando um misto*)
 == Ovídio (*Her.*, XIII, 141): *Arma dabit, dunque arma dabit*

É mesmo extraordinário o número de citações, diretas ou indiretas, hemistíquios e imagens, já antecipados pelos clássicos, na épica anchietana. Avultam as impregnações de Virgílio e Ovídio, onipresentes na maior parte, mas, também, espaçadas, as citações de Cícero, Horácio e outros luminares da cultura latina, a reforçar a impressão de que esses modelos calaram fundo na fortuna estética da poesia de Anchieta. *Aqui*, por exemplo, (verso 546) é arcaísmo freqüente em Lucrécio, como também o uso reiterativo de palavras-emblema com o fim de agudizar a impressão

dos sentidos no poema. Veja-se o exemplo do verso 740 de *De gestis*: *Hinc gemitus atque hinc fremitus tristesque elulatu* (*Daqui e dali, gemidos e soluços ressoam, e prantos*), correspondente à expressão da *Eneida*, IX, 550 (*Hinc acies atque hinc acies adstare Latinas*).

Outros traços imitativos vão recobrando o poema de Anchieta das marcas de seu percurso leitor: A *causa malorum* da *Eneida* (XI, 361, = *De gestis*, verso 978), a *dimensum partibus* das *Geórgicas*, I, 231 = ao verso 1047 de *De gestis*. Em alguns momentos, identifica-se uma situação derivativa de uma imitação mais ampla, de que participa o pretensamente mais imediato. Caso da expressão virgiliana (*Eneida*, VI, 535) *roseis Aurora quadrigis*, de uso semelhante no verso 1114 do épico anchietano e imagem tomada por ambos os autores ao discurso de Homero. E se não parecer de todo ousado ou heresiarca, às vezes, Anchieta supera em limpidez frásica e na beleza do verso o próprio modelo virgiliano:

Potantes, clausoque diem vesper Olympo (verso 1115)
(e a tarde ao cerrar o dia nos umbrais do horizonte)
 == *Ante diem clauso componet vesper Olympo* (Virg. *En.* I, 374)

Seguimos com as intertextualidades flagrantes, de forma consciente ou inconscientemente, no poema anchietano, onde se reiteram marcas de Virgílio:

regna trifauci – (*En.*, VI, 417 == *De gestis*, verso 1167)
gaudia pectus – (*En.* I, 502 == *De gestis*, 1256)
inflammatus amore – (*En.*, III, 330 == *De gestis*, 1337)
Matres atque viri – (*Geo.*, IV, 474-5 == *De gestis*, 1385)
pervenit ad aures – (*En.*, II, 81 == *De gestis*, 1397)
discrimine parvo – (*En.*, III, 685 == *De gestis*, 1400)
ventis implevit vela secundis – (*En.*, VII, 23 == *De gestis*, 1435)
nata uncta carina – (*En.*, IV, 398 == *De gestis*, 1437)
semita calles – (*En.*, IV, 338 == *De gestis*, 1454)

Essa precedência da imitação virgiliana é caso justificado pela tradição da retórica poética do Quinhentismo, sendo máxime a lembrança

do maior épico em língua portuguesa: Camões. Há situações de uso convencional em que um mesmo verso aparece em diversos autores. *Discrimine parvo*, usado por Anchieta no verso 1400 de *De gestis*, aparece tanto em Virgílio (*En.*, III, 685) quanto em Ovídio (*Metamorfoses*, VII, 426). Como o *templa tenet* de Ovídio (*Metamorfoses*, I, 750), presente em *De gestis*, verso 1207, será freqüente na retórica latina. O que surpreenderá seguramente será a beleza que Anchieta extrai de uma seqüência imitativa adequada ao temperamento de seu poema. É o caso do verso 1319 de *De gestis*, inspirado da *Eneida*, VI, 127 (*Noctes atque dies patet atri ianua Ditis*), que resulta numa das mais lídimas notações de força imagética da poesia anchietana: *Iam nox atra figit; iam tetri ianua Ditis* == Já a noite negra foge, fecha-se a porta ao inferno trevoso.

Dentre os espaçados autores clássicos que o poema de Anchieta cita, literal ou indiretamente, destaca-se Sílio Itálico. No verso 1416 de *De gestis* uma marca da passagem do Itálico (*Pun.*, VIII, 6 = *Impatiensque morae*) concilia um feitiço latinizante do épico de Anchieta, junto com a dramaticidade de expressões da tersa linha de combate guerreiro arvorada em rústica e densa linguagem. O verso 1468 de *De gestis* (*Et tranare dedit sicco mare calce profundo* == e fê-lo passar, de plantas enxutas, os fundos do abismo) vinca o mesmo transe de Sílio Itálico (*Pun.*, XIII, 238) na apropriação de flagrantes de imagens bélicas combinadas com os afetos dobrados pelo drama da guerra: *Tranavit... Hasta viri pectus*.

O épico anchietano investe em sensíveis apostrofações, particularmente nos versos 1455 a 1499, cujo resultado feliz aprofunda o signo do triunfo sobre os selvagens contrários aos portugueses, onde a predominância homérica suplantada as linhas de força da influência retórica latina. O ritmo e a linguagem do poema parecem advogar a intrepidez heróica e a frieza de Ulisses a Agamenon, avessos aos troianos, para justificar as ações e reações dos portugueses ante os índios insubmissos, sublevados pela antinomia pré-civilizatória. A estes ignaros da *compassividade* católica, a esses refugos da barbárie antropofágica, o poema reage pela imposição do verbo sonoro contaminado pela ingência das armas:

*Quatro aldeias devorou a vingança do fogo,
até que a aurora veio desdobrar o véu fulgente do dia
e a lâmpada do sol resplendeu no horizonte (versos 1494-1496)*

Não são poucos os instantes de realização eficaz, em conjunto com a beleza, dispostos no decorrer dos 3055 versos de *De gestis Mendi de Saa*. Sirvam de modelo dessa característica invulgar os versos 1436-1437, transcritos em português para perceber-se sua intensa frequência sonora e rítmica: *E já as naus sulcam as águas azuis do oceanol que se rasgam em salto, e avança a quilha embreada*. Há outras belas consignações de aparato épico entre os versos 1500 e 1544, com os índios cristianizados em frentes heróicas de bravura homérica, batendo os oponentes *bárbaros*, cujas almas irão ao *lago do inferno*, sem a luz da regeneração. O estigma do pecado por ignorância não exime os indígenas adversários da crueza da derrota final e do destino inglório: *Com os pés por remos, sulcam as planícies encapeladas do vasto abismo, e caem sobre o inimigo que foge* (versos 1538-1539).

Tais imagens, de força dramática reverberando à conta de uma notável disposição e talento descritivos, vão ganhando intensidade no superlativo da bela seqüência nos versos 1540 a 1545, preservando-se o feitio virgiliano da epopéia que não exclui um nexos com a linguagem do drama retórico e com o inciso lírico de fundo humanista:

*Voa das ondas fendidas a espuma, ao sopra do vento,
já se aferram aos malparados fugitivos e travam combates
horrendos e entre as ondas bravas vibram golpes ferozes.
Já se erguem nos altos cabeços das ondas
do mar indignado, já desaparecem nos seios profundos
da vaga que se abre, redobrando sem cessar os seus golpes.*

Sempre na companhia de Virgílio (*pulchram que petunt per vulnera mortem*, *Geórgicas*, IV, 218; *Eneida*, XI, 647), Anchieta e seu *De gestis* (verso 1624: “*Qui potius pulchram petimus per vulnera mortem,*”) entoam bravos à resistência e força indianista, tanto na beleza viril de músculos, braços e pernas, quanto na exposição guerreira aos obstáculos dos combates contra inimigos humanos e naturais:

*quão temíveis serão os que tão velozes cortam as águas
e tão valentes se arrojam às braçadas com o mar agitado
e tão ferozes desfecham golpes no meio das ondas,
como outros em terra firme, quando ferem de morte!*
(versos 1570-1574)

Anchieta claramente hiperboliza o canto de triunfo de seu poema, ardendo em imagens de impacto à mortandade dos índios e à incolumidade dos brancos, que contam *com a proteção de Deus* (verso 1662), enquanto os pobres diabos sem lei, deus ou rei, *vagueiam por aqui, por ali à maneira de ovelhas, / que o leão carniceiro persegue com dentes vorazes / e desgarras medrosas por invios desertos* (versos 1670-1672). O poeta se presta à condição de observador isolado, testemunha nunca neutro, em guarda preconceituosa contra infiéis e suas crenças malignas e em tons falsamente lastimosos, conquanto vibrantes de percepção elegíaca numa peça épica: *Sob o rigor do frio, entregue às chuvas e fomes / sucumbiu a maior parte: a morte lhe domou a altivez* (versos 1675-1677).

O lato *venabula ferro* das estâncias da *Eneida* virgiliana (IV, 131) acumula de efeitos o poema anchietano (verso 1664), abrindo-se a escansões dativas e equivalências de uso expressivo do latim de Juvenal ou Tácito (*praestare terga fugae*; ou *praeberre terga fugae*, de Ovídio, nas *Metamorfoses*, X, 706), conforme atesta o verso 1668. O resultado incontestado, de par com essas e outras tantas impregnações do conteúdo e da forma clássicos, é que Anchieta consegue equilibrar, em *De gestis*, um obscuro projeto ideológico numa plana estética que nunca merecerá a projeção tão desfigurada nas origens da literatura brasileira, ou, o que é pior, o total desbaratamento das informações na nossa incompleta historiografia literária. Em que pese o rigor imperialista, fruto da empresa colonial portuguesa e o claro objeto ideológico da expansão teocêntrica contra-reformista, é perfeitamente possível enxergar um projeto estético no poema anchietano, com referência para uma autonomia da *aesthesis* na literatura brasileira. Anchieta, bem antes de Bento Teixeira igualmente escorraçado, funda a nossa tradição épica e nossa identidade indianista (ainda que dissolvente da heroicização do elemento índio). Pode dizer-se ainda que Anchieta antecipa Camões, inscrevendo em 1562 o símile de que Camões se aproveitaria na abertura dos *Lusíadas*, publicado em 1572. No verso 1709, coroando as excelências desbravadoras dos heróis capitaneados por Mem de Sá, diz Anchieta que estes afrontaram *sendas desconhecidas*, e irromperam no Novo Mundo triunfando sobre *ameaças no mar, e a rasgar com esquadras inteiras oceanos enfurecidos e dantes jamais navegados*. E tudo isso para que (objetivo definido pelos portugueses)?

Para dilatação da fé católica e do império lusitano e sua gente. Em outros termos, Anchieta cantou Mem de Sá, antes de Camões a Vasco da Gama.

Claro que o objeto do poema *De gestis*, antes do épico e ético da confluência humana, é a excepcionalidade do maravilhoso cristão, do realce místico e ascético, de contrariedade à existência terrena efêmera, de substância aparente do real para consagrar a existência *real* da imaterialidade, o sujeito estético submetido à imanência do eterno. Daí a nostalgia de um mundo a recuperar, poema e poeta dispostos a nos legar valores da abstração. Apesar do objeto, o poema filtra o exclusivo *realismo* da epopéia e do projeto ideológico, deixando sobras ao exercício de um imaginário privilegiado. O rigor inaciano dos exercícios espirituais e a pungência de autos de fé e moralidade *a la* Gil Vicente não impedem o trânsito de motivos marcadamente medievais, mitigados pela mediação do rito poético. As peças de advertência e moralização dos costumes, a contemplação e festa do olhar, tudo o que compunha o espetáculo que fazia a delícia do índio absorvido nos autos e dramas anchietanos pertencem à intencionalidade de uma pedagogia da criação engajada. Apesar do incidental (às vezes, acidental) dos instrumentos retóricos da persuasão e cooptação à causa do *salvamento* da gente, apesar desse *a serviço* da obra, do espetáculo e do especular subvertendo sentidos à ordem catequista, a verdade é que boa parte da obra de Anchieta se afirma esteticamente.

Também aí se poderiam compreender os poemas épicos, cuja natureza claramente ideologizada não elide sua confirmação como obra de arte. As imagens virgilianas incutem ao *De gestis* uma compenetração que deveríamos levar mais em conta. Comparando os ajustamentos de guerra à faina e civilização das abelhas, Anchieta faz mais do que simplesmente imitar Virgílio das *Geórgicas* e da *Eneida*. Os versos do brasileiro excedem o molde, polvilhando o poema de um frêmito de beleza e surpresa melódica e metafórica, com direito a lirismo de inflexões metonímicas e prosopopéicas. Alguns exemplos:

- Verso 1821: *Tal qual na primavera, quando o céu se lava de nuvens*
 1831: *varrem os cadáveres dos infelizes vencidos*
 1832: *Coalhado de naus, o mar espuma debaixo dos cascos*
 1837-1838: *Ao sopro do Sul macio as velas incharam*
e em breve ferraram as praias da terra inimiga.

1839-1840: *Situada no poente e erguida em picos de montes
parece tocar com a frente as grimpas celestes*
(uma das mais belas descrições da cidade de Salvador).

Em Anchieta, o ritmo heróico acentua a dramaticidade e força imagética da ação: *O horror cruel da guerra se espalha: já os selvagens/ começam a tombar feridos: ao baque dos corpos/ a terra estremece e fica toda juncada de mortos* (versos 1857-1859).

Poema de laudes, embora, *De gestis* evidencia um poeta liberto do convencionalismo piegas do encomiástico mais rebarbativo para, ainda, evidenciar um leitor praticante dos clássicos mais caros à tradição poética do Ocidente. São freqüentes os meneios *a la* Ovídio, Virgílio, Sílio Itálico, Horácio e outros, referendados aqui com passagens cotejadas dos livros mais notáveis. As muitas *coincidências*, particularmente situadas ao ver do tempo de concepção do poema, ratificam a reorientação do poeta na boa companhia dos mestres clássicos. Os versos se sucedem em beleza autônoma, com soluções simples encontradas pelo poeta, como a sensível aliteração no verso 1860: *Caem já aos índios brutais os brutos braços e pernas*. As hipérboles sacodem o poema de motivação guerreira (no verso 1866 = *Ficaram os troncos da selva tintos do sangue inimigo*) ou lírica disposição pré-camoneana (verso 1888 = *Já Vésper no ceu acende-ra os fogos dos astros*; verso 1893 = *que num sopro liquefaz os cumes dos montes*) ou direta impregnação da *Eneida* virgiliana, livro III, 589, como nos versos 1897-1898: *Já a aurora afastara do céu as sombras da noite/ despojando as terras do negro manto de trevas*, também de nítido ressaibo homérico dos fins da *Odisséia*.

O frescor do ritmo descritivo/narrativo das ações do poema anchietano, como o 1908 (*Aí fundo vale parece descer ao abismo do inferno*), ou o original 1945, com sua rica transparência sinestésica (*abrindo à luz do sol as profundas cavernas da vida*) se alia à plasticidade hiperbólica (versos 1949-1950 = *as matas se enxarcam/ da muita sangueira*) e à funda e impressiva comoção flagrada em pathos, como no verso 1965: *tudo eram lágrimas, prantos e espectros da morte*.

Nos versos de exaltação simbiótica à divindade suprema, Anchieta realiza o antegozo dos medievos na devoção ao Deus dos Exércitos, o

onipotente do Velho Testamento, punindo os incrédulos, os infiéis alheios à ordem eclesial da Contra-Reforma: *Ele quem deprime as alturas até ao fundo dos vales/ e ergue as terras até à altura dos astros* (versos 1999-2000). O *Magnificat* é tirado de remissões a excertos bíblicos e feito com o sabor de paralelismos de gosto clássico, particularmente Virgílio e Ovídio. Dos versos 2048 e seguintes, Anchieta faz hemistíquio e eco às palavras dos vencidos, assim começando: *De nosso sangue sorveu a terra bastante, / dizem eles, tingimos de rubro as nossas florestas/ com o sangue dos pais, dos irmãos e dos filhos queridos*. É o mesmo poeta que antecipa em três séculos o pungente épico de Gonçalves Dias em *Y-Juca Pirama*, com a mesma linhagem do pathos poético: *e reabro com o verso cicatrizadas feridas* (verso 2119). Anchieta em territórios ovidiano/virgiliano: *os ventos propícios enchem o bojo das velas/ e alisavam o oceano, como um afago celeste/ às naus que sulcavam as ondas do mar espumoso* (versos 2125-2127) (...) *do embate das nuvens e as alturas se desfazem em raios* (2130) (...) *Tudo é confusão: range ao embate das ondas inchadas/ a nau que os ventos fustigam com as cordas da chuva* (2135-2136). Com a curiosidade de que, nesses relatos de viagem e perigos do mar, certamente Anchieta se louvaria em experiências próprias e na de seus companheiros missionários. Traições, indígena comparado ao Polínestos da *Eneida*, tempestades e ventos, velas e vergas, enxárcias e traquetes, tudo serve ao poema na construção de um vocabulário de embates na navegação por mares encapelados, como no Canto VI d' *Os Lusíadas*.

Anchieta reanima o frêmito do ritmo heróico de seu poema nos versos 2230-2231 (*O chão estremece ao baque dos corpos feridos, / e o sangue em borbotões tinge as brancas areias*), acentuando hipérboles que seriam de gosto castroalvino do “Navio Negroiro”: *todo o litoral em sangue humano empoçado* (2244), mais adiante combinando esse ritmo com a fragrância das metáforas e imagens surpreendentes pelo inusitado do vocabulário: *coração infeccionado pela heresia* (2327); *esquipa com armas luzentes/ muitas naus* (2334-2335); *muge o mar sob o peso das popas* (2349). No propósito de situar historicamente a ação, aproximando-se do início do verão, sob o signo de Capricórnio, é ainda às imagens que o poeta vai recorrer: *aonde chega o sol, completado que o giro do ano* (2303).

Todo o início do Livro IV do poema em louvor a Mem de Sá é imperioso de ler-se, pela mirada anchietana da leitura dos clássicos e da viração imagética própria dos intuitivos: *Longe daí, onde o sul proceloso com chuvas freqüentes! açoita as terras e os plainos imensos do mar turbulento,| aonde chega o sol, completado quase o giro do anol e percorridos em seu carro de luz os signos celestes* (versos 2301-2304). O poeta antecipa os fastos com um intróito na linha da narrativa homérica. Na descrição do interior da nau dos triunfadores portugueses, o movimento dos marujos que se anuncia a partir do verso 2335, ainda uma vez Anchieta antecipa Camões de *Os Lusíadas*, canto IX, estrofes 10 e 11: *Mas já nas naus os bons trabalhadores! volvem o cabrestante e repartidos! Pelo trabalho, uns puxam pela amarra,| Outros quebram c' o peito a dura barra,| Outros pendem da verga e já desatam! A vela que grita se soltava*, sendo de notar que situações e termos da mareação e náutica já se evidenciavam bem nítidos ao jesuíta curioso (diferente do soldado Luís).

Importante lembrar também que o poema de Anchieta é publicado em 1563, 9 anos antes do de Camões, conforme se lê do verso 2335 ao verso 2350:

*Chega o dia em que manda largar porto à esquadra:
desligam-se as amarras e ouve-se a grita alternada
com que disfarçam o trabalho penoso os marujos
endurecidos às intempéries dos sóis e das chuvas.
Uns puxam as cordas entesadas pelo peso avultado
e enrolam-nas no cabrestante ao passo que sobem:
enfim aparece a âncora nas fortes mãos. Outros abrem
as velas bojudas e erguem ao alto as antenas. Uns sobem
à ponta dos mastros firmando, nos nós e nas redes
das muitas cordas, as mãos e os pés. Outros seguram o leme
com os braços robustos e todo o peito. Fora, o oceano
rouqueja ao redor; dentro, entre clamores variados
fervilha a faina. Para as plagas do Sul voltam-se as proas,
enchem-se em bojo as velas, ao sopro do Norte assobiam
as enxárcias estiradas, muge o mar sob o peso das popas
e a quilha calafetada rasga profundo sulco nas ondas.*

Claro que o poema de Camões ganha em sonoridade e ritmo, sendo o decassílabo mais leve e dúctil que o enquadramento virgiliano do metro latino seguido por Anchieta. Mas a prevalência não é desprezível...

As imagens anchietanas nem sempre são épicas. Deslocadas ao lírico, por vezes, produzem um efeito de comparação notável: *Daqui e dali acorrem todos e apressados se acolhem/ aos ninhos altaneiros como fazem as pombas/ quando em dia cálido, ao sopro do Norte, vagueiam/ pelos prados em busca do variado biscato campestre* (2363-2366). As imagens avançam em volteios arcádicos, *avant-la-lettre*: *Mas se o vento sul se levanta e negrejam as nuvens/ e se entrechocam nimbos e se ouvem trovões reboando no céu escuro: então fogem rápidas, deixam os campos/ e, ruflando asas, se escondem nos pombais sossegados* (2367-2370). Logo a seguir o épos assume a estrutura rítmica e a entonação guerreira: *e o monstro de ferro vomita suas bolas de fogo* (2378).

O projeto estético do poema de Anchieta cede, seguidas vezes, a primazia ao projeto ideológico, prerrogativa, aliás, do cantar laudatório. A correspondência trocada entre Mem de Sá e Bois-le-Comte, em que pese a afetação grandiloquente comum a ambas, veste o poema de uma certa grandeza épica e heróica, acometendo o poema de uma unicidade dramática pouco convencional àquela altura. A correspondência, aliás, tem a configurá-la o testemunho histórico de Fr. Vicente de Salvador, Jean de Lery etc.

São imagens anchietanas que reiteram a qualidade textual do poema:

onde as ondas remugem espumando de raiva (2559)

quando sobre os corcéis da aurora deslumbra o oceano (2588)

no cume a vomitar incêndios, de boca tremenda (2616)

o bruto canhão vomita em chamas pedras e balas/ e cobre o azul do céu de negra fumaça (2635-2636)

o sol mergulhara seu carro luzente nas ondas (2654)

e vésper desdobrara seu manto noturno de trevas (2655)

e na abóbada celeste brilhavam mil luzes de estrelas (2656)

Todo esse conjunto de versos, sonora e plasticamente considerado, se insere no quadro descritivo do fragor da batalha contra os franceses na chamada ilha de Villegaignon. Como se o poeta tempo tivesse de lyricizar as cenas, pontuando-as com elementos fornecidos pela contemplação da história natural e dos elementos. Ao lado de um verso duro de narratividade objetiva (*Já os primeiros canhões afastavam as trevas da noite* = 2669), a lírica descrição da alvorada (*e a aurora tingia o mar com seus raios serenos* = 2670). Seguidamente Anchieta faz uso e referência à metáfora dos 300 de Esparta no vale das Termópilas. Exemplo: *e o céu se cobre sob o denso granizo das flechas* (2697). Porque o poeta tem mesmo o senso da cunha metafórica: *Entretanto os cavalos do Sol relinchavam* (2752). Assim pratica, do verso 2785 a 2805, na invectivação de Mem de Sá, com direito à apostrofação a Deus para que combata ao lado dos portugueses, à lembrança de David e ao motivo especial que igualmente invocaria outro jesuíta, Antonio Vieira, um século adiante, no “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”. As pegadas de Anchieta evidenciam a proximidade dos passos de Virgílio da *Eneida*, com alguma coisa, claro, de dicção personalizada: *e pelos membros lhes côal gelado pavor* (2830-2831); *as ondas mansas guardam fundo silêncio* (2965).

O final do poema (versos 2941 a 3058) é entoação hinária à glória divina e sua assistência na condução dos negócios da expansão da fé, da catequese entre os silvícolas, ressumando o discurso ao repertório bíblico de modelos e comportamentos, procederes do Onipotente na condução persuasiva da Palavra. Depois do *Finis* do poema, versos descoloridos fazem um elogio fúnebre adicional às glórias de Mem de Sá, desqualificando o estilo sóbrio do *De gestis...*

2 – DE BEATA VIRGINE DEI MATRE MARIA

Entre 1563 e 1565 (tempo posterior, portanto, à concepção e publicação de *De gestis Mendi de Saa*), segundo a legenda, prisioneiro e refém dos tamoios, um tanto para espairer da tensão missionária e esquivar-se às pressões dos costumes pouco ortodoxos dos índios, Anchieta compôs

*De Beata Virgine Dei Matre Maria*¹⁸ com dísticos líricos a la Ovídio dos *Tristes* e das *Metamorfoses* e na medida velha cara aos cancioneiros medievais. Originalmente composto em latim, na ilustração posterior à folha-de-rosto mostrando-se Anchieta abaixado compondo o poema na areia da praia, tem versão portuguesa e comentários do padre jesuíta Armando Cardoso, que organiza a publicação.

Épos sagrado, clara elegia mariológica que não aborrece inteiramente a renascença humanista, diferente do *De gestis*, o *Poema da Virgem* apresenta a versão integral do texto em latim e, depois, em português. A opção encontrada no *De gestis* revela-se bem melhor, com as páginas pares com o texto em latim e as ímpares em português, podendo-se melhor acompanhar as transcrições e a versão em vernáculo, o que torna a alternativa mais completa para um pleno estabelecimento textual e melhor entendimento do estilo mimético da obra. Publicada sua primeira edição em 1663 por Simão de Vasconcelos, um século depois da publicação do *De gestis*, *De Beata Virgine* só virá a ser conhecida, em latim com sua versão em português, em 1940, na edição do Arquivo Nacional.

No dizer arrebatado do diretor do AN, Eugênio Vilhena de Moraes, à p. VI da referida edição, Anchieta é o *primeiro humanista da América e primeiro americanista da humanidade*. Talvez pareça exagerada a segunda aceção, mas não parece haver dúvida quanto à legenda referente à primeira. Na frase e técnica do verso, na reminiscência clássica, nas imagens, no vôo lírico, na demonstrada amargura e fervor ascético do cantor, peregrino entre uma gente desconhecida, nas areias refêns de Iperoig (hoje Ubatuba-SP), em meados de 1563, tudo isso fez emergir a épica sagrada em Anchieta. O transe em que se encontrava, aparelhado para morrer e vivendo em estado permanente de êxtase místico, fácil terá sido chegar ao poema. Como os esquimós, os tamoios tinham por alta honra que os visitantes dormissem com suas mulheres e filhas — diz certa corrente antropológica. O poema anchietano é um ícone de resistência a tentação tão óbvia.

¹⁸ Servimo-nos aqui da edição bilíngüe (todo o texto latino; depois, todo o texto em português) – *Poema da Bemaventurada Virgem Mãe de Deus* – Rio de Janeiro: Of. Gráficas do Arquivo Nacional, 1940. 441 p.

Quase 6 mil, exatos 5.786 versos em 2.893 dísticos, constituem o formidável patrimônio do poema. Foi encontrado em manuscrito na biblioteca de D. Luís Lezana y Leguizamón, casado com D. Feliza Zuazola, parente do jesuíta canarino, em Bilbao. Forma o famoso manuscrito de Algorta. O ritmo métrico aí utilizado — o dístico — é uma fusão do hexâmetro e pentâmetro clássicos, de imitação ovidiana, com paralelismo bíblico, na paráfrase de salmos e cânticos e clara inspiração do espírito recorrente da Idade Média. Para os místicos, a Virgem une Céu e Terra. E o rigor métrico irá se desenvolver pelos cinco cantos do poema (infância, encarnação, parto, paixão e glória — do Filho e da Mãe) obedecendo ao ciclo existencial, ou biografia épica de Maria, translaticamente tomada como mãe da humanidade. As fontes do poema são os Testamentos, especialmente os livros dos Provérbios, Salmos, Eclesiástico, Cântico dos Cânticos, Isaías, a que se aliam elementos conjunturais da Idade Média — mistérios, símbolos, hinários, piedade e inspiração popular — e as doutrinas seqüenciais dos breviários, Santo Ambrósio, São Germano, Santo Epifânio, além das metáforas da encarnação sem mácula, da santidade vaticinada.

Segundo o comentário do padre Armando Cardoso, Anchieta teria sido leitor da *Vita Christi*, de Ludolfo de Saxônia, na tradução portuguesa de Bernardo de Alcobça, impressa em 1495, para inspirar-se misticamente. Como São Bernardo, apaixonado pelo amor místico de Maria, Anchieta segue as pegadas dos autos sacramentais ibéricos, especialmente Gil Vicente, cuja escola o influenciará na composição do Jesus (Brasil) Menino, notadamente o auto da *Mofina Mendes*, onde o Anjo, a Virgem e as personagens alegóricas *Prudência* e *Humildade* conversam e convergem para os mistérios medievais da *Anunciação* e *Encarnação*. Virgílio e Ovídio são os clássicos de maior impregnação e mimesis na constelação devocionária de Anchieta, fruto de suas leituras entre as correntes de mestres em Coimbra. Sobretudo as elegias ovidianas parecem descrever um maior adensamento na composição da obra do nosso primeiro poeta. Claro que o canto de amor sagrado praticamente dessacraliza um Ovídio em desterro, cantante do amor humano, ao passo que a paixão de Anchieta salva-o para a ascese, redime-o para a vida eterna, com sua humanidade penitencial, gratulatória do divino ardor, o augusto mistério envolvendo

Anunciação, Encarnação, Natividade, Piedade, Paixão, Morte, Ressurreição e Gozo celestial. A paixão de Ovídio cerra-o na condenação perene, o poeta adstrito ao contingente da humanidade provisória. Sem embargo da clara inspiração tributária, a poesia de Anchieta impõe um apostolado da pureza, um alfabeto humanista reduzido ao penhor do sagrado, cunhado no emblema mariano, da rainha dos céus, a humilde esperança de redenção do mundo.

Anchieta escolhe também a sátira contra os difamadores da santidade casta de Maria, especialmente os reformadores dissentidos, e mais especialmente ainda Calvino, inscrito no poema como serpente, associado a Lúcifer e aos Infernos. As alusões às Escrituras são freqüentes e pontuais, a literatura sagrada tomada institucionalmente como via da experiência ascética e portanto parenética, eloqüente, fruto da contemplação mística e do fervor arrebatado e passional advindos da luz do Espírito Santo. Mais lírico que épico, *De Beata Virgine* protagoniza ações existencialistas incorporando o pathos do amador fidedigno.

Muitas são as referências historiográficas e literárias de apontamento do poema como peça de construção elegante, dinâmica, pontuada de autenticação estética, oscilando dentre os modelos ovidiano, virgiliano, horaciano etc. Baltazar Teles (*Crônica da Companhia de Jesus em Portugal*, 1647, v. II, p. 282), Jorge Cardoso (*Agiolôgio lusitano*, 1666, t. III, p. 608, destacando-lhe a superioridade do estilo, o rigor de arte poética), Alexandre de Gusmão (*Rosa de Nazaré nas montanhas de Hebron*, 1715, p. 337-338) são alguns dos autores que ao poema se referem, sendo de destacar o jesuíta Simão de Vasconcelos que publica *De Beata* no fim do livro *Crônica da Companhia de Jesus no Brasil*, 1663. Entre os autores modernos, fazem citação de Anchieta os românticos Gonçalves de Magalhães, na *Confederação dos tamoios*, Fagundes Varela em “Anchieta ou o evangelho das selvas”, Machado de Assis nas *Ocidentais*, além dos simbolistas, parnasianos, modernistas como Durval de Moraes, Celso Vieira, Pedro Calmon, Pereira da Silva, Jackson de Figueiredo, Brasília Machado, padre Francisco Rodrigues, padre José Manuel de Madureira, Serafim Leite, Jônatas Serrano, os estrangeiros Carel e Robert Southey, a maioria destacando no poeta brasileiro a fragrância ovidiana. Em conferência no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Porto Alegre: Livraria

do Globo, 1935, p. 113 et seq.), Augusto de Lima chega a derramar-se na hipérbole crítica, cotejando Ovídio com Anchieta: *Ovídio, modelo da sua estrutura, não os fez melhores nos seus Fastos, Metamorfozes e Elegias*. Outro juízo completa e amplia o anterior, do padre Leonel Franca, que acusa o metro ovidiano das *Metamorfozes* no poema anchietano: *Os seus hexâmetros e pentâmetros são fluentes e espontâneos como os do mestre da elegia clássica, mas, ao lado de Ovídio, aparecem também, em imagens de hemistíquios, as reminiscências de Tibulo e Horácio, e sobretudo de Virgílio*. (Idem, *Ibidem*, p. 233).

Apesar do pesado vezo da experiência ideológica, que compromete o poema mais para o incidental da unção religiosa e deixa-o pouco à vontade nas sendas estéticas de documento humanista, o *Poema da Bemaventurada Virgem Mãe de Deus Maria*, desde sua primeira tradução portuguesa em ritmo feita sobre o texto contemporâneo do manuscrito de Algorta, produz algo de surpreendente sobretudo quando o destacamos da vazão mística. Assim o verso 180: *a vida me apodrece corroida por seus males*. Outros lhe seguem em qualidade superior de realização estética e sentimental, tanto mais o isolarmos da feição original, deslocando-o para uma leitura selvagem, inscrita em outros contextos: *que te cinzelou com sua dextra, como um lavor celeste* (verso 196).

Ai de mim! por que é que eu, cego de vil amor (205)

Por que se não renderam a tanta luz meus olhos? (207)

Derrotará ao sujo amor teu casto amor,

embalsamar-me-á tua fragrância o mau hálito do peito (223-224)

*quando as mãos me pousaste a afagar-me
sobre a alma semimorta* (229)

*Inda que a fresca noite deixasse de destilar o brando orvalho
e de soltar sua água as nuvens carregadas* (241-242)

*Oxalá me incendeie todo inteiro em fornalha infinita
o doce amor de teu amor* (248)

O poema lembra um ABC das virtudes marianas, oscilando entre os Cantares de Salomão, os Salmos de David, os louvores ladainheiros da Idade Média, assacando contra os pecados dos sentidos e avocando a paz das águas da vida. É portanto uma peça lírica/épica sujeita às notações da alma medieval e cunhada de expressões emocionais que, no entanto, deslocadas do original contexto, revelariam excelências de uma lira que não se avexa de sua pulsação:

Que novo esplendor aclara as regiões da aurora? (250)

Que nova luz nascente ofusca os olhos meus? (254)

*Bela entre as mais belas, ela precede a deslumbrante claridade
e, majestosa, anuncia o sol do dia eterno* (275-276)

*que nos cravas amorosamente o peito
e nos rasgas o coração para o sarar* (421-422)

e cinge-me os rins com as tuas cadeias! (542)

“não temas, pois ela lavará as tuas manchas” (734)

*Ele por sua vez vagueia entre os lírios rescendentes
de teu peito* (855)

Sem cessar vigia tua alma, sem que a vergue o peso do sono (864)

Se destoado do imperativo contexto religioso, o texto de Anchieta sugere figurações da verdadeira poesia, com destaque para imagens surpreendentes, refinadas por um temperamento metafórico que flagramos recursivo na evolução da poesia no Brasil. Mostra-se também intratextualmente, com perfilamentos rítmicos e imagéticos, também inscritos no épico de *De gestis*, nos demais autos e na lírica portuguesa, espanhola e tupi. Colhidas esparsamente, algumas soluções da poética anchietana demonstram uma singular apropriação da matéria lírica, como o uso curioso de transliteração substantivo/verbo: *Pese-te, fonte de bondade, / tempestar de tantos males nossa vida* (verso 1133). Ou a metáfora insinuante:

e que os sentidos, esporeados pela paixão (1213). O autor, flagrantemente identificado com a ideologia contra-reformista e mariológica, não poupa interferências à História e conjuga no poema, do verso 1671 e seguintes, toda sorte de protestações contra os reformados Helvídio e sobretudo Calvino — que contestam a virgindade e santificação de Maria *com negro coração roído pela lepra* (1689). Sobre *Calvino*, aliás, o poeta pespega um inusitado jogo alusivo, ressumando *cal* e *vinho*, de juízo *calvo*, com o agravante mimético de a todos *descalvar*, culminando com a associação do reformador francês aos símbolos mais estigmatizados: lobo, porco, raposa, cão e serpente. A Calvino, Anchieta dedicará os epítetos mais degradantes: *tua boca torna em lodo os manjares mais limpos* (1804); *ferve em teu peito a brasa da sensualidade* (1850); *Galo bebeu do rio da loucura e se enfurece* (1862); *Volta à Senhora as velas do teu barco* (1868).

O teor devocionário assume laivos de arrebatamento amoroso vizinho do êxtase, em gradação progressiva cada vez mais intensa: *Não sofrerás à minha entrada estos de sol* (1931); *tanta é a luz que me sepulta os olhos* (2098); *tu alisas o mármore das águas* (2155); *e teu fulgor venceu a noite do meu coração* (2212); *e tua meiga voz saúda a velha planta em flor* (2307); *requeimam-me os ossos males inúmeros* (2438). Entre os versos 2305 e 2314, o poema registra o alvoroço da visita de Nossa Senhora a Santa Isabel. O mote da alegria do infante João, depois o Batista, é o mesmo recuperado por Antonio Vieira no célebre “Sermão da Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel”.

No Canto III, que trata da natividade de Jesus (versos 2445-3288), o poema veste-se da idéia do corpo da Virgem como Cidade de Deus, Morada do Altíssimo, fenômeno tipicamente medieval, de larga prática do cancionero místico, que vem desde Santo Agostinho (*A Cidade de Deus*) à madre Maria de Jesus de Ágreda (*Mística Cidade de Deus*, espécie de biografia sentimental e ascética da Virgem, livro de ampla circulação no século 18 brasileiro). As metáforas anchietanas representam a gênese da poesia brasileira, poesia que funde e funda a linguagem de maior freqüência na inspiração bíblica. O exemplo mais significativo dessa impregnação talvez seja o do verso 2536 (*e, com os andrajos de nossa carne, tocará a terra nua*), posto que o verso tem autonomia para erguer-se soberano em sua beleza, junto com o ritmo heróico, panegírico, de

acentuação binária, quinze metros de sílabas jaculatórias: *Nasce já, ó Deus Supremo, para ser meu paraíso* (2547).

É assim mesmo, oscilando entre o joelho místico posto na terra calcária da devoção absolutíssima e a instauração da beleza plástica e sonora que sempre ocorrerá, a despeito da vontade e decisão ideológica do poema, que *De Beata Virgine* cumpre um itinerário emocional que produz comoções raras, um tanto ao arrepio da consideração crítica dos historiadores e demais comentadores e ensaístas. A dívida que temos para com esse poeta mais referido que estudado precisa de reparos urgentes. Que pode começar com o resgate de alguns de seus melhores momentos. Beleza e arrebatamento passionais encontramos sempre em *De Beata*, como a testemunhar que o inconsciente textual sempre se revela, ainda que atônito, na desconformação da lógica ou ideologia do poeta, particularmente em versos como o 2580 (*e jazes, ó minha luz, no chão escuro*), o 2627 (*A chama do teu amor derrete-me as entranhas*), o 2633 (*Eis que no leito de meus braços eu te sustento*), produzindo ambigüidades se lidos fora do contexto excludente.

No caso do poema anchietano são propiciatórios os fins elegíacos, tributários de antecedentes clássicos (Ovídio, Catulo, Tibulo, Propércio). Com essa base, o poeta ousa audácias do imaginário sentimental e amoroso, próximo ao universo profano (*refocilam-se os cansados corações humanos* – verso 2734) e sob a espessa camada do heroísmo sagrado dos passionais místicos, tipo Teresa de Jesus e Juan de La Cruz: *Guardai, entranhas de minh'alma, esse manjar divino, para que vos não prostre a sede que devora e a fome que abate* (2741-2742). O ABC lírico se sustenta na encomiástica do sagrado, com a intensa impregnação dos Cantares de Salomão e do Eclesiástico. Os versos tomam a aparência de uma mortificação medida em metros dramáticos:

Eis que minha alma se derrete num frio de morte (2749)

Não te rasgou relha de curvo arado (2797)

De ti nasce o grão dourado do celeste trigo (2799)

e que a fornalha do divino amor seja meu peito! (2806)

Assim se vão conciliando os tons de melopéia do céu com o rigor do drama humano absurdado no pânico da morte em pecado, *rasgando os duros fados da tirana morte* (2820), os pés descalços sobremetidos em brasa sacrificial das penitências, ascendendo ao sublime para *rogar-te o alimento que mate a fome antiga* (3014), uma vez que a *turba inimiga morderá a terra* (3136) e os membros estremecem de gozo até aos ossos (3148). Nos versos 3221 e seguintes, o poema de Anchieta assume caráter de anátema à febre de ouro dos colonizadores e por isso se revelam mais literais que propriamente metafóricos do pecado ante simbólicos tesouros desperdiçados: *Deliras, insensato! nem de leve, ó Mãe, te roçou o coração! a fome inquieta e louca do ouro e pedrarias*. No Canto IV, da Infância de Jesus, dos versos 3289 a 4366, muito da partidarização ideológica contra os reformadores protestantes. O poema prefigura a Alemanha, a Inglaterra e a França como nações condenadas às trevas da precipitação religiosa. A Reforma é vista como o avesso do regaço da fé apostólica romana figurada na Virgem. O poeta transliteratiza a feição de pecados para comover o público a expiá-los. Confessa-os como seus, sabendo serem de outrem. Brande a lógica contra-reformista, verberando valores católicos que imponham um freio ao ímpeto luterano-calvinista de expansão no Novo Império, a colônia brasileira povoada por nativos ingênuos. Atribui algum avanço calvinista às conquistas francesas no Rio de Janeiro produzindo a tristeza melancólica da Virgem: *Quem desbotou na boca essa cor rósea e pural e te murchou no rosto a extímia formosura?* (4523).

Com o poema *De Beata Virgine*, também Anchieta pratica a metáfora inaugural do Brasil pelo condão da catequese regeneradora. Mas o faz com a cautela purgadora dos expostos aos vícios da desconsideração ascética e portanto vulneráveis à pátina da maceração. A fatura colonizadora precisa da ordem ascética, por meio da mística mariológica: *espanca as trevas com os raios do teu sol* (3513). Pecador e nação indígena precisam da perspectiva regeneradora porque predestinados à culpa: *Tenho dentro os covis de muitos monstros infernais* (3514). A solução se centra na lógica catequética, que responde às muitas indagações da duplamente jovem nação: *“Que vida há de fechar minha existência?”* (3529). Soluções de compromisso missionário que afugentam os conflitos que *assaltam a trincheira de minha alma, impetuosos* (3531). Anchieta compara o transe

da fuga da Sagrada Família no Egito ao seu próprio, acuado entre os prazeres sensuais que testemunhava dos seus aprisionadores, os tamoios e, numa febre de interatividade com a *Divina Comédia*, proclama: *Vejo-me perseguido pela soberba louca de um rei cruel,| que cerca num desfiladeiro as minhas forças* (3535-3536). A metáfora delicada (*tu és de fato, noite e dia, leve nuvem* – verso 3748) alterna brandura ao vezo positivista do Velho Testamento, vingador absoluto e detentor do gládio de justiça. Maria assumirá disposições etéreas, de leve aragem ou brisa, sempre pronta a atender aos rogos de que todos precisam: *Chamou-te os que têm rasgados pelo infortúnio corpo e alma* (3753). A todos efetivamente a Mãe de Deus, impoluta e verdadeira, animará e regenerará *e mais veloz que o Vento acolherás seus ais* (3754). Tal como no universo litúrgico dos Livros de Horas, tão populares desde a Idade Média, consagradores da Conceição Imaculada de Maria Virgem, qualificada como *a atenta sentinela de meu peito* (5684), de cuja exclusão devem fugir os pecadores, privados da luz da divina graça: *como ainda ressonas, ó minha alma?* (5582).

Poeta escondido de sua condição porque envolvido em halo de religiosidade obsidada e recorrente? Nem sempre. Na inspiração virgíliana das *Geórgicas* (I, 467 = *Cum caput obscura nitidum ferrugine textit*), o poema da Virgem também analogiza prosopopéias (*e em negro manto o sol esconderá a fronte* = DBV, 3776). Adiante (verso 3785) produz uma das mais belas imagens da poesia brasileira, em enumeração intensiva, crescente, gradativamente metalingüística: *Contudo em meio dessa noite, no meio dessas ondas, por meio dessas águas*, linha de verso que, aliás, não se avexa em perquirir sentidos: *e o sol erguer das ondas seu semblante belo* (3787), anunciando a renascença do espírito ascético, em meio ao otimismo redentor dos Jós: *e novo brilho avivará as faces desta nuvem* (3790). Na antítese pré-barroca, de água/fogo como símbolos da purgação apocalíptica adensada em purificação mítica, o poema avança em perquirições e polarizações miméticas dos horizontes humanos flagrados em circunstâncias de dúvidas bíblicas: *choram a sua crueldade nas águas do fogo eterno* (3844).

A lírica sagrada vaticinará tons de uma sublimidade incomparável, própria mesmo da liturgia da Anunciação do Cordeiro de Deus (versos 3875 a 3892). O ingênuo e o singelo se associam ao parabólico da palavra

mansa, que converte (versos 3893 e seguintes). Mas haverá espaços para o brilho próprio das imagens, fora do exclusivo ascético: *Por que, ó mar, teu dorso de vagas arrepias?! E tu, Jordão, por que voltas para trás as tuas águas? Por que vos empinastes para o céu, ó montes, como carneiros no pasto entre ovelhas?* (3903-3906). O ritmo, no poema, cada vez impressionará mais, pela fulguração a um tanto bíblica e de estilo novo. Os homens, com todo o esforço e arte, e mais seus ídolos que eles tanto adoram, *podem ter lábios, mas não dizem sílabas, olhos e não vêem um raio* (3949-3950), ao passo que o *Deus tem voz que chega ao coração, e seus olhos trespassam nossas vestes* (3951-3952). Essa ambiência particularmente de linguagem sinuosa e parabólica lembra a “Poesia em Cristo”, desenvolvida no século 20 por Jorge de Lima e Murilo Mendes. O ritmo, alexandrino, não perde o heróico do épos sagrado, acrescentados da fatal palavra de vergaste pronunciada pelo Onipotente, infladas de anátema ao pecado. Aos que desconhecem o Filho e a Mãe restará o soçobro definitivo, remidos aos charcos da Eternidade infernal: *Aqui o dragão ruivo de sete cabeças vomita das entranhas seu cruel veneno* (4031-4032).

De forma recorrente, as imagens insólitas do poema da Virgem conciliam sofrimento e esperança (*Densa bruma varreu a branda primavera* (4259)), reforçam a expectativa estoica de resistência à desertão e eleição da permanência existencial como dever de ofício humanista: *Faze com que não se cansem meus suspiros (...) e o coração não corte a sua voz de lágrimas* (4275-4276). No Canto V, que trata da Paixão e Glória das divindades de Jesus e Maria e encerra o épico (versos 4367 a 5732), cortantes interrogações, de cunho metafísico no agudo da Paixão cristã (do Filho e da Mãe), vão merecer do poema uma breve e marcante lembrança, sugestiva das interrogações agônicas do shakespeariano Hamlet no mesmo século anchietano. Não seria, claro, o mesmo diapasão tenso porquanto o bardo inglês não conheceria o nosso vate, mas por ser de um estilo ou modelo talvez corrente no tempo de ambos. Veja-se, por exemplo, o verso 4653, do *Beata Virgine*, em tudo remissivo ao interrogar-se hamletiano: *Ó morte, por que me rasgas as entranhas com tua aguda espada?* São indagações sobre a morte feitas por Nossa Senhora face à Paixão do Filho Amado, *mutatis mutandis*, a semelhante feição de agonia do Hamlet na tragédia de Shakespeare.

Nesse horizonte de beleza especular, autônoma, independente da verticalização ideológica do poema, alguns achados da poética anchietana são impositivos de demonstração. Versos bem estruturados, que evidenciam uma dicção privilegiada:

dos olhos se despregam como escamas (4740)

a dura saraivada de tormentos (4749)

tanto agora o gozo te embebeda os ossos (4803)

O arrebatamento místico de Anchieta por Nossa Senhora corresponderá ao semelhante experimentado por Vieira nos célebres sermões dirigidos à glória de Maria, Rosa Mística. Ambos devocionários, Anchieta parece seguir as pegadas do pré-sebastianismo no verso 5126, onde celebra o festim régio do Filho convidando à pátria do Céu, lugar especial *onde há rios de leite, onde há rios de mel* (5125-5126). No mais aceso das jaculatórias, haustos de inspiração dos clássicos, especialmente Virgílio e mesmo no Canto V, em que sobressaem 90 por cento de hinário litúrgico, Anchieta se revela poeta de imagens, como no surpreendente verso 5532 de DBV: *ninguém pode medir de teu amor os surtos*.

COM UM PÉ ENTRE OS LATINOS

É quase consensual, pelo menos até o século 18, com a Ilustração francesa, despegar-se o estilo épico dos prógonos clássicos, especialmente os latinos. A intercorrência, comum a tantos, claro que não dispensaria José de Anchieta, tangido cedo de Coimbra para a experiência da colonização religiosa no Novo Mundo. Seu *De Beata Virgine* evidencia atributos miméticos, às vezes ípsis líteris do que talvez guardasse de memória dos estudos latinos na Universidade coimbrã, ou fruto de leituras dos clássicos que viriam como objeto de catequese. Do verso 1 ao último, do cotejo com a expressão em latim de seu texto, o poema é um repositório de citações. No verso 1 se enuncia o hemistíquio virgiliano conforme a *Eneida*, III, 39: *Eloquar, an sileam*.

O percurso da leitura do poema vai acentuando a íntima correlação leitora também do poeta, suas marcas impressivas de mimesis literária e estética. Verso a verso, vão pontuando os clássicos latinos, os santos doutores, os livros da Bíblia, e mesmo inspirações renascentistas na forma aliterativa ou insinuação humanista. O Ovídio dos *Fastos*, das *Metamorfoses*, dos *Tristes*, das *Elegias*, das *Epístolas*; o Virgílio da *Eneida*, das *Bucólicas*, das *Geórgicas*, das *Églogas*; os livros dos Provérbios, dos Cantares, do Gênesis, do Êxodo, de Job, Números, Salmos, Reis, Eclesiástico; o apóstolo Paulo, os evangelistas Lucas, Mateus, João; os profetas Baruch, Isaías, Jeremias, Ezequiel, Ozéas, o Apocalipse, Miqueas, Juizes, hinos, festas, liturgias e cânticos; os doutores Santo Agostinho, São Bernardo, São Jerônimo, São Tomás de Aquino, São João Damasceno, São Germano, Santo Ambrósio, São Boaventura, Santo Inácio, São Pedro Crisólogo, Santo Epifânio, São Dionysio Areopagita. Também comparecem, em número significativo, alusões ou citações de Horácio, Propércio, Tibulo, Catulo, Mânlio etc. E os livros místicos como a *Imitação de Cristo*, as remissões a autores contemporâneos de Anchieta, como Gil Vicente e outros coevos.

Essas citações demonstram inequivocamente a boa companhia dos autores referenciados, como homenagem ao bom estilo ou padrão de modelo a ser seguido. No verso 142, por exemplo, o *Ille opifex rerum gaudia summus habet* anchietano já se antecipava no ovidiano *Ille opifex rerum mundi melioris origo* (*Metamorfoses*, I, 79). No 185 de Anchieta (*Felix qui tacitae per amica silentia noctis*), rastros de Virgílio, d' *A Eneida*, II, 255 (*Tacitae per amica silentia lunae*). Às vezes, um mesmo verso do poema anchietano tem remissões a mais de um inspirador, como é o caso do 241, de que se extraem fragrâncias do Virgílio das *Bucólicas* (I, 59-63), do Cântico dos Cânticos e de Ovídio. O verso 270 recorre à mitologia clássica. Os nomes mitológicos do Inferno (Erebus, Styx, Averno, Tártara, Orcus etc.) e do Céu (Aethera e Sidera) são tomadas da tradição clássico/bíblica e vêm transcritos no verso 333. O desenvolvimento de idéias em ABC, inscrito no verso 361, é recurso presente nos Salmos, em Jeremias, em São Germano e Santo Epifânio.

Fora da freqüência esmagadora de alusões ou citações aos principais já citados, algumas vezes é relevante a lembrança de autores menos constantes,

como é o caso de Propércio, III, Elegia 14, v. 15, citado no verso 538 de *Beata Virgine*. Ou Tibulo (I, Eleg. II), citado no verso 568. Parecem mais citações inconscientes, fruto da leitura e extraordinária memória do poeta jesuíta. Claro que o são em forma indireta, como comenta e explicita o estudioso organizador da edição de DBV, padre Armando Cardoso. Catulo aparece citado indiretamente, do poema *Ad Manlium*, no verso 729 da obra anchietana. Novamente Tibulo e Propércio, no verso 817, Tibulo, no 962 (L. III, Eleg. IV) e no 1082 (L. I, Eleg. II), no 1098 e no 1141.

O verso 987 do poema de Anchieta e seus seguimentos lembram o final da cena I do *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente, quando as personagens alegóricas Prudência, Humildade e Fé ouvem a Virgem:

*Oh! se eu fosse tão ditosa
que com estes olhos visse
Senhora tão preciosa
Tesouro da vida nossa
E por escrava a servisse!*

*Que onde tanto bem se encerra,
Vendo-a cá entre nós,
Nela se verão os céus,
E as virtudes da terra
E as moradas de Deus!*

No entrecho final dos versos de Anchieta, lê-se:

*Oh! quem me dera ser digno
de um olhar dos olhos meigos da Senhora
e ser muito embora o último entre seus servos!*

DBV é portanto típico de meditação devota, contemplação mística e metafórica da figura de Maria como a habitação simbólica do corpo místico da divindade, a *cidade de Deus*. Não apenas o poeta pratica a intertextualidade como também a intratextualidade. O verso 1069 e próximos, de par com a lembrança ao profeta Isaías e ao Salmo 96 de

David, lembra também lira anchietana em sua versão espanhola:

— *Dalli luego fue ajuntar
Por desiertos y poblados
Por valles y por collados
Y ribera de la mar
Los carneros derramados*

— *Treinta y tres años enteros
Se detuvo el buen pastor
Todo vencido d' amor
Recogiendo los corderos
Con grande afan y sudor*

Também o verso 1093 e sua ambiência lembram o Anchieta do *Auto da Visitação*:

*Brevemente vos y yo
Seamos breves en todo:
Pues con tan divino modo
El verbo se abrevió
Vestido de nuestro lodo*

Tibulo ainda aparece (Livro III, Eleg. IV) inspirando o verso 1297.

Rastros do teatro vicentino pontificam na leitura do poema anchietano. O verso 1314 de *Beata Virgine* e seus complementos parecem *colados* ao *Auto de Mofina Mendes*, na cena da Anunciação pelo Anjo Gabriel da graça atribuída à Virgem pelo futuro nascimento do Salvador dos Homens. As falas do anjo, de personagens alegóricas e de Nossa Senhora não deixam dúvidas à presumível impregnação do auto vicentino não apenas nos autos e peças líricas de Anchieta, como também em seu épico sagrado:

GABRIEL

*Oh! Deus te salve, Maria,
Cheia de graça graciosa*

*Dos pecadores abrigo!
Goza-te com alegria
Humana e divina rosa,
Porque o Senhor é contigo!*

PRUDÊNCIA

*Pois é auto do Senhor,
Senhora, não estais turbada;
Tornai em vosso color,
Que segundo o embaixador
Tal se espera a embaixada*

VIRGEM

*Prudência, que dizeis vós
Que eu muito turbada sam:
Porque tal saudaçam,
Não se costuma antre nós.*

GABRIEL

*Ó Virgem, se ouvir me queres
Mais te quero ainda dizer.
Benta és tu em mereceres
Mais que todas as mulheres,
Nascidas e por nascer.*

VIRGEM

*Que dizeis vós humildade;
Que este verso vai mui fundo,
Porque eu tenho por verdade
Ser em minha calidade
A menos cousa do mundo*

Do verso 1409 e seguintes, a seqüência ingênua de Anchieta segue o modelo impressivo dos medievos. Aproxima-se do canto VIII, do L. II da *Imitação de Cristo* e do *Contemptus mundi*, acrescentando o nome de Jesus a cada verso. Do verso 1410 ao 1440, Anchieta aproxima-se de um seu outro texto sob alegação ideológica semelhante, o poema “Do Santíssimo Sacramento”. Sua poesia, portanto, descreve intertextualidades que vão

dos celebrados Ovídio e Virgílio aos doutores santos da Igreja, às *Confissões* de Santo Agostinho, à mitologia escatológica com a descrição da fúria dos Infernos, ao doutrinário bebido nos estóicos (*Omnia vincit amor*) e à sua própria disposição anímica vertida em poema castelhano de sua lavra:

*Quisieste circunciado
Vuestra carne lastimar
Para en nosotros cortar
El deleite del pecado
Pues quereis en isto dar-nos
Tal favor
No dejeis al pecador
Maltratar-nos*

*Este nombre muy suave
Empremi en mi coração,
Virgen, divino conclave,
Que sola teneis la llave
De la humana salvacion!*

Intrinsecamente afiliado ao verso 1533 de DBV, o verso 1577 traz de volta a lembrança da *Mofna Mendes* de Gil Vicente, no diálogo entre a Virgem e a Prudência:

VIRGEM

*Que direi, Prudência minha
A vós quero por espelho*

PRUDÊNCIA

*Segundo o caso caminha,
Deveis, Senhora Rainha,
Tomar com o Anjo o conselho*

VIRGEM

*Porque eu dei minha pureza
Ao Senhor, e meu poder
Com toda a minha firmeza*

No verso 1665, breve influxo anchietano da Renascença. Nossa Senhora é comparada a uma ninfa pagã, celebrada como *a noiva* do Espírito, a Eleita, a Musa. Também segue Virgílio (verso 1735) na descrição do Inferno, à semelhança do quadro pintado pelo autor da *Eneida* dos horrores do solar tenebroso. No verso 1777, alusão à fábula de Fedro. No 1845, mímese do Proteu virgiliano, monstro marinho. No 1862, alusão à lenda da deusa Cibele, cujos sacerdotes, Galos, bebiam do mesmo rio e enlouqueciam. O destaque erudito vem da forma e origem: Galos desemboca em gaulês, símbolo de povo orgulhoso, vaidoso, petulante (em tempo: Jean Calvin tinha origem gaulesa). No 1937, reminiscências anchietanas de seu *Auto da Visitação*:

*Es el cerrado vergel
En que el fruto está plantado
que dá a vida dum bocado
Al que se mantiene del*

o mesmo se dando com o verso 1986, de iguais reminiscências:

*Es la colmena suave
Donde se crió el panal
Lleno de miel divinal
Quando le dijéren, Ave
Es la abeja que formó
En su vientre aquella miel,
Con nosotros Dios Manuel
Cuando dijo, Esclava soy!*

No verso 2202, ao lado da citação de Jeremias, XXXI, outra reminiscência da lira anchietana:

*Y porque oviessse perdon
Quien por vos le requieresse
Cercastes sin corrupcion
El vuestro vientre un varon
Que salud al mundo diessse*

Novamente reúnem-se e aproximam-se a lírica sagrada de Anchieta em espanhol e o *Mofina Mendes* de Gil Vicente, no verso 2015. A fala do poeta canarino-brasileiro — *Quien no cabe en todo el mundo! Todo en vos Virgen se emplea, / Nuera buena sea* — se comparte da experiência do auto vicentino, de igual simbiose devocionária ao culto à Virgem:

*Justo é que imagine eu
E que está muito turbada
Querer, quem o mundo é seu,
Sem merecimento meu
Entrar em minha morada.*

*É uma summa perfeição
De resplendor guarnecido
Tomar para seu vestido
Sangue do meu coração
Indigno de ser nascido!*

*E aquele que ocupa o mar
Enche o céu e as profundezas
Os orbes e redondezas:
Em tão pequeno lugar
Como poderá estar
A grandeza das grandezas*

O verso 2023 preenche remoções do Gênesis e do poema anchietano do “Pelote Domingueiro”. O hinário mariano medieval ocupa toda a seriação do épos sagrado, com freqüentes remissões intratextuais, como do *Auto da Visitação*, inscrito no verso 2100 e transliterativo com a lira espanhola do jesuíta:

*Visitóme la Muger
En sus ojos muy chiquita
Mas la bondad infinita
En ella pudo caber*

De igual remissão, verso 2117:

*Porque todo su cuidado
Es de trabajos sufrir
Pues que quiso descender
El verbo con ella humanado
A padecer y servir*

Idem, ibidem, verso 2140:

*Yo soy el manto del mundo
Que sus pecados cubri
Yo soy la que mereci
Sacar del lago profundo
Los que se acogen a mi*

Idem, ibidem, verso 2145:

*Quien me llama que no alcance
Remedio para sus males?
A quien doy mis virginales
Pechos, que de si no lance
Todas las culpas mortales*

Idem, ibidem, verso 2149:

*Ella los sanos visita,
Enfermos, atribulados
Perseguidos, mal tratados
Que la bondad infinita
Tiene para si guardados*

Idem, ibidem, verso 2153:

*Ave, Estrella de la mar,
Guia de los que navegan,
Los cuales a vos se entregan*

*Porque en este navegar
Por muchas vias se ciegan*

Idem, ibidem, verso 2161:

*Vos soys de los ciegos lumbre
Destruicion de pecados,
Libramiento de culpados
Que llevais a la alta cumbre
De todos bienes colmados*

Idem, ibidem, verso 2167:

*Porque al punto que es llamada
La piadosa abogada
Con humilde coraçon,
Los oye d'amor llagada
Sin ninguna dilacion*

Idem, ibidem, verso 2172:

*Ave bien aventurada
Y ancha puerta del cielo
Por la qual los deste suelo
Hallan espaciosa entrada
Para allá entrar sin recelo
Y los malos pecadores
No entran en esta cuenta?
A esos libra d'afrenta
Haziendo-les mil favores
Sacando-los de tormenta.*

Idem, ibidem, verso 2225:

*Y como no receló
Tal camino tal princesa
Viniendo con tanta priessa*

*Por montañas que passó
Con tan grande fortaleza?*

Idem, ibidem, verso 2354:

*Y tratando a los dos
Niños en hora buena,
La Virgen de gracia llena
Cantó en loor de Dios
Su muy dulce cantillena*

(Jesus e João)

Idem, ibidem, verso 2427:

*Como la linda donzella
La peça mas rica y bella
Trae siempre al descubierto,
Mirando-se siempre en ella,*

*Assi la Virgen Maria,
De mil virtudes ornada,
Trae Del cuello colgada
Con gran gusto y alegria,
La peça mas estimada.
Y no me direis qual es
Aquella peça tan fina?
Misericordia benigna,
Da qual desde su niñez
Le dió la mano divina.*

*Esta tiene ante sus ojos
Sin dejar-la de mirar,
Para hazer olvidar –
A Dios los muchos enojos
Que ellos le suelen dar*

Idem, ibidem, verso 2983:

*Es la colmena suave
Donde se crió el panal
Lleno de miel divina
Cuando le dijeron Ave!*

Como os santos e os místicos da Idade Média, Anchieta investe, tal peregrino ou companheiro de viagem, no mistério, pronunciando o *De Beata Virgine* de inspirações da liturgia católica, do amor místico à Virgem Maria, desde a Anunciação à Natividade, às experiências dolorosas da Paixão, Morte e Ressurreição do Divino Filho. Ora por meio de paráfrases, ora recorrendo a mímesis de situações e mesmo usando termos consagrados na poética clássica, apropriando-se da tradição para aplicá-la aos objetivos ideológicos de seu poema, reunindo o hinário medieval, a festa litúrgica de impacto aos olhos, a plástica dos sentidos sagrados, recorrendo à oralidade votiva que consagra à Família Sagrada (José, Maria, Jesus) um caráter de permanente festividade ingênua, do imagético folclórico como o aplicado ao verso 2555: *No ventre da Virgem Mãel Entrou e saiu por elal Encarnou a divina graçal Como o sol pela vidraça*, em que se celebra com alegria e doçura a expectativa do Divino Parto, sem dor e sem mácula, índice poetizador das imagens que entrecruzam delicadeza, espontaneidade e graça populares. A Concepção, vista pelo imaginário do sol atravessando a vidraça, é das mais surpreendentes e felizes traduções do signo poético mariológico.

Anchieta faz outras intracorrências textuais. O verso 2737 e seguintes lembram a ambiência da lira anchietana em espanhol/português:

*En vos todo se encerró
Quien no cabe en lo criado
Tan pequenito tornado
Que puedo comerlo yo*

*Todo entero dum bocado.
Por caber dentro de nós
Vos fazeis tão pequenino
Sem o vosso ser divino
Se mudar.*

*Para vosso amor prantar
Dentro em nosso coração
Achaste tal invenção
De manjar.*

O verso 2801 lembra “O Pelote Domingueiro”; os versos 2835 e 2855, “Do Santíssimo Sacramento”. O 2883, decalque de Isaías, 52. Os 6-7 também inscrevem a lira espanhola do jesuíta canarino: *Ó cruz áspera, ó madero descomedido! Porque matas sin razón al Inocentel Y mansissimo Cordero de Diós ungidol con tormentos y pasión tan cruelmente?* O verso 3021 desdobra-se do encomiástico “Do Santíssimo Sacramento”:

*En vos todo se encerró
Quien no cabe em lo criado
Tan pequenito tornado
Que puedo comerlo yo
Todo entero dun bocado*

O tônus ideológico do poema flagra filiações dos doutores da Igreja, dos livros da Bíblia, dos mistérios medievais, buscando na intertextualidade a madurez afirmativa do poema, o *congesto cespite*, ou a *fixa dolore*, ou a *mortis imago*, que trescalam as églogas ou a *Eneida* virgilianas aqui adaptadas ao pathos místico, devidamente travestido no vigor litúrgico e simbólico da Natividade do Cristo num Corpo da Virgem, ou sem desprezar circunstâncias da crença popular e da oralidade, como a referência analógica sugerida no verso 3254, que insinua como os antigos criam que, antes de morrer, o cisne exalava um último canto, donde a expressão “canto do cisne”. Ao poeta e ao poema importarão as imagens do exílio humano aos olhos de Deus. Por isso tomarão o percurso sinuoso de alusões extravagantes, valendo-se tanto das memórias da morte de César (verso 3371, referenciando passagem nas *Geórgicas* de Virgílio) quanto do recurso à mitologia egípcia — da morte de Osíris e o pranto de Ísis, ao Boi Ápis, ao Anúbis, ao Cão do Inferno oriental. O verso 3493 é clara referência à busca desesperada de Ísis ao irmão-esposo Osíris, despedido por Tifon, com Ísis dissimulada em cornos de vaca, seu símbolo sagrado.

A boa fortuna da lírica castelhana do próprio Anchieta é indício do uso freqüente da intratextualidade como recurso acumulativo da fatura poética no *De Beata Virgine*. A ambiência medieval evidencia a fervura anímica do pathos de mistério invocativo ao universo cristão de expiações e arrebatamento místicos. São coplas medievais de infusão de culpas e repertório de arrependimentos:

*La vida llena de males
En que estás todo sumido
Me tiene mui offendido,
Yo con ojos paternales
Te veo y tengo sufrido*

*Todo el bien tienes perdido
Porque de tu Dios huiste,
Bives y siempre biviste
Sin dolor y con olvido
Del grande bien que perdiste
DBV)*

(= verso 3459 de

*Perdiste la hermosura
De la graça divinal
Dejano con gran locura
Por la baja criatura
Tu Criador eternal.*

*Hallaste tu propio mal
Sin por eso quedar triste;
A tu Dios desgusto diste
Como traidor desleal,
Cuando tu gusto quisiste
DBV)*

(= verso 3465 de

*Yo de nada te crié
Hombre vil que fuese nada
Para que tu alma ornada*

*Con mi caridad y fe
Fuesse siempre memorada*

*Mas estás tan afastada
Con culpas y tan perdida
Que para ser restaurada
Fue de mi Padre ordenada
A la tierra mi venida*

(= verso 3465 de DBV)

*Quisieste la fealdad
Abraçaste la torpeza,
Depreciaste la limpieza
Dezechaste la verdad
Olvidaste tu nobreza.*

*Yo por darte mi grandeza
Tan chiquito estoy aqui!
Ó miserable de ti
Porque amas la bajeza
Del deleite, mas que a mi.*

(=verso 3480 de DBV)

*A mi no quieres tomar
Por Padre, Señor y Hermano
Ó cruel y deshumano
Que me pisas sin cessar
Como a bajo y vil gusano*

*Abraças el mundo vano,
Y aúnque yo por ti nasci,
No te quieres darte a mi,
Ni fiarte de mi mano,
Mas yo me doy todo a ti!*

As freqüentes alusões ao espírito do medievalismo ibérico se revestem das auto-referências (como o verso 3648 e outros, alusivos ao “Pelote Domingueiro”) como ao intercurso com os costumeiros autores da vestimenta intertextual, como o Gil Vicente do *Auto*

da Alma espriando-se pelo verso 3778 e seguintes de *DBV*. Diz o auto vicentino:

*Ó rainha delicada,
Santidade escurecida
Quem não chora,
Em ver morta debruçada
A advogada
A força da nossa vida?*

Em todo o percurso do poema anchietano o que avulta é um modelo de cantor acompanhado de citações poéticas e bíblicas. Recorre-se ao Ovídio das *Metamorfoses* (verso 3779 de *DBV*), livro I, verso 327, para descrever o terror cósmico de um dilúvio; à aliteração clássica latina (*Media, medias, mediis*); à liturgia do Santíssimo Sacramento, tomando alegorias da Nossa Senhora como *nuvem leve*; refundindo erudição bíblica com memória sagrada, a História, a Poética, na identidade ideológica dos contra-reformistas. Arrima-se num pagão (Ovídio, de *Os tristes e Elegias*) para traduzir o horror pânico da *procella caput*, tanto quanto retorna aos Salmos (113,3) para aferir poeticidade à tempestade apaziguada, à pesca da Ressurreição, ao caminhar sobre as águas da divindade cristã, ou às crianças no Limbo (tributário do pecado original), à folga eterna do Cristo na festa domingueira da ascese ressurecta. Tudo servirá aos propósitos do poema, da *circundata muris* da *Eneida* virgiliana (*En.* VI, 549 = *DBV*, versos 4016, 4025, 4027) ao traçado do Apocalipse, XVII sobre os pecados capitais (avareza, gula, inveja, ira, luxúria, preguiça e soberba). O verso 4119 de *DBV* vem antecipar a “Poesia da Ressurreição” de Anchieta, falando com Nossa Senhora, lírica impressa com a vocação do panegírico ladainhesco:

*O peito sagrado com lança rompido
Que para vossa alma foi bravo cutelo
Com raios de glória ressurge tão belo
Que tem vossas dores de todo vencido*

O *Horrentia Martis* de Virgílio, na dedicatória da *Eneida*, corresponde ao *horrentia belli* anchietano no verso 4129 do épico sagrado da Virgem. O poeta recorrerá ainda à transcrição não literal, cunhando uma epistemologia do sagrado aos nomes do emblema cristão. Jerusalém, em hebraico, passará ao significante de *Visão de paz* (verso 4120), enquanto que Nazaré conjuminará expressões de *santificada* e *florida* (verso 4150). Recorrerá ainda, de forma superlativa, ao emblema virgiliano (Égloga X, 69) *vincit amor* ou *amor omne vincit*, editando a superioridade absoluta do sentimento amoroso, deslocando-o da perspectiva clássica ou renascentista e fazendo-o ressumar de efervescência cristã, mariológica, na fatura de que somos moldados à imagem do amor mariano, cristológico, como no verso 4237, disparado na semelhante disposição de sua lírica castelhana:

*Vuestra Madre muy querida
Os perdió en Jerusalem
Por que halleis ó summo bien
La oveja que era perdida.
Pues assy quereis buscar-nos
Buen Pastor
No dejeis al peccador
Mal tratar-nos.*

No verso 4333, Anchieta chama Maria de *Diva* (ninfa, deusa), reminiscência renascentista recolhida do uso medieval expresso no doutor da Igreja, São Bernardo, tido como o doutor *divino*. Nos passos da Paixão de Cristo, que o poema da Virgem recorta em dor e pungência sentimental de dolorosas crispções, Anchieta parece antecipar também o que descreve na lírica espanhola:

*Ante el Summo Padre orastes
Entrando en vuestra passion
Y con gran tribulacion
Copiosa sangre sudastes:
Pues orais por ajudar-nos
Con ardor,
No dejeis al peccador
Mal tratar-nos*

*A Anaz y Caiphaz atado
Os presentan los sayones
Ellos os dan bofetones
Y de pronto soys negado:
Pues tal suffris por librar-nos
Sin rancor.
No dejeis al peccador
Mal tratar-nos.*

*2^a Vuestra divina persona
Con açotes es rasgada
Y en vuestra cabeza hincada
De espinas una corona
Pues quisistes coronar-nos
Con tal flor etc...*

*3^a Pies y manos en la Cruz
Os enclavan cruelmente,
Y moris siendo inocente
Por mis culpas, buen Jesus:
Pues quereis assy enclavar-nos
Con temor etc...*

*4^a La carne de vuestro lado
Con cruel lança es abierta,
Y del cielo abris la puerta
Cerrada por el peccado:
Pues quereis allá enzalsear-nos
Con loor... etc...*

*Al calvario caminais
Con la Cruz pesada a cuestras
Estas son las tristes fiestas
Que en el peccador hallais.
5^a Pues carga quereis hechar-nos
La menor... etc...*

*Vuestra sangre preciosa
Distes por nuestro rescate
Y con muerte diste mate*

6^a *A la serpe porçoñosa.
Pues derramais por sanar-nos
Tal licor... etc...*

Tais passos da Paixão correspondem à trajetória da vida da Virgem Maria e seus sofrimentos por conta da Paixão e Morte do Filho, enfeixadas no Canto V do *De Beata Virgine*. Permanecem as instâncias intratextual (verso 4399), de DBV lembrando a lírica castelhana de Anchieta:

*Alma mia si no sientes
El agonia
De la Madre de tu Dios
Crucificado,
Que será, triste de ti
El postrer día
Pues que mueren oy los dos
Por tu peccado*

*Y por fin de su passion
Con la lançada prosterá
Se rompió su corazon
Y luego sin dilacion
Sangró y agua dél saliera)*

e intertextual, como recursos freqüentes utilizados pelo poeta. Assim, recorre a Ovídio, ípsis líteris, o Ovídio dos *Fastos*, I, 558, inspirando sentença do verso 4418: *humanis ossibus albet humus* = “apodrecem brancas ossadas de mortais”.

Anchieta se espelhará em sua própria experiência de poeta e leitor para combinar as constantes intensidades anímicas do âmago do mistério medieval. Versos se sucedem lembrando intercorrências na lírica castelhana de sua própria lavra:

4440 = *Ó Hijo de mi dolor
Mi Benjamin,
Rasga-se-me el coracion*

*Em ver doer-te!
Quien mi dera amor
Que agora por ti
Yo suffriesse tu afflicion*

*Y cruda muerte!
Ó coracion maternal
Por culpa mia
Con cuchillo de dolor
Todo rasgado
Curad mi llaga mortal
Con mano pia
Y sereis, sanando io,
Refocilado!*

4492 = *Pues buscando-me rompiste,
Buen Pastor, el çamarron
De la carne que vestiste,
Y tu pecho y coracion
Para mi guarida abriste...*

*La carne de vuestro lado
Con cruel lança es abierta
Y del cielo abris la puerta
Cerrada por el peccado*

4509 = 1 – *Ya recibe en su regaço
El cuerpo santo
Y con lagrimas lo rega
La Madre pia.
Y apretado entre sus braços
Con grave llanto
Dulces besos em sus llagas
Imprimia*

- 2 – *Ó amor de mis entrañas
Le decia,
Que de vuestra gran belleza
Y compostura?
Quien con penas tan estrañas,
Ó glória mia,
Afea vuestra lindeza
Y hermosura?*
- 3 – *Vuestras manos, pies y lado
estan hendidos,
Echos fuente de salud
A peccadores.
Vuestros delicados miembros
Tan mal heridos
Que todos soys um treslado
De Dolores.*
- 4 – *Quien assy os destempló,
Salterio mio
Que las cuerdas de mi pecho
Há destemplado?
Pues fuerça de amor causó
Tal desvario
No dejeis mi coracion
Desconsolado.*
- 5 – *Que calor há sido aquel
Tan sin medida,
Que os hizo tan marchito,
Lírio Divino?
Ó cabeça imperial,
Fuente de vida,
Esta corona cruel
Donde os vino?*

6 – *De vinagre y triste hiel
Veo abrevada
Vuestra boca, que mi lecho
Dio gran dulzura.
Ó divina suavidad,
Tan mal gustada,
Quien echó en panal de miel
Tal amargura?*

7 – *No me habla vuestra lingua
Verbo del Padre?
No me miran vuestros ojos
Ó luz del cielo?
Como dejais en tal mengoa
A vuestra Madre
Sin amparo sin tutor
Y sin consuelo?*

4671 = *O coracion maternal,
Por culpa mia
Con cuchillo de amor
Todo rasgado,
Curad mi llaga mortal
Con mano pia,
Y sereis, sanando io,
Refocilado!*

4757 = *Resuscita al tercer dia
Vuestro cuerpo y imortal
Y dais vida al desleal
Que la culpa muerto havia.
Pues quereis resucitar-nos
Vencedor,
No dejeis al peccador
Mal tratar-nos.*

Assim entrecruzado de informações poéticas, bíblicas e místicas que reúne no seu desenvolvimento, o poema épico da Beata Virgem — biografia ascético-mística da figura da humana mãe do Deus dos cristãos — cumpre um rito de elevação espiritual e autognose do fervor místico, realizando a permutação de linguagens, coroando a citação intertextual de Ovídio (*Tristes*, I, *Elegia VII*, v. 2): *mihi portus eras* (verso 4552 de DBV); *Non potes avelli* (verso 4645 de DBV; *Idem*, *Eneida*, VII, 80). E também Virgílio (*Eneida*, VIII, 579): *Crudelem abrumperé vitam* (verso 4649 de DBV); *Hic vir, hic est* (*Eneida*, VI, 791 = verso 4955 de DBV). Coroam essa perspectiva de intertextualidades, as citações continuadas de Ovídio dos *Fastos* e outros clássicos latinos como Propércio e Tibulo. No final, a consagração de instantes místicos, com remissões à liturgia e hinário de inspiração medieval como o das 7 dores de Maria, os dísticos em louvor do Espírito Santo, o *dirige mentis iter* ovidiano dos *Fastos* (aplicado ao verso 5108 de DBV), o *rumpe moras* virgiliano da *Eneida* (*idem* verso 5585 de DBV). Paralelamente às alegrias e dores de Nossa Senhora, o resumo de sua vida, a clara direção do repertório midiático da Idade Média, os hinos litúrgicos e poéticos da Natividade à Ressurreição do protagonista emblemático do próprio poema: O Deus Filho consubstanciado e antropomorfizado no seio da humanidade. Esta vem representada na filha dileta dos hebreus, escolhida por suas virtudes para patrocinar a mesma humanidade em sua figura angelical, como a síntese das virtudes humanas em colo sagrado reunidas para acolher a divindade.

3 – A LÍRICA EM PORTUGUÊS

Nos arquivos da Companhia de Jesus, em Roma, códices manuscritos do próprio punho de José de Anchieta (19/3/1534 – 9/6/1597) reúnem poemas, autos, canções do “Apóstolo do Brasil” presumivelmente produzidos entre 1563 (1574) e 1595. Os postulados evidentes das letras desses produtos — que constituiriam o assentamento temático do vate — são *ânsia de martírio; queixumes da ingratidão dos homens ao Criador; o coro das tentações; amor ao Menino Jesus; compaixão e anelos à Virgem Maria; paixão ao Santíssimo Sacramento; fervor e arrebatamento hiperbólicos ao projeto missionário; meditação sobre os passos do catolicismo em terras selváticas; didatismo moral; cristianismo mitológico medievalizante; absolutismo teocêntrico; comicidade e sátira aos costumes indígenas, aos índios, aos demônios da antropofagia, da Reforma luterano-calvinista, ao islamismo, ao curandeirismo e autoridade dos pajés e aos colonos desviados.*

Uma das armas utilizadas nesse poetar de claro feitio ideológico será o polilingüismo do autor, especialmente do tupi da costa brasileira apreendido no século do Achamento do Brasil, exercitado a partir de transcrições fonéticas rudimentares. Esse procedimento tem a vocação singular de quem se auto-convoca para desafios, o nativo de Tener-Ife (Tenerife), no arquipélago das Canárias, na ilha de Monte Branco, onde um vulcão extinto conflita em imagem barroca com a neve que parece eterna. Aluno em Coimbra de um celebrado latinista, Diogo de Teive, também dramaturgo e historiador, Anchieta teve inspiração do Mondego para exprimir-se em português e em espanhol, ditado por uma quase dupla origem, a simbiose de expressões ibéricas da Península.

A obra do *poeta brasileiro* José de Anchieta é reflexo de todos os experimentos que o religioso jesuíta José de Anchieta teve no tear de suas matérias votivas e místicas. São seus influxos as *Heroides* de Ovídio, de quem sacraliza as elegias profanas na direção amorosa consagrada à Virgem e ao Cristo. As leituras e audições dos cancioneiros populares completaram-lhe a formação poética emergente, que se enuncia na lírica e no épos sagrado, na paixão eucarística e no amor místico de Deus e na épica guerreira do poema de Mem de Sá, mímesis virgiliana da *Eneida*. Torna-se irônica e realista essa obra quando acolhe e privilegia a sátira, patrocinando a alegorização de Satanás em figuras que escarnece, como

o *Baalzabu* de recorte indigenista ou a concepção alegórica da Velha Ingratidão no anátema protestante, luterano ou calvinista.

O padre Quirício Caxa, biógrafo de Anchieta, diz tê-lo iniciado na indicação de livros a ler e na própria missão catequética, sendo a Companhia de Jesus sua orientadora nos estudos sacerdotais (*Breve relação*, c. 10). Anchieta não trazia livros consigo, segundo a interpretação do biógrafo Pero Rodrigues, mas o “Apóstolo do Brasil” teria memória prodigiosa e dela deve ter se socorrido na composição dos muitos poemas e autos. Outro biógrafo de Anchieta, o jesuíta Simão de Vasconcelos (1596-1671) publicou o épico *De Beata Virgine* ao fim de sua *Crônica da Companhia de Jesus no Brasil* (1663) e outro poema anchietano, *Horas da Imaculada Conceição*, ao fim de sua *Vida do padre Anchieta* (1672). Outro que menciona nosso primeiro poeta é Alexandre de Gusmão (1629-1724), jesuíta fundador do Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia, preceptor de inúmeros vultos brasileiros e autor de consagrados títulos de doutrina moral, como *Rosa de Nazaré* (em que menciona o nosso padre), *Predestinado Peregrino e seu irmão Precito*, entre outros.

Anchieta viveu numa apoteótica Coimbra entre 1548 e 1553. Foi aluno de Humanidades Clássicas (o latim, o grego), discípulo dileto de um futuro proscrito, o insigne mestre do humanismo português, Damião de Góis. Seguramente deve ter tido entre as mãos e sob os olhos o *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, publicado em Lisboa, 1516, reunindo a produção poética dos séculos 15 e 16. E antes não lhe seria desconhecido certamente o antecedente espanhol, *Cancionero general de muchos y variados autores*, de Hernando del Castillo, editado em Valencia, 1511, em linguagem lírica galego-português, exprimindo o mundo ibérico dos séculos 13 e 14. A tradição de cancioneros que operariam uma transfusão lírica no plasma de inspiração religiosa em Anchieta não se esgotaria aí. Deve ter sido *lector* da poética castelhana e europeia no Quatrocentismo e no Quinhentismo de molde renascentista. Até, provavelmente, Petrarca do culteranismo amoroso. A confiar na informação impressionista de Fidelino de Figueiredo, Petrarca seria conhecido no mundo português a julgar pela análise dos catálogos de livrarias manuscritas...

De inspiração legitimamente intuída das correspondências entre os autores, parece fora de dúvida que Anchieta bebeu na fonte mais direta do

formulário medievalizante dissolvido em Gil Vicente. O autor do *Monólogo do Vaqueiro* somente teve sua obra completa publicada em 1562, quase 30 anos depois de sua morte. Mas ao tempo de Anchieta circulavam em Coimbra os autos da *Barca do Inferno, da História de Deus, da Alma* etc. e Anchieta certamente deve tê-los conhecido, assim como também a lírica vicentina, tal a *coincidência* de estilos entre ambos.

Francisco Sá de Miranda (1527) incorpora em Portugal a renascença de base petrarquista, particularmente o espírito humanista da utopia lírica e onipotência do sentimento amoroso. A Anchieta não passaria incólume tal impregnação da pertença sentimental do mundo ibérico, junto com as novas combinações métricas por ele trazidas ao estilo e poetar. De Sá de Miranda é a imitação petrarquista, que se passaria ao universo adaptado de Anchieta: *Virgem formosa que achaste a graçal Perdida antes de Eva...* (Sá de Miranda, *Poesias*, Snt., p. 205). Segundo consta, Sá de Miranda era editado em Coimbra ao tempo em que Anchieta completava seus estudos na Universidade. A despeito da tímida ou quase ausente manifestação de tropos renascentistas em sua obra, Anchieta quinhentista funde modelos espontâneos da textura medieval a algumas conquistas do *dolce stil nuovo* trazido por Sá ao temperamento lírico da lusitana gente.

Sem embargo de sua importância no processo de nossa formação histórica, e mesmo pela natureza lírica com que se reveste, a poesia anchietana só conheceu a notoriedade pública no século 19. Menos natural e graciosa que a de Gil Vicente, sobretudo na pintura dos caracteres e situações variadas da sociedade (até porque aqui não tínhamos os materiais que mais facilmente Gil Vicente poderia dispor), a verdade é que Anchieta dramatizava e liricizava elementos de uma poética para os nunca-iniciados, os nativos de uma América exótica e colonos rudes, cuja assimilação, precaríssima, no entanto persistia em cativar para os objetivos da catequese e pacificação do projeto colonizador. Por esse motivo o léxico anchietano é limitado às usanças do vocabulário cotidiano que aos poucos todos assimilam, enquanto que a sintaxe se reduzirá a expressões convencionais da fala simples e espontânea.

Mas não se tome a obra de Anchieta como signo de empobrecimento da língua literária. Pelo contrário. Guardando, embora, os cuidados e guarnições da lógica religiosa e da docência catequética, o poeta investe em imagens e topoi que configuram uma representação dramática,

um épos sagrado e uma liturgia lírica que causa espanto comparadas às condições em que foram produzidas. A arte que margina sua atividade paraleliza-se com os elementos naturais em singeleza, sublimidade ou impressão. Por isso nunca terá o tortuoso do Barroco, antes a fluidez solar de uma quase renascença cristianizada, aliada à naturalidade cândida e ingênua do convencimento pela demonstração de exemplos, pela convenção simples da moralidade ascética, primitiva, martirológica. A forma harmoniza contrários, flui límpida, sem rebuscamentos, acompanhada de luminares portugueses e espanhóis.

Ao contrário do que possamos presumir, ser simples e espontâneo é barreira quase intransponível a quem não demonstra qualidades ou vocação. Em Anchieta tais simplicidade e espontaneidade coalham-se de emoção vivaz, largamente impressionada pela disposição ideológica. Para tanto, faz-se acompanhar da música e dança, contrapontos ideais à investidura lírica, próprios também do Quinhentismo adaptado ao sagrado, o das reminiscências medievais em sua última série: o da conformação de modelos *a la* Garcia de Resende, Gil Vicente e cortesaneses do cancionero ibérico.

A trilha normalmente seguida por Anchieta em seus autos e peças líricas é a da inspiração medieval dos mistérios, com traços vicentinos dos autos *da Alma; da Fé; da História de Deus; da Cananéia; da Mofina Mendes*, ademais das trovas à morte de D. Manuel, aclamação de D. João III, “Oração aos grandes de Portugal” e outros trechos, de que se extraem nítidos sentidos presentes na lírica anchietana. Anchieta faz uso, ainda que raro, do endecassílabo, ausente em Gil Vicente. O poeta brasileiro educa-se pela audição, desenvolve poeticamente a memória do ouvido, assim como pratica a messe auditiva da fé. Ouvido e memória formam um ritmo orquestral nos versos anchietanos, cuja sonoridade espantosamente se mantém quase incólume. A tradição católica medieval, a liturgia das Escrituras, a plástica orientalidade, o influxo profuso dos profetas, o verbo escolástico dos doutores, tudo isso molda o estilo anchietano, onde o erudito e o popular se casam para a expressão fluente, convencida da graciosidade vicentina e da graça mística. Acrescem ainda a esse perfil o hinário e a agiografia dos mártires e do *Flos Sanctorum* em que o real contingente se virtualiza no maravilhoso cristão típico da Idade Média.

O mundo do Breviário Romano, da *Vita Christi*, da trajetória biográfica e espiritual de anjos e santos, especialmente Santa Úrsula, São Francisco, São Lourenço, São Maurício, São Sebastião, formam um naipe repertorial dos assuntos da preferência lírica, épica e dramática da poética anchietana. A memória afetiva dos jesuítas, dos catecúmenos recém *convertidos*, das personagens alegóricas Temor de Deus, Amor de Deus, Ingratidão Humana e outros são estigmatizados em elegias, elogios, anátemas e epigramas. O que avulta, porém, nessa dimensão projetiva, de reduzida força imagética por conta do estreitamento ontológico, é a natureza ingênua e primitivizada, florescida de uma notação intimista e sincera do *homo mysticus* emoldurado para além da História e, mesmo, da Poética. Pelo incremento do instinto do sagrado, da recuperação do lírico no corpo profético do Verbo, cujo alcance intelectual ultrapassa o formalismo do mero esforço catequista, tem Anchieta valores do artista primitivo, de fala simples, direta ao coração dos puros ou inocentes, de par com o germe de um sentimental coro de vozes nativistas. O sabor medieval (vilancetes, redondilhas, repetições, motes, glosas) agrega-se por inteiro, no plano ideológico, programático, existencialista e ontológico, no imbricamento das raízes dos primeiros cristãos, dos mártires, associando-os ao papel missionário num Novo Mundo tão *vistvel* de barbárie aos olhos místicos do medievo. Já então a aproximação dessa poesia anchietana será com os ibéricos pejados de um misticismo particular, notadamente San Juan de la Cruz e Santa Tereza de Ávila.

O esforço programático da catequese é que orienta os passos do poeta Anchieta. Sua arte da gramática, publicada em 1595, mas composta progressivamente desde 1555, se busca o formulário da proximidade catequética com peso de adstrato, também eleva o elemento indígena à paisagem humanista, brasileira e tropical, com a possibilidade da consideração estética via incorporação dos sons e da plasticidade do tupi. Embora *senhor da fala*, o poeta Anchieta apura o ouvido também na direção do outro, à base da apreensão dos sentidos *selvagens*, expressos na fala geral, dotados de força sonora no idioma *culto, civilizado*. A linguagem do catecismo, para Anchieta, especialmente no “Diálogo da Fé” será ideologizada na tentativa de uma falsa retórica de persuasão, mas de declarado projeto de conversão à doutrina católica. E por isso o tupi será utilizado para atingir mais diretamente um desconfiado auditório. Em

projeto paralelo, a despeito da vontade consciente de criar uma poética *postiça* para melhor convencimento do auditório, esse *a-serviço* do idioma indígena termina por legitimar a fala nativa, valorizando-lhes os contornos, exprimindo-o num espetáculo a um tempo plástico e musical, ao invés de apenas submetê-lo à servidão de um valor agregado ao propósito civilizado. Ao lado do português, o tupi é erigido, elevado à condição de língua literária — sem metro e ritmo, mas com som e plasticidade gestual, cuja força se afere na ação dramática pela fluência dos diálogos.

De qualquer forma, Anchieta é a primeira figura que emerge e desponta na trajetória intelectualmente comprometida com a paisagem espiritual e poética de um Brasil ainda obscuro, evidenciando o que este lado do Atlântico revela de identidade tropical e americana. Mas não só de santo e patriarca, nem só de doutrinador e apostólico terá essa poesia simples, ingênua, desprovida de maiores vôos. Devemos vê-la na natureza mesma de seu fenômeno gerador de um sentimento e pensamento que se postulam autônômicos na cultura brasileira. A obra de Anchieta contribui para a fixação — via expansão da identidade lingüística e imagética — dos pilares da civilização cristã no Brasil. É ela que nos premia com os primeiros elementos de nossa construção/celebração metafórica.

A terra brasileira é vista como paraíso terreal, lugar da felicidade, sem mácula física. Seus habitantes é que culminarão, como na perspectiva medievalista da *Imitação de Cristo*, de Thomas de Kempis, um mundo dividido maniqueisticamente entre o bem e o mal. Assim se traduzirá a dissolução do racionalismo renascentista em benefício do absolutismo medieval. A palavra será entendida como instrumento de mediação, entre a gente bruta, para a perspectiva de seu crescimento e evolução na diretiva do *civilizado*. A *Forma* funde Idade Média e Renascimento cristão, via Contra-Reforma, no assinalamento de um modelo ideológico a ser seguido cegamente. Assim como Francisco em Assis, Anchieta, no Brasil, será o primeiro poeta, teatrólogo, gramático, humanista, mestre espiritual. Dominará, como Antonio de Lisboa, o discurso persuasivo, o grego, o latim, o hebraico, línguas-valores na Renascença, no domínio culto, especialmente o latim como idioma universal de comunicação do saber. Embora tenha recebido uma educação típica da Renascença, o jesuíta fez a opção pelo retorno aos predicados medievais, fruto das intenções da Contra-Reforma, a que acrescentou a associação, nas letras, da sólida cultura dos inicianos.

Conquanto ampuloso em latim e tenso em português e espanhol, o que o faria perder a singeleza da forma literária da Idade Média, o procedimento medievo na obra anchietana é amplamente validado pela mimesis textual, copiando-se trechos dos clássicos como obediência tácita ao bom modelo da escrita e da retórica. O que confere singularidade ao poeta é seu estatuto de brasilidade — e portanto inaugural, fundador da tropicalidade americana, anexa à geração da literatura nacional brasileira daí decorrente. A certidão de batismo do Brasil, passada por Caminha, os informes dos viajantes, o épos classicista de Bento Teixeira, a sátira gregoriana, a escola mineira, as academias, o romantismo, o realismo, enfim, talvez chegássemos à modernidade sem investir definitivamente no esquecimento do problema das origens.

A partir de Anchieta, o mito americano de espaço paradisíaco, a medida velha dos ritmos medievais, as lendas ameríndias, todo um cadinho cultural irá sendo progressivamente veiculado, pespontando um frágil debucho de nossa configuração literária e sociológica. Com Anchieta também tivemos a entrada dos clássicos latinos em nossa tradição poética, especialmente nos épicos de Mem de Sá e da Virgem. Ovídio e Virgílio, especialmente, serão patronos dessa filiação identitária. Não aparecem milagrosamente, resultado de uma pretensa assunção renascentista. Frequentavam, como modelos de construção idiomática e do bom estilo de escrever, os colégios da tradição medieval, particularmente no escolasticismo clássico, aristotélico e latino de Tomás de Aquino.

O humanismo teocêntrico encontra fundas raízes no pensamento medieval e daí se estende ao Novo Mundo, mundos descobertos e por descobrir, a fim de frear os avanços da Reforma protestante. No Brasil, o que conhecemos de Renascimento é a mitigada e quase nula experiência anchietana, longe do estilo novo de Sá de Miranda e, adiante, com o experimento tardio de Bento Teixeira na *Prosopopéia*. Anchieta representa a transição entre os dois espíritos (Idade Média e Renascença) devidamente filtrada pela convergência do teocentrismo absolutista, uma vez que o jesuíta tem uma visão estética nitidamente atrelada aos postulados da reação ao expansionismo reformador e, como tal, produzirá uma arte de ecos de claro intento medievalizante. Mas não recusará o contributo inconsciente, negando-lhe totalmente o que excede dos ritos pagãos, como faziam os tomistas e agostinianos

na Escolástica, adaptando Aristóteles e Platão. Sem os pendores aristocráticos nem o requinte do Maneirismo e sem o instável do Barroco, Anchieta é todo o produto de algo popular e ingênuo que atravesse imediatamente o estuário da Reforma ou do animismo fetichista e opere as transformações da cabala jesuítica, seja com o rigor dos exercícios espirituais e a purgação dos desvios americanos, via exegese particular da Doutrina e do Texto.

Por medieval, Anchieta fez a claque de hinos, cantigas, vilancetes, autos, motes, glosas. Por não-renascentista, não se lhe conhecem éclogas, epitalâmios, sonetos, embora seja um solitário, solar e curioso cultor de elegias, epigramas e outros motivos da Renascença, sem as riquezas óbvias do *dolce stil nuovo*, mas a espontânea modinha popular do sagrado, numa linha redefinidora da sociedade sob a égide contra-reformista que patrocinaria a extensão da Palavra, em poética massiva, às camadas primitivas ou ecletizadas do trópico americano, feito de índios arredios, marujos de passagem, colonos comerciantes e os mestiços. Nessa ordem prevalente, Anchieta não poderia escapar ao espontâneo, simples e lúdico, se não quisesse amargar o fracasso no empenho catequético. Dessa maneira, é um poeta adaptado às circunstâncias culturais que irá adaptar, por seu turno, o Brasil aos modelos e fundar a travessia literária entre nós.

O decassílabo (raro) de Anchieta não é heróico (acentuação na 6ª e 10ª sílabas), nem sáfico (4ª, 8ª, 10ª). Em “Venid”, o primeiro conjunto de tercetos acentua-se nas 2ª, 6ª e 10ª sílabas, depois 4ª, 6ª, 10ª e, finalmente, 2ª, 6ª e 10ª. Senão, confronte-se:

*Venid a suspirar con Iesu amado,
los que quereis gozar de sus amores
pues muere por dar vida a pecadores*

Tal característica será reminiscência de antigos textos medievais mixados com influxos da medida nova bebida em Dante ou Petrarca. O decassílabo medieval tem feição trovadoresca (4ª e 10ª), de gaita galega (4ª, 7ª e 10ª), na chamada arte maior (5ª e 10ª) e na lírica provençal (3ª e 10ª).

O uso do verso endecassilábico (parecendo ser dois de redondilha menor) é comum em Anchieta (“Ressurreição”) e Santillana, bem como a redondilha menor com pé quebrado, o verso de 11 sílabas com rimas interiores em 5. Este é o procedimento do marquês de Santillana no *Cancionero castellano del siglo XV*, t. I, p. 560.

Tal como no teatro (cuja representação, por falta de espaço próprio, se dava nos adros das igrejas), a poesia anchietana, feita da crise de instabilidades renascentistas, nas frinchas da dúvida antropocêntrica, das quedas do equilíbrio sazonal pós Idade Média, não é barroca ou pré-barroca. Não terá o requinte aristocrático, individualista, impressionista do Maneirismo. Tampouco conciliará o essencialismo dual, expressionista, a instabilidade e o pathos do artista barroco. Teatro e poesia anchietanos não assimilarão tensões duais ou conflituais senão a antidialética exaltação mística, o arrebatamento passional ascético, na base da condenação absoluta ou redenção eterna quanto aos aparatos da passagem para o plano divino. Anchieta é contra o hedonismo epicurista, por isso será contrário aos gongóricos de entrega incondicional ao gozo cultista, pois sua máxima orientação será o confronto do mundo face à brevidade existencial.

A estética de salvação da gente propugnada por Caminha em sua carta ao rei evidencia-se na obra anchietana, que recorre ao pathos e ao ethos da conformação doutrinária, instilando, para tanto e a toda hora, o temor e o amor de Deus, tornando-os, nos autos, personagens da dinâmica alegórica de convencimento para a moção e comoção da fé. Os recursos se alternam em carpe diem incipiente dirigido ao divino, uma dó (que as vezes soa falsa) para com o mundo em que avulta a indispensável remissão do homem e a crescente ambiência do universo de catecismo e hinário.

Traga-se, a propósito, dois poemas de Anchieta, de sua lira em português:

DA RESSURREIÇÃO

*Ó mãe sempre virgem, Ó virgem fecunda
com novos prazeres cantamos o “Ave!”
com que quis fechar-se, no vosso conclave,
o verbo do padre, pessoa segunda*

*De novo, senhora, receba vossa alma
O “Ave!” segundo, com nova alegria,
Pois o que foi morto, com grand’alegria,
A morte vencida, ressurgue com palma*

*As chagas cruentas das mãos delicadas
vêm mais rubicundas que todas as rosas,
para que por elas se tornem formosas
as almas que foram da culpa afeadas*

*O peito sagrado, com lança rompido,
que para vossa alma foi bravo cutelo,
com raios de glória ressurgue tão belo
que tem vossas dores de todo vencido*

*Ó madre de vida, pois tendes tal dia,
fazei-nos dar vida, que mortos jazemos,
e livres da morte, com Iesu tornemos
em vida de graça com toda alegria.*

VAIDADE DAS COUSAS DO MUNDO

*Não há coisa segura;
Tudo quanto se vê, se vai passando;
A vida não tem dura;
O bem se vai gastando,
E toda criatura vai voando.*

*Em Deus, meu criador,
Só 'stá todo o meu bem, toda a esperança
Meu gosto e meu amor
E bem-aventurança.
Quem serve a tal Senhor não faz mudança.*

*Contente assi minha alma,
Do doce amor de Deus toda ferida,
O mundo deixa em calma,
Buscando a outra vida,
Na qual deseja ser toda absorvida.*

*De pé do sacro monte,
Meus olhos levantando ao alto cume,
Vi 'star aberta a fonte
Do verdadeiro lume,
Que as trevas do meu peito me consume.*

*Correm doces licores
Das grandes aberturas do penedo;
Levantam-se os erros,
Levanta-se o degredo
E tira-se a amargura ao fruto azedo*

Coteje-se, ainda, o poema da “Vaidade das cousas do mundo” com o soneto de Gregório de Mattos:

Soneto

*Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
depois da Luz se segue a noite escura,
em tristes sombras morre a Formosura,
em contínuas tristezas a alegria.*

*Porém se acaba o Sol, por que nascia?
se é tão formosa a Luz, por que não dura?
como a beleza assim se transfigura?
como o gosto da pena assim se fia?*

*Mas no Sol, e na Luz falte a firmeza,
Na formosura não se dê constância,
e na alegria sinta-se tristeza.*

*Começa o mundo enfim pela ignorância,
e tem qualquer dos bens por natureza
e firmeza somente na inconstância.*

Coincidentes na interpretação da finitude e provisoriedade humanas, os poemas divergem em estilo e em perspectiva. Se *na vida tudo passa*, ao invés de aproveitá-la enquanto é tempo (como parece sugerir o *carpe diem* gregoriano), Anchieta defende o recolhimento e a renúncia à vida para repelir a inconstância. Sua opção é por uma entrega e submissão absolutas à solução ascética. Por isso, às vezes, o humanismo teocêntrico parece ser uma extravagância ou paradoxo aos olhos e sentidos do poeta cristão. A nostalgia da vida eterna, do martírio como demonstração de fidelidade ao cosmos da Idade Média proferirão, na ideologia do poema anchietano, a aceitação incondicional, a penetração absoluta do Mistério, contrário senso à Renascença que buscará a ultrapassagem dos crivos (e *cravos*) medievais.

A Contra-Reforma cunhou uma deliberada ideologia artística e sócio-moral, aglutinando momentos específicos de anulação de qualquer pensamento a ela contrário, fosse o luteranismo, o calvinismo, o islamismo,

o renascimento humanista. Onde não exista espaço para a dúvida antropocêntrica — efeito e causa da crise renascentista — mais e melhor se instalará o fervor místico inabalável, decorrente do teocentrismo imutável, constante, aterrador. Anchieta será sempre e continuamente medieval, porque distante de qualquer reclame classicista autonômico. Também não advogará, nem de longe, a queda dual do desequilíbrio barroquista. Transitivo entre o arcaico e o moderno da língua literária de que dispõe, será sempre o bardo evangelista exaltando, em cantos de fé e mistério, o estoicismo cristão.

Seus mais notáveis poemas (ou os mais visíveis pela intermitência com que são antologiadados) põem em evidência tal estado e lavra lírica/dramática. No “Pelote Domingueiro” pratica-se o recurso alegórico da sùmula (suma) do pecado humano prefigurado em Adão, que perde a graça (a veste de domingo, dia consagrado ao Senhor). De origem popular e medieval, embora de inspiração profana, o *pelote* representa tanto o antigo casaco de pele de animal para proteger do frio, quanto o amor da amada, afinal restituído ao amador por intercessão do afeto recíproco. Anchieta adaptou-o ao assunto sagrado, primeiro como prólogo no *Auto do Natal ou da Pregação Universal*, depois como poema solto, mantendo estilo, métrica e musicalidade da Idade Média.

“Do Santíssimo Sacramento”, de superior qualidade estética, particularmente nos versos 153-160 e 173-188, é poema autógrafo que trata das excelências da Eucaristia para a libertação do pecador. A inspiração bíblica colhe-se dos livros do Eclesiastes, Salmos, João e Coríntios. Tem forte carga de simbolismo cristão, especialmente da semântica do Deus Filho, suas chagas místicas, o penedo cujas águas saciaram os filhos de Israel e os cristãos e o sangue do Cristo, que adoça a amargura dos pecados dos homens, expulsos do Paraíso no princípio dos tempos. É poema dos mais singelos e representativos na notação anchietana sobre a brevidade existencial e necessária purgação dos males humanos.

O poema “Da Ressurreição”, recitado na Páscoa de 1583, quando Anchieta funda a Congregação Mariana do Rosário, com procissão e liturgia, versos endecassílabos acentuados na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a, sendo obrigatórias somente as 5^a e 11^a sílabas, conta com inovações propriamente anchietanas, tornando o poema autêntica *arte maior* da poesia brasileira, sem perda da original tradição medieval.

“Cordeirinha Linda”, também chamado “A Santa Inês”, é poema de sugestões místicas com delicadas imagens de intenso simbolismo católico. Parece dedicado a Santa Úrsula, uma das Onze (Mil) Virgens sacrificadas em Colônia (Alemanha). Sua representação foi consagrada aos mártires, em São Vicente, 1576. A estética moral é feita de candura ingênua e primitiva religiosidade, em movimento de elegia aos primeiros cristãos sacrificados em Roma. O culto das virgens e mártires teve duração em toda a Europa católica, em Portugal (1517) e suas colônias no mundo. Úrsula era uma dignatária cristã, degolada pelos hunos. Chefiava dez outras virgens, formando as 11 que, na convivência hiperbólica do simbolismo cristão, se tornaram Onze Mil. A primeira seção do poema vem em redondilha menor e a segunda, em maior, com refrão, confirmando, mais uma vez, Anchieta como o poeta que assinala as correntes líricas de seu tempo, assimilando-as em sua obra.

O poema reforça a ideologia católica, do catecismo agiográfico, que honra santos e mártires atribuindo-lhes feitos extraordinários em benefício da fé e do exemplo moral. É todo ele encomiástico da santa de *Jesus querida*, virgem e mártir com o poder de expulsar Satanás do espírito dos fiéis ameaçados. Por isso o povo a saúda com alegria, pois sua presença traz o *lume novo* da doutrina, afastando a sombra do pecado, com o *trigo novo* que é o pão da vida. *Padeirinha*, esposa de Jesus, degolada em nome de sua fé, a santa e mártir realça a glória divina no matar a fome de ânimo e de confiança do povo de Deus. Glória sem mácula também tem a santa, *farinha sem farelo* que serve de remédio ao povo, curando-lhe as feridas das tentações mundanas. O pão da fé, o pão da vida, amassado contra o próprio peito, a virgem e mártir reifica a qualidade da salvação humana pelo mito cristão da Ressurreição, a vitória das forças do bem contra as trevas do anti-Cristo.

O poema *A Santa Inês* é exemplar dos mais caros a esse espírito composto de estrofes e versos extremamente simples, metrificadas, em sua maioria, em pentassílabos, estrofes de cinco a oito versos. Em *A Santa Inês* predomina, ao final de cada estrofe, mais precisamente nos dois últimos versos, uma espécie de mote, ou refrão, reforçador da ideologia católica, a do catecismo teocêntrico que honra santos e mártires da Igreja, atribuindo-lhes glórias que sirvam de modelo aos demais cristãos.

Na primeira estrofe, o poeta saúda a sua santa, augurando-lhe a alegria popular, que será imensa quando ela chegar, pois sua presença ilumina os fiéis. Na segunda, o poeta informa que, por ser amada de Jesus, Inês tem o poder de espantar Satanás. Por isso, o povo a saúda, com alegria, já que sua presença traz nova luz à fé. A terceira estrofe assinala que a sombra do pecado afastará de si o povo rapidamente, tão logo a coroa de mártir de Inês, pura e formosa, honre os homens com a sua vinda, para preveni-los dos males. A quarta estrofe reforça a idéia de martirização de Inês. O poeta pede a imediata vinda da santa, pois com ela ninguém do povo irá perecer. A quinta estrofe reforça o poder da santa, cordeira de Jesus, esposa e rainha, padeira do povo, a quem traz trigo novo, i. e., o pão da vida, a esperança nova, a fé revigorante, ânimo e confiança renovados. A sexta estrofe assegura que esse *trigo* é busca de Jesus, desejo iluminado para o povo faminto de luz da fé. A sétima estrofe realça a glória da santa e mártir, cuja *farinha sem farelo* (i. e., pureza sem mácula) é remédio para o povo, que se curará de quaisquer males e das tentações do Demônio. A oitava estrofe assinala o pão da fé amassado por Inês em seu peito, símbolo do mais caro amor a Deus. O poeta pede à santa que empreste o pão ao povo, para que este troque o pecado pela salvação. A nona estrofe qualifica com destaque o pão da vida e da fé. E, finalmente, a décima estrofe ratifica a excepcionalidade desse mesmo pão, qualificando de débeis e condenados os homens que não aceitem o poder da fé, os que se opõem à luz do catolicismo.

A ingenuidade e simplicidade de tratamento dos temas funcionam como elementos catalisadores. As idéias de mansidão e candura aliam-se à de beleza, e por essa razão o poeta considera Santa Inês uma linda cordeirinha, dando-lhe o testemunho de que o povo está radiante em virtude de sua próxima vinda. Tal fato representa entusiasmo, ânimo, espiritualidade da festa para o povo católico e como que referenda a profunda bondade de Inês. O desejo de sua vinda provoca no poeta um êxtase místico, em conseqüência do que vai complementando a identidade da santa como dominadora de males e protetora dos aflitos. À imagem de *cordeirinha* se acrescenta a de *padeirinha*, na sétima estrofe, quando o autor engendra a metáfora no sentido do que a padeirinha simboliza para o povo que a aguarda, ela que representa o pão do espírito, a cura da desesperança e da apatia, da doença e da fadiga.

O conflito luz/treva é constante no poema e se instaura justamente com a finalidade de opor a insegurança do povo à radiosa grandeza de Inês, cuja vinda, plena de formosura e graça, e coroada de pureza, honra o povo, que se alegra e ilumina. Neste sentido é que alguns estudiosos enxergam um Anchieta inscrito no pré-Barroco.

A livre associação de *padeira* com *trigo*, *farelo*, *farinha* sugere a ênfase no pão da vida, na simbologia cristã da eucaristia. Rainha dos mártires e por isso amada por seu esposo Jesus, Inês também é rainha do povo, a quem empresta trigo novo, simbólico da fé renascida no mesmo pão, símbolo do corpo de Jesus, crucificado e morto em favor do povo de Deus, redimido pelo sacrifício do Filho. Quando afirma que *não é de Alentejo / Este vosso trigo*, o poeta ressalta idéia anterior de que o trigo trazido por Inês não pertence a este mundo, mas ao de Deus. Ou seja, a padeirinha imolada por sua fé cristã, agora tem poder de trigo mais nobre, que alimenta o espírito e toca em graça o povo crente. Com tal felicidade, o poeta dá-se em elevação, pois afinal *vê* seu povo próximo dos contrários do pecado e, por isso, *não anda faminto deste trigo novo*.

Obter esse trigo e esse pão, entretanto, não é tarefa fácil, por se tratar do pão da vida, comida que se dá de graça ao cristão, mas este deve impor-se o sacrifício ritual do merecimento. Assim, o poeta pede a Inês para vir ao encontro do povo pois, com a vinda da santa, Deus concederá ao mesmo povo o pão da fé e a graça do Espírito Santo. O doce bolo (da fé, da graça, da luz), tão doce que ninguém jamais pode passar sem ele, na visão do poeta, é onipotente e forte a tal ponto que considera tolo e perdido qualquer homem que se afaste de sua fé, qualquer que rejeite o pão da vida e não se mostre permanentemente faminto do pão novo da redenção.

Em “Carta da Companhia de Jesus para o seráfico São Francisco”, Anchieta celebra o famoso varão, ilustre fundador de uma das mais notáveis ordens religiosas (no Brasil desde 1585 em Olinda, depois na Bahia). A carta em versos homenageia o herói místico, patrono dos franciscanos, traçando perfis da História Sagrada desde Adão até o pobre de Assis. O poema tem desenvoltura métrica e rítmica digna da aparência de um folheto de cordel, distinguindo-se dos outros poemas anchietanos pela ligeireza de composição, muito mais ágil e de maior impacto popular. Apesar de incompleto, pois perdeu-se o seu final (os versos vão de Adão

a Jônatas), revela-se convincente em sua estesia suave, ramificando imediata empatia com o leitor.

O poema “A São Lourenço”, no espírito mesmo da celebração ontológica do culto medieval a anjos e santos, cultua Lourenço, diácono do papa Sixto II, morto em 258 sob Décio e Valeriano, imperador e censor romanos. Em trecho curioso, nomeia-se Baalzebuh, ídolo filisteu (cf. 2 Reis, 1, 3). Anchieta mais se mostra mestre espanhol cobrando ânimo à fidelidade dos seus irmãos de ordem, aos nativos e colonos. Formidável massa de exemplos são pinçados da vida dos santos mártires (Lourenço, Maurício, Sebastião, Vítor, Vital, Úrsula, Inês) para mimetizar, no espírito dos assistentes, a boa ordem moral martirológica e ascética. Expressões tupi reforçam a sonoridade do poema, destacando-se Guaraparim (garça branca) e Reritiba (ostras = Reri) em abundância (tyba).

No poema de saudação à autoridade eclesiástica do padre Bartolomeu Simões Pereira, Anchieta vislumbra na construção anafórica um poderoso recurso para imprimir ecos da celebração como festa de Deus, instrumentos para redimensionar a catequese e elevação místico-ascética. Dá sustentação ao princípio da autoridade eclesiástica como representação divina — a que os nativos tributariam obediência. Assim procede com os padres Marçal Beliarte — que substitui o futuro Apóstolo do Brasil na missão Provincial — e Marcos da Costa. As personagens alegóricas Temor de Deus e Amor de Deus, recorrentes em outros autos e poemas, definem seus papéis de corifeus, à semelhança de coro grego, para confirmar máximas e sentenças da mensagem cristã em autos sagrados. Com isso o poeta reforça as reflexões profundas do cristianismo de base medieval, representando o Temor de Deus como o Velho Testamento e o Amor de Deus como o Novo. Arremata os poemas anchietanos, como aqui se observa, a beleza trágica próxima das sentenças escatológicas evocadas na *Divina Comédia*.

Ingenuidade e simplicidade na poesia anchietana investem qualidade e efeito catalisadores. Ideais de mansidão e candura aliam-se ao mito da beleza (*linda cordeirinha*). A *Santa Inês* representa fervor católico, com o fim de imprimir ânimo e espiritualidade ao povo na festa de sua padroeira. O fervor leva ao êxtase, tal como nos *Gozos de Nuestra Señora*, de Santillana. O desejo e enleio da vinda da santa provoca um entusiasmo no poeta que identifica a mártir como a consoladora dos aflitos, a inimiga

dos desígnios da sombra. Assim, o conflito luz \times treva é freqüente no poema e introduz os fins de oposição contra a insegurança do povo pela radiosa grandeza de Inês. E por aí, talvez, se saliente em Anchieta um sentimento barroquizante reforçador da Contra-Reforma. As imagens são ingênuas. O poema não traduz um sentido de ameaça explícita e aterradora do confronto céu \times inferno. Sua perspectiva é mais linear e primitivista, no veio da clareza singela dos místicos ibéricos da Idade Média. A vinda de Inês representa a vinda do Santíssimo Sacramento, a redenção humana pela unção católica do símbolo místico.

Os poemas de Anchieta são, a um tempo, sujeito e objeto do labor canônico, estética do amor sagrado, flagrantes tópicos da referencialidade místico-medieval. Repertórios de símbolos e recurso estratégico à base do trabalho catequético do jesuíta, confirmam limites e grandezas de intermediação da palavra poética, particularmente na comunicação entre a criatura e o seu Criador.

Esta poesia é a da íntima singeleza, ternura e ingenuidade de um humanismo esquivo entre o axioma medieval e a limpidez renascentista. De clara inspiração vicentina, sobretudo nos autos de penitenciação católico-contrarreformista, confere legitimidade à influência leitora do cancionero ibérico de temas populares. Mesmo os espíritos modernos mais empedernidos contra as artes da espontaneidade se curvam à graça infantil dessa poética. Seu medievo mundo basicamente se confunde com a criancice brasileira nascente e suas impressões ou expressões desse encontro confluem na tipicidade cultural de nossa aurora primitiva cheia de luzes e cores, combinadas com a rusticidade nua da gente. O limite e a grandeza anchietanos residem justamente nesse estilo de poetar que, de tão simples e gracioso, desarma os racionalismos mais recalcitrantes.

São produtos de arroubos místicos próximos aos de São João da Cruz, Thomas de Kempis e Santa Tereza de Ávila, imprimidos de uma passionalidade cristã em estado de arrebatamento confessional e uma ética de curioso hedonismo, o da graça ascética com que o poeta persuade (ou dissuade) indígenas confiados aos seus misteres catequéticos. Com isso desenha-se o que Tomás de Aquino chamou de *conhecimento experimental de Deus*, fórmula imagética de comunicação, que dissolve todo vestígio de racionalidade em proveito da contemplação e gozo do mistério da fé.

Embora recuse o *pro* (fora) *fanum* (templo), embora arrelie a profanação da vida exterior, Anchieta não se impede de a ela recorrer para purgar de males a pré-civilização do pecado, carnavalizando mimeticamente, em especial nos autos sacramentais, as figuras de fetiche indígena, junto com seus deuses ou autoridades tribais. Leitor da tradição peninsular, como Juan del Encina e Gil Vicente, Anchieta pratica o drama de caráter e circunstâncias de moralidade com as singularidades do universo medieval e suas entidades sagradas (Jesus, Maria e a realeza de santos mártires como Inês, Úrsula, Lourenço e Maurício, ao lado da morada mística de um S. Francisco de Assis), opondo-se à civilização do pecado antropocêntrico através de simplificações simbólicas dos emblemas cristãos, sem nunca apartar-se do sublime, mas associando-os à alegorização, personificação de elementos da natureza etc. Assemelhado a Gil Vicente, em ambos viva a mentalidade humanista-cristã, mais didatismo moralizante, mortificação dos pecadores e plurilingüismo, diverge Anchieta de Gil Vicente pela agudização do objeto catequético, cuja necessidade pode sacrificar a *poiesis* em benefício da ética da cristandade, o repúdio à linguagem profana, o que termina por restringir o poeta em favor do catequista.

Tal se pode verificar no influxo de inspiração apocalíptica presente na maior parte dos autos anchietanos, exemplo mais patente em *Quando no Espírito Santo se recebeu uma reliquia das Onze Mil Virgens*, onde os demônios são os pajés submetidos à moral branca e cristã. Nos poemas, os indivíduos são admoestados, invectivados a encontrar o redil teocêntrico: *Homem, fantasma sem vida / não vês que vives morrendo / pois tens a graça perdida?*. Se deslocados de seu contexto excludente, porém, alguns trechos de poemas resumam categoria autonômica e valor essencial: *ganhai-me, pois me / perdi / em amar-me*. Assim também três belíssimas estrofes do poema *Do Santíssimo Sacramento*:

*Ar fresco de minha calma
fogo de minha frieza,
fonte viva de limpeza
de beijo
(...)*

*Pois não vivo sem comer,
coma-vos, em vós vivendo,
viva a vós, a vós comendo,
doce amor*

*Comendo do tal penhor,
nele tenha minha parte
e depois de vós me farte
com vos ver!*

Metrificação em pentassílabos, em redondilhas ou em engenhosos endecassílabos, como no poema *Da Ressurreição*, a poesia de Anchieta é feita de motes ideológicos, reforçadores da identidade contra-reformista, do catecismo teocêntrico, que honram santos e mártires em feitos do maravilhoso cristão, com o fim de extrair exemplos morais que sirvam de modelo. A ingenuidade e simplicidade de tratamento de linguagem e temas funcionam como elementos catalisadores. As idéias de mansidão e candura se aliam à de Beleza, emprestando testemunhos de espiritualidade e festa no ânimo dos povos conquistados. Conflitos luz/treva são constantes nos poemas e se instauram com o fim exclusivo de opor à inconstância humana a radiosa grandeza da divindade, cuja presença, plena de formosura e graça, honra o povo que se alegra e ilumina. Por tais conflitos, Anchieta foi visto como pré-barroco. O que seria outra história, em se tratando de um autor cujas imagens ingênuas e simplicidade não sobrelevam da ameaça do fogo dos infernos. A perspectiva desses poemas é mesmo linear, tentando indicativos morais aos indivíduos, caminhos retos para a comunhão da fé católica.

4 – A LÍRICA EM TUPI

A prática do verso em tupi obedece mais a um duplo intento do poeta missionário do que a exaltar as virtudes de um idioma de rica sonoridade rítmica, mas sem a contrapartida de língua intelectualmente eficaz. O duplo intento era ideologizar as falas, aproximar as *verdades* do cristianismo aos *sentidos broncos*, tomando o aprendizado da língua geral dos nativos como tática facilitadora dos objetivos da catequese, de par com o projeto colonizador em quebrar as resistências indígenas, sufocar a sua cultura, transplantá-las integralmente para a cultura portuguesa e fixar os fundamentos da expressão índia na língua do colonizador.

Daí considerarmos essa lírica tupi do poeta Anchieta uma mera extensão, apêndice (de menor grau, na perspectiva do colonizador) da lira civilizada, portuguesa ou espanhola, fruto obsidante da tarefa evangelizadora, via de acesso eficaz à expansão conquistadora e testemunho do desprendimento ascético e transe místico-martirológico dos inicianos em dobrar o cerviz da *gente inculca* aos horizontes de Deus.

O tupi de Anchieta tem a lógica dura dos catecismos. Seu repertório vocabular opta pelo imediatismo dos propósitos da conversão, com rudimentos de linguagem persuasiva e pouca extração do encantamento ingênuo da língua geral. Transposta ao português, a lírica decai da primitiva pureza e ingenuidade, típicas da expressão original, a ponto de não poder exprimir em português nem mesmo a massa sonora de seu acento inicial, diluindo-se em rebarbativos conclamos à rudeza bárbara: *e entres em minha energia, / faças bom meu coração* (versos 35-36 do poema “Pitangi Porangeté”, p. 155 de *Lírica portuguesa e tupi*), onde os referenciais indígenas serão rompidos, molestados, escarnecidos.

Sempre recorrendo à dança e ao canto dos meninos índios como meio de requestrar a atenção dos adultos e subverter suas vontades, a lírica tupi de Anchieta figura Cristo permanentemente Menino, de que a imagem boa da Mãe nunca se aparta. Daí os diminutivos, usados quase obsessivamente. A tradução literal faz perder (e muito) o frescor poético primitivo da língua e o resultado é uma arrumação quase nunca feliz de palavras, reunidas aleatoriamente, sem dimensão estética ou de linguagem. E avultam os preconceitos etnográficos. Añánga (ou Anhangá), de mitológico gênio da floresta passa a demônio vulgar, de quem os

curumins devem afastar-se, pelo horror que sua imagem inspira. Outros *demônios* infestam o imaginário desses versos, afugentando a percepção positiva da identidade indígena e também a boa marcação dos poemas, de feito mais simples, da lírica em português.

A lírica tupi anchietana, no nosso modesto modo de sentir, tem interesse reduzido à platitude historiográfica, em consequência sobretudo da prevalência ideológica plasmada nos poemas, superior em número e intensidade a qualquer outra motivação — e menos ainda à poética. Seu valor histórico é consignável, sobrando razões ao utiludismo catequético. Resulta uma linguagem casuística, de precária noção imagética, a não ser os já batidos argumentos de um catolicismo ornamental. Escapa dessa perspectiva pobre um poema de alta riqueza sinestésica e simbólica, paralela ao alcançado por Anchieta em sua lírica portuguesa e espanhola. Trata-se de “Dança: TupansΩ Angaturáma” (p. 202 de *Lírica portuguesa e tupi*), cândida oração à Virgem Maria para proteção dos males do Inferno e do Demônio (translaticamente Anhangá, claro). Sonoridade, ritmo e canto emprestam graça e relevo ao poema, vestido de uma surpreendente alegria purificadora dos ideais da fé cristã com a riqueza singular dos motivos católicos medievais, onde a ingenuidade ilumina a poesia. “TupansΩ Angaturáma” vale por si só, autonomicamente, distinto mesmo da onda baixo-mística dos outros poemas. Antecipa o Gregório de Mattos de *não queirais, pastor divino, perder na vossa ovelha a vossa glória com Não queiras, tu que, por nada, / eu vá à fogueira eterna* (versos 3-4, p. 202, *Cit.*). Outras belezas metafóricas do poema: *Vem tu minha alma lavar, / cair, raspar seu bafio* (versos 31-32, p. 203, *Cit.*). Além desse, outros poemas dessa lírica tupi mereceriam alguma menção pela força mítica imprimida à sonoridade da língua indígena. Estão neste caso “Jabaeté Paí Jesu” e “Dos Mistérios do Rosário”, cujo refrão e a natureza dos passos de mistérios Gozosos (infância), Dolorosos (paixão e morte) e Gloriosos (ressurreição) têm um valor de permanência semelhante ao do “TupansΩ” e ombreiam com as melhores produções da lírica anchietana.

5 – A LÍRICA EM ESPANHOL

É de uso freqüente, nos séculos 15, 16 e até meados do 17, o cruzamento castelhano/português na fala comum e na prática literária. Tal expansão lingüística, particularmente na lírica e no teatro e cuja expressão canônica mais lapidar seria encontrada em Gil Vicente, encontra na poesia de Anchieta um veio talvez mais natural por se tratar o espanhol de sua língua nativa. No romanceiro místico e no cancionero medieval anchietano presentificam-se quase 3 mil versos, entre romances, coplas, autos e canções, com predominância óbvia para o sentencioso, o místico, o ascético, o pedagógico, levemente associados a uma certa tradição da cavalaria cortesã francesa.

Reunindo Dante e Petrarca, a tradição clássica, redondilhas medievais de 5 e 7 sílabas, atravessando a Renascença com um repertório mariano de uso consensual entre os poetas medievos, a lírica anchietana cobre um intenso desenvolvimento de celebração litúrgica da palavra sagrada, com antecedentes notórios na Península Ibérica, desde o século 14 (Arcipreste de Hita, Juan Ruíz, do *Libro del buen amor*; Pero López de Ayala, do *Rimado de Palácio*), passando pelo 15 (do *Cancionero de Baena*, organizado por Juan Alfonso, aos nomes de Fernan Pérez de Guzmán, Juan de Mena e aquele de mais forte influência no espírito de Anchieta, D. Iñigo López de Mendoza, marquês de Santillana, a que se acrescem Jorge Manrique, Álvarez de Villasandino, López Maldonado, Juan Álvarez Gato, Fray Ambrosio Montesinos...) e chegando ao próprio século de Anchieta, o 16, com os nomes mais luminosos de Juan de Boscán, Garcilaso de la Vega, Fr. Luís de León, Góngora, Lope de Vega, S. Juan de la Cruz, Santa Teresa e outros. Alguns desses nomes influenciaram também em Gil Vicente a composição de seus numerosos títulos, conforme já assinalado em outra passagem deste trabalho, o que valida nossa compreensão de uma família de influências intertextuais, numa prática saudável de mimetização intercursiva de textos, sem a *culpa* moderna e o estigma do plágio.

Pero López de Ayala, por exemplo, cujo fim de vida coincide com os fins do século 15, assim tecia sua melopéia à Virgem, em tudo semelhante à fala comum dos poetas até Anchieta:

*Tú, que eres la estrella
que guardas a los errados,
amansa la mi querella,
e perdon de mis pecados
tú me otorga, e olvidados
sean por la tu mesura,
e me leva aquel altura
do es el placer entero.
— Señora, por quanto supe
tus acorros, en ti spero,
e a tu casa, en Guadalupe,
prometo de ser romero.*

Compare-se o poema acima com este de Anchieta, na festa do Espírito Santo, romaria de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha:

*Ave, estrella de la mar,
guía de los que navegan,
los cuales a vos se entregan,
por que en este navegar
por muchas vías se ciegan
Vos sois de los ciegos lumbré,
destrucción de pecados,
libramento de culpados,
que lleváis a la alta cumbre,
de todos bienes colmados*

A semelhança e índice intertextual não se apresentam em termos rigorosamente literais, senão por aproximação temática, estilística, seleção vocabular e tônus imagético. Assim, Fernán Pérez de Guzmán, sobrinho de Pero López e tio de Santillana, prenuncia:

*Cual balada e cancioneta
bastaría
a te loar, con perfecta
melodía?*

(In: Dámaso Alonso, p. 194)

Anchieta não lhe fica muito distanciado, antes seguindo-lhe bem de perto:

*Nuestra prima y nuestra hermana
es María,
que cubrió com nuestra lana
al Mesía.*

De igual forma, Álvarez de Villasandino:

*Generosa,
muy hermosa
sin mancilla Virgen Santa,
Virtuosa,
poderosa,
de quién Lucifer se espanta:
e tanta
fué la tu grand homildad
que toda la Trenidad
en ti se encierra, se canta* (In: Oscar Dreidenie, p. 10)

E Anchieta:

*Ella es pura
más que toda criatura.
Es menor
en sus ojos, mas mayor
ante aquel
que hizo della vergel
de su mismo Criador* (In: *Lírica espanhola*, 18, 53)

Também Juan de Mena, dos endecassílabos:

*Oh matador de mi figo, cruel,
matarás a mí, dexaras a el*

E Anchieta:

*Cruel, deixas a mim e a meu filho arrebatas?
 Por que, com mão armada, à mãe por fim não matas?
 (In: De Beata Virgine, sobre a agonia de Nossa Senhora das
 Dores)*

Ou Jorge Manrique, nas *Coplas por la muerte de su padre*:

*Recuerde el alma dormida
 abive el seso y despierte,
 contemplando
 cómo se pasa la vida,
 cómo se viene la muerte,
 tan callando;*

*cuán presto se va el placer,
 cómo, despues de acordado,
 da dolor,
 cómo, a nuestro parescer,
 cualquier tiempo pasado
 fué mejor...*

E Anchieta:

*Los que muertos veneramos
 por su Dios,
 si no los seguimos nos,
 que ganamos?
 Los que las honras del mundo
 despreciaron,
 y las deshonras amaron
 de la cruz,
 éstos, con su buen Jesús,
 de la muerte triunfaron...*

Ou, ainda, López Maldonado:

*Ay amor,
perjuro, falso traidor!
Enemigo
de todo lo que no es mal,
desleal
al que tiene ley contigo!
Falso amigo
al que te das por mayor*

(Oscar Dreidenie, p. 16)

Anchieta, em DBV

*Deixar o leal amante, afugentar o amigo,
aceitar um traidor, possuístes um inimigo*

Anchieta, em “São Lourenço”:

*Oh traidor,
que niegas tu Criador,
Dios eterno,
que si hizo niño tierno
por salvarte,
y tú quieres condenarte
y no tienes el infierno!*

Maldonado:

*Cuando será que pueda,
Libre de esta prisión, volar al cielo,
Filipe, y en la rueda,
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura sin duelo?
p. 38)*

(Oscar Dreidenie,

Anchieta:

*La tarde comenzaba
a perder (ya) la luz de su lucero,
cuando el buen Jesús estaba
clamando en un madero:
Hombre, enemigo mio, por ti muero!* (Lírica espanhola,
11, 1)
*(DBV. Versos
5665-5666)*

Juan Álvarez Gato, nos motes de amor profano, letras de amor
sagrado:

*Amor, no me dexes,
que me moriré.
— Que en ti so yo bivo,
Sin ti so cautivo;
Si me eres esquivo,
perdido seré* (D. Alonso, 275)

Anchieta:

*Ando maltratado,
por te dar mi amor.
— Andais pensativo,
Jesús, pastor bueno,
de cuidados lleno,
más muerto que vivo.
— Híceme cautivo,
siendo sumo señor.
Ando maltratado,
por te dar mi amor.*

Fray Iñigo de Mendoza
Marquês de Santillana

(Vita Christi fecho por coplas):

*O sapiencia soberana,
quien te me paró tan muda?
Tú Padre, por qué no ayuda
esta muerta carne humana,
en cruz tan áspera y cruda?*

*Del cherubín disciplina,
dó las gracias de tu lengua?
O dulcísima doctrina!
quién te puso tan aína,
silencio de tanta mengua?*

Anchieta:

*No me habla vuestra lengua,
Verbo del Padre?
No me miran vuestros ojos,
oh luz del cielo?*

*Como dejáis en tal mengua
a vuestra madre,
sin amparo, sin tutor
y sin consuelo?*

(Lírica espanhola)

*Calas-te, Filho, à mãe? Não te movem lamentos,
entranhas maternas, tão rotas de tormentos?
Quem ordenou ao Verbo um silêncio tão triste,
que nem sequer c'um som o pranto meu ungeste?*
(DBV, v. 4585 et. seg.)

Santillana:

*O cara y suavidad,
gloria que faze sedientos,
y, más vista, más fambrientos,*

*quedan de tu claridad
 los cielos muy contentos!
 Quién te paró tan oscura?
 quién te robó na figura?
 dónde está tu fermosura,
 dador de todos los bienes?* (D. Alonso, 283)

Anchieta:

*Oh amor de mis entrañas!
 Le decía:
 Que es de vuestra gran belleza
 y compostura?*

*Quién, con penas tan extrañas,
 oh gloria mía,
 afeó vuestra lindeza
 y hermosura?*

Lamento semelhante exala Anchieta nos versos 4517-4520 de DBV:

*Ó clarão! Ó fulgor sepultado na noite!
 ó luz! ó vida, morta em tão tremendo açoite!
 Quem desbotou na boca essa cor rósea e pura
 e te murchou no rosto a exímia formosura?*

Fr. Francisco de Montesino, tradutor espanhol da *Vita Christi*, de Ludolfo de Saxônia, sobre S. Francisco:

*Este perfecto caudillo
 de apostólicos varones
 guerra dió, con homecillo,
 como roquero castillo,
 a tres bravas guarniciones.*

*Al mundo, carne, Satán
 quitó sus fuerzas e usos:
 oh bendito capitán,
 por quien estos tres están
 tan confusos!*

Anchieta, sobre S. Francisco:

*Concedeu-vos tal poder
que leão, urso e gigante
matásseis, forte e constante;
mundo, carne e Lúcifer
destruindo mui possante.*

*Com tal capitão diante,
aumenta-se a fé e a Lei
da Igreja militante,
e vós já na triunfante
Sois coroado por rei.*

Anchieta, sobre Jesus Cristo:

*Oh bendito tal caudillo,
que por nós tan bien guerrea!
Nuerabuena sea!
Vistese de nuestro traje,
por nos dar leal librea.
Nuerabuena sea!*

*Como diestro bombardero
que su espera bien bornea.
Nuerabuena sea!
En los pechos de su Padre
todos los tiros emplea!
Nuerabuena sea!*

Maior influência, porém, ou ao menos a mais sensível, parece ser mesmo a de Gil Vicente, especialmente o GV dos autos *Pastoril Castelhano, da Sibila Cassandra, da Fé, dos Quatro Tempos, da Mofina Mendes*, a ponto de poder seguir-se-lhes um paralelismo, ou constituir-se em *marcas coincidentes* o cotejo entre ambos:

Gil Vicente

*Que oración, Dios, te harán,
que dirán
Oh gran rei, desde niñoito
por natureza bendito,
infinito,
nos.*

*ab aeterno capitán
de celeste imperio herdero
por entero,
de deidad coronado
y por nos hecho cordero!*

(Auto da Sibila Cassandra)

*El infinito amador,
infinitamente amando
cosa amada
de infinito valor,
amó...*

*Supo donde quiso cuando
Ser mostrada.*

(Auto dos Quatro Tempos)

*Tu eres huerta cerrada,
en quien Dios venir desea,
Tota pulchra amica mea,
Flor de virginidad sagrada.*

(Auto Pastoril Castellano)

Anchieta

*Rey de poder infinito
e hijo del sumo Dios,
sin principio y fin sois vos,
aunque ahora tan chiquito
hecho por amor de*

*Sois león fuerte y feroz
en cordero transformado,
en la Virgen encarnado;
por juntar los pueblos dos,
Siendo Dios soy humanado!*

(Lírica espanhola)

*Ama a Dios que te crió,
hombre de Dios muy amado!
Ama con todo cuidado
a quien primero te*

*Dáale todo cuanto tienes,
pues cuanto tiene te dió.*

(Lírica espanhola)

*Es la fuente bien sellada
con virginidad entera,
de que mana la ribera,
Sapiencia de Dios llamada.*

(Auto da Visitação)

Exprime-se aí a definição de estilos personalíssimos, a despeito do veio e expressão comuns ao mundo medieval, de forte impregnação mística e ascética e o conseqüente temor do Inferno. No *Auto da Visitação*, por exemplo, provavelmente o último trabalho de Anchieta, mais se revela o enamorado da Virgem, o fervoroso asceta da divindade mariológica,

ludicamente glosando a deficiência física do homem, auto-ironizando a corcunda e a velhice. O apostolado anchietano se faz pela ênfase catequética, mediante a poesia de elevação espiritual, em ritmo de cantiga e catecismo, de nítido sabor e inspiração popular, do simples, espontâneo e natural halo da Idade Média.

A poética anchietana freqüentemente se conserva na rama apolo-gética do catolicismo contra-reformista, oscilando para um ludismo *a la* Lope de Vega nos poemas de “Que se podia pegar” e “Recemos, Ruben, la prima”. Do mundo místico ibérico extrai motivos sagrados para composições ou inspirações oriundas até mesmo da civilidade profana, que adapta ao seu projeto ideológico, com propósitos de docência religiosa que buscam reorientar o sentido mítico na direção ordenadora do teocentrismo absoluto. Essa poética irá se alimentar de livros como *De Vita Christi*, responsável pela conversão de dezenas de descrentes, bem como a poesia de Santillana, os jogos de palavras, os trocadilhos, e mais os ecos e paralelismos da mimesis bíblica, dos santos doutores da Igreja e dos clássicos latinos.

No poema “Um pecador ao Minino nascido” constrói-se e enca-deia-se anaforicamente o verso. Idem na “Resposta do Minino nascido ao pecador”. A anáfora é gerada na glosa a partir de cada verso do mote. A fôrma preferencial é a redondilha maior, consagrada no ambiente da Idade Média. “Quien verá al pastor” antecipa a escola de Lope, com ingenuidade, candura, melancólica afetividade e singeleza de composição. Ao invés do sentencioso do Velho Testamento, a poesia anchietana oscila, algumas vezes, para um feitio popular, ingênuo, que abranda a lição evangelista pela notação sentimental, afetiva, amorosa, do Deus Filho e, mais especialmente, de sua Mãe, símbolo desse Novo Testamento, nos vilancetes e redondilhas do Santíssimo Sacramento, do Sacrifício e da Redenção. As cantigas e os mistérios enformam essa poesia de encantamento, com apelos aos sentidos, falas ao crente pecador, que só se salva pela *audição*. A fé supre tais falhas e esta entra pelos ouvidos, mediante a pregação. A ambiência de ladainha como que se adensa e completa na aférese, de uso comum: *Norabuena* ou *Enhorabuena*.

Alguns instantes denunciam um poeta alusivo a estilos distintos da ambiência medieval. “Desterrose el Rey del Cielo”, por exemplo, lembra metro, estrofe e ode renascentistas, na lira ou no *stil nuovo*. “Um pecador

à Virgem Mãe” traz mote e complexo anafórico mais *dolce*. O verso 66 do poema lembra Dante e sua *Divina Comédia: Virgine Madre figlia del tuo figlio* (em Anchieta: *madrel del Padre que os criou*). No *Auto da Visitação*, Anchieta antecipa questão ascética desenvolvida nos séculos 17 e 18, relativa ao mundo (mítico) caído em *Eva* e levantado em *Ave*, havendo, inclusive, um título de Duarte Macedo, *Eva e Ave ou Maria triunfante*, bastante corrente no Brasil do século 18, conforme estudamos em nosso *Perfil do leitor colonial*. *Eva* e *Ave* são preciosismos cultistas, baseados no jogo semântico e imagético da palavra/representação de *Eva*, contrário senso de *Ave*, saudação redentora firmada na trajetória de Maria, mãe da humanidade.

“Llanto de la Virgen al pie de la cruz” e “Desconsolada”, em oitavas legitimam a tradição medieval seguida por Anchieta, na linha de *Stabat Mater Dolorosa*. São redondilhas maiores, com quebra de verso em 4 e 3, alternando o ritmo dramático do canto. Dois exemplares dos mais belos documentos poéticos do arroubo místico de Anchieta, com imagens sagradas criteriosamente despojadas da pompa litúrgica e próximas do espontâneo das orações populares. Alguns versos (65-72 de “Llanto de la Virgen...”) parecem intuir apreciação e gozo da fala poética e sentimental anterior ao Camões lírico.

Anchieta também embute versos ou trechos seus no interior de suas próprias peças líricas. O verso 1 de “Desconsolada”, por exemplo, aparece em decassílabo no verso 460 do *Auto da Vila da Vitória*. Em muitos aspectos o poeta insinua um traslador, com apuro ético e delicadeza sensorial, das vascas do amor profano para as afecções do sentido na dor divina. “Sobre el ciego Amor”, apesar de sua clara impregnação mística, que transporta o amor de Cristo aos homens todos, filhos de Maria, amor figurado em João Evangelista, serve ainda para caracterizar, ainda que diluídíssimo, o conceito do Amor para os gregos, que o representam no Cupido cego. O poema tem impressiva unção medieval, no plano ascético/místico/apologético, mas carrega também implicações de sabor da mítica pagã dos clássicos.

Cantiga aos mártires devocionários da via ascética, “Los que muertos veneramos” lembra as coplas de Jorge Manrique ao pai morto. A via purgativa, de celebração dos martírios dos religiosos na luta contra a Reforma calvinista, a glorificação desses mártires vinca o supremo gozo da morte,

canonizando-os mimeticamente aos olhos do Primeiro Mártir, o Cristo. Imagens antitéticas (pré-barrocas no sentido de virem antes) recheiam o trajeto estético de Anchieta com um colorido especial. Como o jogo de palavras — azedo/Azevedo, amargo/doce — aplicado no poema em homenagem a Inácio de Azevedo, mártir nas Canárias, ante corsários calvinistas. Motes e glosas acumpliciam-se na transcrição de paradoxos morte/vida, opondo amargura (vinagre, fel, cálice) a doçura (ressurreição missionária, apostólica). O irmão Manuel Álvares, pastor, *tocava* tambor para afugentar o inimigo, devidamente *tocado* pela graça, e se *tocava* de suas responsabilidades de cristão, a quem *tocava* morrer por seu Deus, *tocado* (ferido) e lançado ao mar. Em Pero (Pedro) reside a solidez da Pedra. O principal dos sentidos, conforme se exprime em Romanos, 10, 17, é a audição. Pela audição e pela solidez dos argumentos, o missionário Anchieta, tornado poeta, verbera o Evangelho.

Um título original de Anchieta — “Quien murió por darnos vida” — vem imprimido do vezo moral e cristão decorrente de um tema de cantiga medieval, com base no pedido de um pretendente e na recusa da moça amada. Aparece em Gil Vicente, no *Auto da Fé* e legitima-se na perspectiva anchietana pela celebrização deslocada de um motivo profano para o ideal sagrado, evangelizador, missionário. “No” é poema de íntima perpetração popular e profana. Anchieta permuta-lhe a natural espontaneidade, adaptando-o a circunstâncias da negativa consciência do pecador e à recusa final de Deus, com destaque para o reiterativo apocalíptico, em eco sombrio das campanas velho-testamentárias (*No, No*), três séculos adiante reverberados no *Never more* do poema “O corvo”, de Edgard Allan Poe. Vale uma transcrição de seu frescor original, frescor da *Lírica espanhola* (p. 105-106 da Ed. Loyola):

I

*Quién murió por darnos vida
muchas veces me llamó:
mas yo dijelo de no,
no, no, no, no!*

*Díjome que no pecase,
Pues, por me salvar, murió:
mas yo dijelo de no,
no, no, no, no!*

*Estar siempre en el pecado
por vida lo tengo yo:
no lo puedo dejar, no!
no, no, no, no!*

II

*A la hora de la muerte,
llamé a Dios que me llamó:
no me quiso hablar, no!
no, no, no, no!*

*Pregunté a mi conciencia
se podrá salvarme yo:
ella dijo que ya no,
no, no, no, no!*

*Quién pecó tan sin vergüenza
contra Dios que lo crió
que no tenga vida no,
no, no, no, no!*

*Al que siempre no decia
a su Dios que lo crió,
dígame Dios también no,
no, no, no, no!*

“Desdechando pecados” tem a ambiência dicotômica do Barroco: o pecador hesitante entre os valores cristãos, entre a paz e a guerra, a pena (a culpa, o arrependimento) e o pecado. Anchieta nele inclui a personagem alegórica Temor de Deus. O poema é sermão em verso, com todos os indícios da parenética religiosa. Mas o tom é do Deus do Velho Testamento e o anátema se abate sobre quem quer o que não quer. Tal seção se expande para o *Auto de São Lourenço*. Com Temor de Deus, no 5º ato do *Auto*, Anchieta denuncia um olhar entre medievalizante e renascentista, compreendendo Dante no famoso *Lasciate ogni speranza* da *Divina Comédia*. No verso 29 do poema anchietano, lê-se: *quita toda la esperanza*, com Anchieta pondo em ridículo os diabos, equiparados aos fanfarrões e charlatães. Satanás é espanhol e Lúcifer, português. A eles se juntam Calvino, Lutero e outros inimigos da doutrina católica. O poema atualiza e seculariza a crítica, denunciando desvios da justiça (*que é mala sentencia, / con rancor y con malicia, sin verdad y sin clemencia*, versos 85-87), além das guerras dos portugueses contra os índios *por mares, ríos y sierras* (verso 92) e de outras corrupções ativas e passivas, denunciando os diabos tendo os homens por seus servos, vendendo *su alma por un real* (verso 120). Os diabos fazem a festa em Vila Velha, onde, importantes, traçam o mundo a seu gosto e só são derrotados pela intervenção de Nossa Senhora da Pena, que os afugenta e expulsa.

O claro modelo do teatro, dos autos penitenciais e dos poemas, evidencia a comédia de erros da colonização sem Deus. O *Auto da Vila da Vitória*, segundo ato, satiriza também os seguidores do Islã. A coroa de Castela e os escravagistas dos *brasis pagãos* também sofrem o anátema anchietano, assim como a administração da justiça reinol, os colonos que são falsos cristãos e os índios insubmissos à catequese. Esses autos e poemas dramatizados impressionavam mais pelos olhos, completando o sentido pelos ouvidos, até então propugnados. O Temor de Deus compõe a série de antíteses que irá confundir o espectador e aturdir o ouvinte, propensos desde então a mudar de comportamento. Temor e Amor de Deus representam os contrastes bíblicos, a fusão entre o Velho e o Novo Testamentos, móveis da alteridade comportamental dos índios brutos em evermerizados catecúmenos da fé católica no Continente Novo. A poesia de Anchieta é um claro atributo (estético e ideológico) de conquista para as falanges do Deus, Senhor Absoluto da vida e da morte humanas.

6 – O TEATRO

O teatro de José de Anchieta é feito de proveito e exemplo. Substitui a representação pagã e imprime-lhe um caráter ritualístico e sagrado, com a lição dos mistérios e a moralidade explícita, banindo a escatologia tupi pela demonologia medieval, incorporando elementos brasileiros substantivados nos costumes sociais dos índios mediante o pasmo contemplativo, assoberbando o *selvagem* com imagens de valorização da cristandade.

Sem perder de vista o debate teológico, os autos anchietanos cumprem o desiderato ideológico de difusão da doutrina católica, objetivo nuclear da Contra-Reforma. Intentando tornar mais acessíveis à compreensão leiga os dogmas e ensinamentos doutrinários mediante a teatralidade, a prática jesuítica populariza-se e populariza valores que projeta transmitir, incorporando um (raro) caráter sincrético com a cultura autóctone aqui encontrada, sufocando-a com o adstrato da sua. Deuses e pajés são deliberadamente confundidos com a demonolatria cristã e desmoralizados, opondo-se o procedimento medieval e toda a sua aversão a qualquer laivo renascentista/antropocêntrico. O objetivo nuclear dessa ideologia artística é instilar o sentimento de que a morte é inevitável, produzindo-se o temor a ela e ao pecado.

Os doze autos anchietanos representam a primitiva dramaturgia brasileira. Assim, saliente-se que a obra de Anchieta, em que pese o restritivo compromisso ideológico, baseado na voz única do teocentrismo, forja a natureza literária brasileira, fundando um (ainda que difuso) ser nacional, com pés e mãos ideologicamente atrelados ao estágio medievizante. Esses autos (e atos), do ponto de vista temático, decorrem da idiosincrasia jesuítica contra os costumes indígenas. Na prosódia rítmica, no estilo dramático, na linguagem cênica, nas sugestões imagéticas, na métrica e na arquitetura, seguem o indelével modelo de Gil Vicente e escola. Anchieta adapta aberturas e despedidas do cerimonial índio, incluindo cantos e danças e episódios líricos que se inspiram no cancionero popular religioso e medieval. O jesuíta percebeu o gosto indígena para a dança, o canto e as festas rituais, tudo representando em espetáculo e música. Percebeu também o expressivo componente de persuasão à alma

popular (dos índios, no caso) imprimido ao teatro. Anchieta refunde o *castigat ridendo mores* de Horácio ao *miscuit utile dulci* dos cristãos, produzindo a máxima do *doce misturado que converte o azedo* e fazendo convergir na poesia e no teatro de base catequética a eloquência, a lira, o canto, a dança, a música, cores e ornamentos da arte dramática em sua formulação genérica.

Dos 12 autos que Anchieta produziu, 8 foram compostos ou têm ação no território do Espírito Santo, espaço social de maior fecundação evangelizadora de Anchieta. Escreveu muita coisa em tupi, para efeito de uma maior abrangência persuasória junto ao público, a assistência nativa ameríndia. Mas uma coisa é escrever em tupi; outra, utilizar-se do tupi para comunicar e convencer. Por essa razão é que o teatro anchietano tem muito de gestual e rítmico que melhor comovam pelos olhos o que nem sempre será possível alcançar com os ouvidos. Essa singela arte do primitivo tem um valor simbólico que compreende a cultura religiosa como um signo de elevação moral, via catolicismo medievalizante, contra-reformista, teocentrista. Em paralelo devem ser vistos os autos vicentinos, cujo paradigma é a absorção artística, não o catecismo; a espiritualização lírica, não a promoção ascética — fundamentos do teatro anchietano.

Anchieta deveria conhecer muito bem a poesia e o teatro vicentinos. Gil Vicente foi representado em Coimbra em 1527; em 1562, seus autos foram publicados, embora circulassem esparsamente ainda em tempo de vida do autor: *Barca do Inferno*, 1517 ou 1518; *História de Deus*, 1527; *Mofina Mendes*, 1534. Bem poderia ser do conhecimento de Anchieta tal circulação. Assim como também o futuro “Apóstolo do Brasil” deveria conhecer a tradição seguida pela escola vicentina, cuja influência quase podemos assegurar, como o *Auto da Ave-Maria*, de António Prestes, os autos de *Santa Bárbara*; *Santo Aleixo*; *Santa Catarina e de Natal*, de Baltasar Dias; os de *Santo Antonio* e *São Tiago*, de Afonso Álvares, bem como os anônimos dos *Três Pastores* e do *Dia do Juízo*.

Para Sábado Magaldi, o teatro anchietano padecia dos problemas limitativos da estética medieval, que alcançariam também a Gil Vicente e sua escola, em que avulta “a frágil composição cênica, a rude estrutura dramática” (*in: Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 17). Significando uma comunicação popular direta, o que lhe confere empatia em conformidade com os atributos da tradição popular das artes

cênicas desde o teatro religioso à *Commedia dell'arte* e ao fusionismo do sagrado/profano da estirpe vicentina, o universo dramático de José de Anchieta — inclusive por sua análise da metrificacão — deve levar em conta a arte poética de fins do século 15 aos meados do 16. A sátira é recorrente (por razões da catequese) aos costumes indígenas, de forma a precisar, maniqueisticamente, a natureza santa dos cristãos em oposiçãõ à demoníaca dos defesos e hereges, os obstáculos comedores de carne humana e infensos à prática moral, sujeitos às mancebias e resistências brutas à tutela dos padres da Companhia de Jesus.

O devocionário da tradiçãõ peninsular medieval, as redondilhas maiores com quebrados de 3, as quintilhas (estrofes de 5 versos) formando décimas, as alegorias e personificações, quase tudo em Anchieta lembra Gil Vicente. O Diabo é galhofeiro, malicioso, fanfarrão. As personagens alegóricas de Gil Vicente (Igreja, Fé, Fama, Fortaleza, Morte, Mundo, Tempo, Prudência, Pobreza, Humildade) ganham reforço discreto nos travestidos anchietanos (Temor de Deus, Amor de Deus, Ingratidãõ, Bom Governo, Vila da Vitória). O pitoresco popular vicentino transforma-se no visual, pinturesco, de sentidos ouvido + olho da persuasãõ anchietana, de típica inspiraçãõ horaciana do *docet cum delectare*. Na *Aldeia de Guaraparim*, de Anchieta, lembra o *Auto da Alma*, de Gil Vicente, seja pelo uso das fontes de riso satírico, ou da visãõ trágica do Velho Testamento verticalizada em mistério medieval. Os demônios anchietanos reforçam o humanismo cristãõ do poeta, sobrelevando o Amor de Deus, signo do Deus Filho, o que tomou forma humana. É a travessia misericordiosa que também atravessa a compassividade do Anjo no *Auto da Alma*, de Gil Vicente.

O *Auto da Visitaçãõ*, último de Anchieta, é possivelmente o que mais guarda a ambiência dos mistérios medievais. Já a simbologia do *pelote* (casaca antiga), a graça de Deus perdida por Adãõ em dia *domingueiro* (dia de festa) acompanha o signo da redençãõ cristã, que o ideário poético de Anchieta gostaria de ver restaurado, no *Auto da Pregaçãõ Universal*. O dramaturgo acentua as profundas contradições humanas e não recua ante o exercício do paradoxo, antes pondo na voz da personagem Antonio Brochado (um dos doze pecadores brancos) a antítese natural que resulta em belo poético: *Pois, se bem me considerol afirmo contradiçãõ, porque quero o que não quero* (Ato III, versos 118-120, p. 136 in: ANCHIETA,

José de. *Teatro de Anchieta*, SP: Loyola, 1977). Em outro momento do mesmo *Auto da Pregação Universal*, Anchieta produz, na fala do índio, uma verdadeira símile de cantiga de amor, ou de amigo:

*Eu sou selvagem brasil,
e como não sei furtar,
não tenho para vos dar
nem moeda nem ceitil;
contudo vos quero amar.*

(Ato IV, versos 51-55,
in: Op. cit., p. 137)

Anchieta revela-se um perfeito apropriador de sentidos culturais dos indígenas brasileiros. Ao hábito indígena de renovar o nome quando mata um adversário, o poeta da catequese adapta o episódio sagrado da Circuncisão do Senhor, quando Cristo recebe o nome judaico de Jesus. À crença índia da alma vivendo separada do corpo, responde o poeta com a simbolização dual corpo/alma, no espectro cristão instigador da separação místico-ascética. No *Auto de Pero Dias*, Anchieta revela um domínio pleno da linguagem dos trocadilhos. No diálogo entre Cristo e o celebrado mártir, Cristo assegurando-lhe a vida após a Ressurreição, o gozo do martírio e a fala final dos céus:

| | | |
|------------------|---|---|
| <i>Pero Dias</i> | = | <i>Pois digo que vivo é o que morto parecia.</i> |
| <i>Cristo</i> | = | <i>Por isso te chamo até clara luz e forte fé, forte Pedro e claro Dia!</i> |

Com intensos apelos místicos, ao modo da *Imitação de Cristo*, a via religiosa é exalçada por Anchieta como fonte de virtudes martirológicas.

Certamente o mais conhecido da produção anchietana, o *Auto de São Lourenço*, representado na festa do dia consagrado ao santo, que foi diácono do papa Xisto II, 258 d.C., tem originalmente 1.493 versos, 70 por cento em tupi, 26% em castelhano e apenas 4% em português. Duas versões modernas são responsáveis pela divulgação da peça em vernáculo. A de Walmir Ayala mostra-se em texto corrido, com uma imagética muito mais colorida que a do estilo sóbrio de Guilherme de

Almeida. As duas versões, entretanto, alternam momentos de qualidade, superando-se mutuamente. O enredo mostra o mundo romano em perseguição ao universo da cristandade. Décio e Valeriano são os algozes que supliciarão Lourenço, mártir salvo mais pelos ardores místicos no peito, queimando mais que as brasas na grelha martirológica.

O auto é de 1583, decorrendo, portanto, de antinomias portuguesas contra os espanhóis, pois representa o imperador Décio e seu censor Valeriano, encarregado da perseguição aos cristãos, como castelhanos, considerados orgulhosos e fanfarrões. Na fala de Décio, Anchieta faz uso de alguns dos estigmas de seu tempo, condenando ao inferno o pensamento científico, potencializando-o na tese heliocêntrica de Galileu. Preso entre grilhões de ferro, açoitado, esfolado e queimado, Lourenço encarna a simbiose de santidade e pureza dos primitivos cristãos, com lembrança especial à travessia de Sebastião, cônsul romano convertido ao Cristianismo e sofrendo agruras sob Diocleciano em 286 d. C. Os diabos são apresentados como criaturas felizes ao queimar espanhóis. E Aimbiré aparece protestando contra tiranias de *Felipe, vosso senhor* (e não *nosso*).

O *Auto de São Lourenço* teve forma anterior no da *Pregação Universal*, de que extraiu a suma do enredo, ampliando-o. A abertura é em espanhol. Os atos I, II e primeira metade do III versam em tupi. A segunda metade do ato III é em espanhol. O intróito do ato IV é em português e os sermões do Temor e do Amor de Deus, em espanhol. O ato V, canto dos meninos índios, fecha em tupi o drama místico. A linguagem não estaciona adstrita apenas ao convencimento dos índios (pelo exemplo das práticas condenadas pelos *civilizados*), mas instilando o Temor de Deus e o Amor de Deus em *todos* os assistentes, índios e colonos. O quarto ato fala somente do Temor e do Amor de Deus, pronunciando estigmas de Advertência e Apelo místicos. No quinto ato, fecha-se o auto com a seara ideológica, meninos índios (esperança de redenção e convencimento) cantando louvores a São Lourenço, santo celebrado para inculcar entre os índios a definitiva assunção religiosa do catecismo e do dogma.

Outras peças da dramaturgia anchietana irão salientar essa disciplina de orientação apologética do catolicismo. O *Auto da Aldeia de Guara-parim*, encenado por volta de 1585, apologiza a glória da Virgem e dos anjos, fiel ao calendário de mistérios medievais e reiteração do Cântico dos Cânticos, 6, 9 (*Como a aurora que surge, bela como a lua, escolhida*

como o sol), à semelhança do auto vicentino da *Sibila Cassandra*. Para alguns estudiosos, diferentemente da perspectiva medieval que tinha na mulher um móvel de desestruturação familiar, através da figura da Virgem Maria, Anchieta pretendia valorizar a mulher, aviltada na família indígena. Seja como seja, a figura da Virgem é superlativamente considerada na platitude dramaturgica anchietana, avultando em imagens diretas ou indiretas. Quando o Diabo I, no *Auto da Aldeia de Guara-parim*, se queixa de Maria, diz que vai *fugindo para o meu lar, / grande noite sem aurora* (versos 14-15, ato II). O mesmo Diabo se auto-atribui a qualidade de um *fedor de besteiras* (verso 40). Anchieta usa a tradição tupi para equivaler encontros de poeticidade no idioma. As velhas da tribo, desgostosas da ação jesuítica, são espezinhasdas como alcoviteiras, faladoras, trastes (versos 275 a 287 do ato II). Sabemos que desempenhavam papel destacado nas cerimônias rituais e banquetes antropofágicos e daí talvez derive a principal antinomia anchietana.

O poeta quinhentista também se dedica ao tributarismo das influências de imagens e ritmos literários correntes em seu tempo. Faz jogo de palavras (Beliarte/Baluarde) no *Auto de recebimento do Padre Marçal Beliarte*; de anáforas, no ato I, do *Auto de recebimento do padre Bartolomeu Simões Pereira*; e de decassílabos rimados em ABBA, com efeitos surpreendentes em tupi, no *Auto da Assunção de Maria*, onde pede a proteção da Virgem para debelar as doenças mais comuns entre os índios (febre, disenteria, corrupção de costumes morais etc.). Para maior efeito de comoção estética e persuasão ideológica do discurso poético, Anchieta resgata hiperbolicamente os ícones entre os mártires cristãos (Lourenço, Maurício, Sebastião, Úrsula, Inês etc).

No que é considerado o mais extenso de seus autos, o da *Vila da Vitória* ou *de São Maurício*, por nós tido como o mais elaborado de seus textos cênicos, em que Santa Úrsula comparece no fornecimento de esboço martirológico, Anchieta menos se dirige aos indígenas e mais aos colonos que disputam a vila em virtude da morte do donatário titular. O texto atualiza problemas de ordem moral, social e política, criticando costumes colonizadores ocupados em sevicar e escravizar os índios, além de outros maus hábitos criticados pela boca de Satanás e Lúcifer. A personagem alegórica/simbólica Vitória, falando sozinha, pratica decassílabos contra o governo da Colônia. Ou seja: nas falas graves, as

personagens anchietanas versam em decassílabos, enquanto as falas populares, menores, surpreendem demônios em embates com santos, em redondilhas. Veja-se, a propósito, como é bonita e sonora a denotação da estrofe em que verbera a Vitória:

*Chorai sem descansar, meus tristes olhos,
por minha pena e dor e desventura;
porque esta é a mais breve e certa cura
para ter refrigério em meus abrolhos* (versos 473-476,
Cit., p. 304)

A fala do Governo é compassiva e denota estesia tipicamente de alcance medieval:

*Senhora, vossos gemidos
me fizeram cá chegar:
quisera-vos consolar,
que não sofrem meus sentidos
deixar-vos tanto penar.* (v. 481-485, *Cit.*, p. 304)

(...)

*Dizei-me vosso apelido,
que muito saber desejo.
Não vos torve meu despejo,
porque em mim tenho entendido
que em vós há mais do que vejo* (v. 491-495, *Cit.*, p. 305)

O diálogo vai assumindo uma configuração do maravilhoso. No diálogo entre o protetor e a princesa, diz o primeiro:

*Ouvindo os vossos gemidos,
tive de vós compaixão.
Qual é, senhora, a razão
de terem vossos sentidos
tanta desconsolação?* (v. 561-565, *Cit.*, p. 307)

Na fala da princesa pespontam queixas, os filhos vencidos pelos pecados capitais, em guerra pela posse da capitania do Espírito Santo, vaga com a morte do titular masculino, Vasco Coutinho, e ocupada pela viúva Luiza Grimaldi, princesa de Mônaco. Anchieta resvala no preconceito misógino, no seguinte registro:

*V – Essa é coisa muito escura,
que mal posso eu entender.
G – Bem mostrais que sois mulher.
Antes, toda criatura
O pode mui bem saber* (v. 651-655, *Cit.*, p. 310)

Tais diálogos, no entanto, representam o que há de mais integralmente coeso nos autos anchietanos, pois seguram as composições em diálogos português-espanhol e revestem as falas de verossimilhança e dramaticidade. Na tentativa de mostrar-se antenado com o tempo histórico, o poeta recorre às Ordenações manuelinas, joaninas, filipinas, como nos versos 753 et. seg., *Cit.* Mesmo esforço de verossimilhança verifica-se na citação da lagoa *dos patos*, referência indígena a uma lagoa, com este mesmo nome, em Santa Catarina.

No plano simbólico, se a *Mofina Mendes* vicentina representa o signo do malfadado, sem sorte, infeliz, Anchieta vai aproximá-la da personagem alegórica Velha Ingratidão, fomentada pela soberba portuguesa, que assim se apresenta:

*Sou a velha Ingratidão
que todo o mundo cerquei,
toda a terra conquistei.
Sou mais antiga que Adão,
que em Lúcifer comecei* (versos 959-963, *Cit.*, p. 319)

O diálogo entre a Velha Ingratidão e o Embaixador Espanhol tem a graça e a verve tipicamente vicentinas, ganhando foros de autonomia literária e epigramática da relação graciosa e burlesca, um tanto infrene ao temperamento e projeto ideológico de Anchieta:

*Velha Ingratidão - Não sabes que cada dia
 paio, sem nunca parir
 com mui estranha alegria?* (versos 1019-1021,
Cit., p. 321)

*Embaixador - Tu não tens nenhuma graça
 mais magra que tua avó,
 e não cabes numa praça!*

*Pareces moura encantada
 que vens agora de Argel,
 o ventre como tonel,
 e essa cara tão chupada
 e seca como papel!* (v. 1025-1032, *Cit.*, p. 321)

Assim se desenvolve, por fim, o perfil estético da poesia dramática de José de Anchieta, marcada por determinismos adstringentes, particularmente sobre a condição instável do homem sobre a terra: *porque sempre hão de pecar! os homens, por algum modo, enquanto o mundo durar*. A fala popular e graciosa, o burlesco da situação entre a Velha Ingratidão e o Embaixador Espanhol atenuam a gravidade dos conceitos axiomáticos e certamente emprestam um molho cômico horaciano do *castigat*. Em quase tudo lembrando Gil Vicente, menos no baixo calão e na sátira a frades corruptos, o auto da *Vila da Vitória*, do ponto de vista eminentemente teatral, é o melhor texto de Anchieta, pela qualidade intrínseca, pela urdidura e planejamento das cenas, pela agilidade dialógica e pelas imagens que sugerem e suprem de efeitos a carpintaria de um modelo e gênero textual que validaria consagrar ao seu autor a qualidade excepcional de primeiro manifestante da produção literária nacional brasileira. Frequentemente inspirado no Apocalipse, incisivo leitor da tradição peninsular ibérica, Anchieta salienta, entretanto, particularmente em “Quando, no Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens”, um vigor descritivo e um invulgar talento para colorir as situações de suas cenas. O popularesco da linguagem, o ágil do dialogismo, a convicção persuasiva, o irônico que preserva a gravidade, tudo incide no poeta e dramaturgo a notação especial de um fundador

de linguagens. O primeiro dos mais ricos na paisagem literária brasileira, fonte de onde buscaríamos algumas das soluções mais engenhosas para essa mesma paisagem.

O texto e a encenação do teatro de Anchieta partem, portanto, de uma identidade cultural e política engajada na cosmovisão da Contra-Reforma e dos objetivos doutrinários da Companhia de Jesus. É uma poesia dramática a serviço da ideologia contra-reformista, que alinha, na linguagem de convencimento e de estesia dirigida, um ardil da persuasão catequética através da empatia de texto e contexto impregnados de medievalismo a que os índios dificilmente poderiam escapar. Era imperioso, e o texto anchietano a isso se atém, que os selvagens corroborassem a ideologia e a crença e naturalmente o fariam já que podiam compreender a mensagem pela predominância do maravilhoso, do gestual, do ritualístico.

Embora a intencionalidade não seja estética, mas política, pelo ardil, Anchieta tem o mérito indireto de coordenar e codificar a prática naturalista do teatro que os próprios índios desenvolviam. A ação textual encontrava uma natural aceção e revitalizaria o esforço da catequese. Assim, o teatro anchietano é acidental quanto aos objetivos artísticos previamente determinados e incidental, lúdico e eficiente quanto ao molde de que era oriundo. De qualquer forma, Anchieta também tem o crédito indireto de elevar o tupi à categoria de código literário. O projeto de transcrição literária, ou sua transposição, do tupi obedece aos claros interesses jesuíticos de facilitar o acesso dos índios à corriqueira expressão do catolicismo. Ainda assim sugere um significativo desejo de comunicação e necessidade empática. Tais projetos se desenvolvem no documentarismo ascético do *Auto da Pregação Universal*, que é de 1567 e, sobretudo, no curiosíssimo *Auto representado na Festa de São Lourenço*, 1583.

O texto anchietano exclui a estética pagã e inculca e dissemina a exclusivamente cristã. Sua fórmula estilística não é cultista no sentido gongórico — que, aliás, ele nem devia conhecer. Não há um culto à forma em Anchieta, mas um apaixonado senso da boa maneira de dizer *o* e *a* Deus. Por isso, valeria pensar num texto anchietano como elemento de um conceptismo ingênuo e primitivista, próprio mesmo da compleição medieval que lhe era inerente.

O que se salienta no teatro (e na poesia) de Anchieta é sua tentativa de conversão e doutrina dos índios. Para tanto, junta ao propósito de catequese um mundo dramático e em função do que sua experiência doutrinária julgava o que seriam os índios. Além de adaptador do mundo indígena para fins de viabilizar a catequese, Anchieta possibilitou a assunção de uma linguagem teatral em seus múltiplos sentidos, linguagem esta de muito maior eficiência para os espectadores e não leitores. A proposta do teatro anchietano é, pois, a persuasão, o convencimento, a conversão dos silvícolas. Assim, fará uso de costumes e cerimoniais indígenas na composição dos autos, aproveitando para incutir em seu auditório a moral cristã e os dogmas católicos. O ambiente indígena era adequado à promoção da ignorância medieval do dogma civilizatório, em face de ser um povo iletrado, sem tradição escrita. Anchieta aqui apreendeu os sentidos de seu trabalho, fazendo uso corrente da tradição peninsular: escrita em versos (redondilhas), estrutura alegórica, intersecção de cantigas folclóricas e moralidade religiosa (sob o motivo temático predominante da redenção):

*O fogo do forte amor
 Ah, meu Deus com que me amas
 Mais me consome que as chamas
 E brasas, com seu calor* (A., S. Lourenço, estrofe 4)

Martírio é elemento simbólico de uma mensagem de fidelidade, amor e fé. Contra a sedução do Diabo (Aimbiré é nome indígena), o auto provoca a reflexão contra os vícios do povo a ser colonizado: *Boa medida é beber/ cauim; adornar-se, andar pintado;/ fumar e curandeirar; andar matando de fúria, amancebar-se,/ comer um ao outro, e ainda ser/espião, (...)/ desonesto a honra perder*. A sedução do Demônio/Aimbiré se faz com elementos que os indígenas conhecem, elementos de sua cultura: *Eu te dou ovas de peixe,/ farinha de mandioca, (...)/te dou rinheiro aos feixes*.

O *Auto de São Lourenço* promove o santo do dia e seus exemplos de fé e dedicação religiosa. O efeito cênico se abre com um elemento de invocação, que é, ao mesmo tempo, apresentação do sacrifício e martírio

de Lourenço, auto-comprazido na agonia mística como resultado de elevação espiritual. A ação da peça é introduzida por uma espécie de concílio dos demônios com nomes extraídos da onomástica dos tamoios, aliados dos franceses. Guaixará é o principal dos demônios, Aimbiré e Saravaia, seus sequazes. Os demônios advogam o retorno de costumes antigos dos índios (o cauim, o fumo, o curandeirismo, a antropofagia, a mancebia), estigmatizados pelos jesuítas em sua obra de catequese. Guaixará antecipa seu objetivo de assaltar a aldeia, que será protegida por São Lourenço. A ajuda de um anjo e de outro mártir notabilizado no panteão católico, S. Sebastião, completam a obra da imperiosa vontade divina e da vitória das forças do bem, da preservação de valores cristãos na aldeia. A aparição de imperadores Décio e Valeriano — simbólicos dos repressores da atividade cristã em Roma — serve como advertência moral para os assistentes do auto. Os poderosos, responsáveis pelo martírio dos cristãos, dão o exemplo da heresia e de inimigos da fé. Por isso, vão condenados ao fogo do inferno.

Anchieta é fiel intérprete da tradição portuguesa colhida em Gil Vicente, do gênero dramático retratado e perfilando padrões de moralidade, farsas e milagres de origem medieval. GV toma a sociedade portuguesa e combina o divino, o humano e o diabólico. Identifica no clero, em seus desvios, um objeto para crítica de ordem moral. Sua postura não é contra o dogma, contra a Igreja, mas contra os clérigos mal formados. Anchieta toma a sociedade objeto de sua ação catequética e igualmente combina os mesmos traços. Mas seus objetivos são claros: a catequese recuperadora dos costumes que a obra denuncia.

7 – AS CARTAS

José de Anchieta é orientado pelo divinatório e messiânico derivados da Idade Média, como acentuamos. Por isso tomará o indígena brasileiro como espaço de decifração evangelizadora do ponto de vista dos desígnios e ideologia objetos de sua devoção. Diferente do renascentista (católico) Michel de Montaigne, que toma o *selvagem* como observação e contemplação de ordem científico-filosófica — de um novo homem plantado no solo virgem da América — o propósito anchietano é o da ascese mística, a apologética catolicizante e absolutista, enfim, a mítica tópica da identidade medieval. Montaigne se move na direção instauradora de uma estética filosófica da Renascença, Anchieta no estágio missionário em estado militar, com o rigor e disciplina da Contra-Reforma e da estética do servilismo humano para Deus.

Em tudo e por tudo, Anchieta cumpre ritos de um soldado da Companhia de Jesus num espaço social não civilizado. Por isso aprenderá o tupi: para melhor missionar e instruir, lecionar instrumentos de persuasão para evangelizar nas selvas, insurgindo-se contra culturas e costumes vistos como obstáculo à tarefa apostólica. Neste sentido, escreverá a *Arte da gramática da língua tupi*, o *Vocabulário*, o *Diálogo da fé e Instruções* para uso missionário, bem como teria resumido a compêndios tupis, em cadernos toscos, os tratados teológicos na voga do século, entre os quais, segundo atesta Viotti (1984, p. 15), *apud* Quirício Caxa, o *De justitia et jure*, do Pe. Domingos de Soto e os 2 tomos *De sacramentis*, do mesmo autor. Ainda segundo Viotti, Anchieta pregou ao menos dois sermões: o da “20ª Dominga depois de Pentecostes”, em 26 de outubro de 1567 e sobre “a conversão de São Paulo”, em 25 de janeiro de 1568.

Por aí se verifica a natureza prosódica também convencional ao poeta evangelizador. Nas cartas, primeiro em latim, depois em espanhol e português — esta última, na opinião do biógrafo de Anchieta, Quirício Caxa, uma língua natural “como se a mamara no leite”. A singular designação, confirmada por Viotti (*Cit.*, p. 20), tem suporte na análise moderna das 38 correspondências reunidas¹⁹, cobrindo datas entre 1554

¹⁹ Cf. ANCHIETA, José de. *Cartas: correspondência ativa e passiva*. Pesquisa, introdução e notas por Pe. Hélio Abranches Viotti, S.J., São Paulo: Edições Loyola, 1984. 504 p.

e 1565, mais partes das datas entre 1566 e 1596, ou seja, até o penúltimo ano de vida do “Apóstolo do Brasil”.

Essas cartas, verdadeiros documentos ícones de um Brasil noviço, como que justificam a ação pedagógica e catequética dos jesuítas, ação sobretudo dirigida às crianças índias, para subverter *ab ovo* os costumes e submeter os adultos índios à civilização monoteísta, à lei e disciplina do Deus cristão, Senhor Absoluto de todas as vontades. Funcionam como animadversão desmoralizadora das autoridades tribais, especialmente os pajés. Valem como documentos de etnografia, antropologia, sociologia e psicologia primitiva. Basta ver uma das recomendações de Anchieta para o preparo da farinha de mandioca (ou farinha de pau), que se deve evitar comer crua, assada ou cozida, por seu elevadíssimo teor venenatório. Antes, deve-se deitar a mandioca na água até apodrecer e tornar-se farinha, depois de torrada em vasos de barro. Segundo Anchieta, a farinha de mandioca substituíra o trigo europeu (*Cit.*, p. 72) e complementava a alimentação nativa junto com carnes do mato (macacos, gamos, lagartos, pássaros), peixes dos rios, legumes silvestres (favas, abóboras, folhas de mostarda) e água cozida com milho e mel, substituindo o vinho. O poeta completa sua observação com um primor de vigília dietética saudável: *e se há isto, não nos parece ser pobres* (*Cit.*, p. 73).

Ainda na consideração antropológica, com base nas difíceis condições de povoamento na Colônia, Anchieta pede a abolição de determinadas regras do Direito Positivo e da Igreja Católica, como permitir casar primos diretos, justificando a concessão como de melhor proveito para a catequese e civilização. Denuncia que cristãos dão maus exemplos na Colônia, incentivando ações pecaminosas dos índios, como a mancebia de João Ramalho com a índia Bartira. Anchieta absorve imagens e modelo de Cícero — humanista clássico devidamente adaptado ao código cristão. É exemplar dessa apropriação (Cf. Viotti, *Cit.*, nota 57, p. 82) o expresso por Anchieta (*nisi haec tam perniciosa pestis extingatur = a não ser que esta peste tão perniciosa seja extinta*), metáfora do desejo de aniquilamento dos desvios morais na gente inculta. Ainda conforme Viotti (*Cit.*, nota 5, p. 87), *In rerum natura* indica a expressão a que Anchieta se inclinara a partir de seus estudos de Lógica e Metafísica, começados em 1551 e interrompidos com a doença que o vitimou e o fez embarcado para a América portuguesa.

Em carta aos irmãos enfermos de Coimbra, Anchieta os exorta ao seu próprio exemplo, de homem curado somente com os ares da missão e da terra brasileira. O tom da carta é gracioso, bem humorado, auto-irônico. Com base em jejuns e sem *os mimos da enfermaria*, o jesuíta contabiliza suas ações e determinismo evangelizadores, resumindo-os numa *boutade*: *desde que fiz conta que não era enfermo, logo comecei a ser são* (Cit., p. 85). Em carta ao superior, Inácio de Loyola, março de 1555, recupera e prestigia conhecido adágio popular: *depois da tempestade vem a bonança* (Cit., p. 92). Como Antonio Vieira no século 17, Anchieta se municia de citações bíblicas, de Coríntios e Salmos, especialmente.

Um Anchieta indignado perora contra o empenho castelhano em levar para o Paraguai as relíquias santas consagradas em seu *Auto de São Maurício*. Entretanto, a violência dos jesuítas em reunir todas as tribos (de costumes tão distintos) numa só aldeia, para unificá-las no objeto catequético, recebe a unção justificadora do argumento anchietano, de sua palavra persuasiva. As cartas são, assim, vazadas de unção e testemunho místico-ascéticos das missões e os sacrifícios e martírios jesuíticos são produzidos à luz da civilização do medievo, particularmente pela imagética e doutrina dos livros inspirados na *Vita Christi* e no *Flos sanctorum*.

A linha apologética segue o roteiro das infusões místicas até então correntes, a ponto de os mais exaltados buscarem a morte como penhor de santidade martirológica. Livros para tanto os havia na abundância do pensamento único de pretensão e interpretação da graça. Valha o exemplo: em carta a Inácio de Loyola, março de 1555, delicia-se um Anchieta em êxtase místico: *Sofreram a morte estes bem-aventurados irmãos pela santa obediência, pela pregação do Evangelho, pela paz e pelo amor e caridade dos seus próximos* (Cit., p. 97). A frequência mística é própria dos aforismos medievais de sacralização agiológica, a agiografia em máxima relevância, longe das galas da Europa civilizada. Ainda Anchieta: *perderam a vida pela verdade e pela justiça que pregavam, e finalmente pela exaltação da Santa fé, que daqui foram confessar entre os gentios*. Seguindo os passos bíblicos do Novo Testamento (Apocalipse, João, Eclesiástico, Lucas etc.), um dramático e arrebatado jesuíta entrega-se à voragem principesca da morte missionária como elemento de ascese direta aos céus: *Bem aventurados eles, que mereceram lavar as suas estolas no sangue do Cordeiro Imaculado* (Cit., p. 97-98).

O arrebatamento apologético do martírio aproxima-se do erótico e sensual: *Oxalá Deus me lançasse a mim (...) como teria lançado se não se opusessem os meus pecados* (Cit., p. 98). Para o gozo místico a morte é um penhor de libertação, prova definitiva da escolha seleta feita por Deus, que privilegiaria uns poucos com o martírio. O texto anchietano lembra o suplício dos apóstolos na junção perenial do cristianismo primitivo. Leitor de Tito Lívio e de Quintiliano, ao emprego da expressão *jugum servitutis* como obediência cega à lei, Anchieta advoga a humanidade como serva da justiça e do direito, desde que associados diretamente ao Deus católico. Junta assim o expressivo *jugo da servidão* ao que, na visão absolutista do teocentrismo, se adequa como *legal, ético*.

Datada de 1º de janeiro de 1582, descrevendo fatos referentes a 1581, Anchieta escreve a Carta Ânua, relatando as dificuldades da Província, inclusive uma epidemia de sarampo que mata milhares de índios e alguns colonos. Chamado de peste, o sarampo vitimou em 3 meses um número aterrador de 9 mil índios. O relato anchietano ganha contornos de épica homérica. Na carta ao geral da Companhia de Jesus em Roma, datada de São Vicente, 31 de maio de 1560, Anchieta demonstra-se leitor da *História Natural* de Plínio, uma vez que sumaria (atendendo, aliás, à solicitação do destinatário) as peculiaridades naturais da Capitania, geografia, clima, regime de chuvas, estações, duração dos dias do ano etc. Atendendo à curiosidade da Companhia e da Europa civilizada, bem como ao formato da *Rerum Naturalium*, Anchieta dissimula (ou será sincero?) suas dificuldades quanto ao compor *aproximação e afastamento do sol, o curso dos astros, a diversa inclinação das sombras, as fases da lua, porque nunca estudei estas coisas* (Cit., p. 123).

Registra curiosa observação: *A duração das partes do ano é que é muito diferente e tão confusas que não se podem distinguir com facilidade nem assinalar tempo determinado à primavera nem ao inverno* (Cit., p. 123-124). Adiante, porém, Anchieta é mais arguto: *As estações do ano (olhando de perto) são inteiramente às avessas de lá; no tempo em que lá é primavera, cá é inverno e vice-versa* (Cit., p. 125), sendo que no inverno o sol aparece e no verão chove um pouco e ocorrem *as brandas brisas e as úmidas chuvas para regalo dos sentidos* (Cit., p. 125). Ainda no recorte da *História Natural* com inspiração em Plínio, é engenhosíssima a descrição anchietana do peixe-boi (Cit., p. 126).

No relato de viagem que fez de Salvador a São Vicente, na descrição das tempestades e abrolhos humanos, Anchieta lembra as peripécias homéricas da *Iliada* e da *Odisséia*, contando sobre pessoas de rastros no tombadilho do navio. A sofreguidão da hora que sofrem leva as pessoas à confissão, tal a morte se pronunciando próxima dos olhos, *não só a um, senão dois a dois, e cada qual com a pressa que podia. Mas para que ser mais longo, contando coisa por coisa?* (Cit., p. 127). Sem dúvida, o nosso poeta e dramaturgo deve ter lido alguma História dos naufrágios portugueses, leitura associada à sua decantada memória.

Na descrição de animais das selvas brasileiras (cobras, jacarés, lontras, capivaras etc.), a despeito de seu desconhecimento, Anchieta revela-se brilhante nos detalhes, curiosíssimos, como o tesão dos lagartos socaúnas. Também brilhante no registro da riqueza lexical dos índios para os nomes dos animais, sendo *muito comum dar diversos a espécies diversas*. As espécies infinitas despertam o interesse naturalístico do epistológrafo, uma vez que, segundo seu espanto, *causa verdadeira admiração tanta abundância e variedade de nomes* (Cit., p. 137). Tal carta tem um enorme valor geofísico-etnográfico e da História Natural. De par com a menção à enorme quantidade de mosquitos, infernizando a vida dos estranhos ao ambiente nativo, Anchieta previne-se do êxtase da terra e invoca a misericórdia dos irmãos da Companhia em Roma, inclusive com a cautela irônica dos racionalistas: *pedimos aos que acharem gosto em ler ou ouvir estas coisas que queiram ter o trabalho de rezar por nós e pela conversão deste país* (Cit., p. 143).

A citadíssima e desesperadora (e fortuita) sentença de Anchieta, em sua difícil relação com os índios — *Porque, para este gênero de gente, não há melhor pregação que espada e vara de ferro* — encontra-se em sua carta ao Geral da Companhia de Jesus, Diogo Laínez, datada de São Vicente, 16 de abril de 1563. Em 8 de janeiro de 1565, carta anchietana conta peripécias de seu estado prisioneiro dos tamoios em Iperoig, juntando curiosos diálogos entre o padre e os índios e ressumando uma aura de santidade ingênua. O poeta de *De Beata Virgine* conta (Cit., p. 247) ter voltado a Iperoig e lá lhe devolverem os livros que havia lá deixado. Cartas há, todavia, que advertem para o bom uso e ocasião dos *Exercícios espirituais*, da necessidade de expedir dois irmãos para receber esmolos noturnas das mãos das escravas e índias, da censura a maus tratos dos soldados, cobiça

portuguesa e escravaria índia, cobrindo a preocupação anchietana de *evitar atritos com portugueses na defesa dos índios* (Cit., p. 296).

Como Gil Vicente, Anchieta é profundamente devocionário da Virgem Maria, a quem advoga sempre como intercessora dos penitentes. Ao Diabo tem como “Pai da Mentira” e sugere, mais ao final de sua fixação no solo brasileiro, uma proximidade maior com os índios, tal como professa em carta ao padre Inácio Tolosa, datada de Reritiba, 6 de dezembro de 1595: com os índios *me dou melhor do que com os portugueses* (Cit., p. 414). Pode dizer-se, por fim, que, por meio das cartas, Anchieta encontrou seu recurso mais intimista e confessional quanto ao papel apostólico e missão de fixar na paisagem humanista do Brasil um modelo lírico e dramatúrgico da referência cristã-católica, de amplo espectro na evolução literária de nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHIETA, José de. *Auto representado na festa de São Lourenço* (livre adaptação de Walmir Ayala). Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1973, 43 p.
- . *Cartas: correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Edições Loyola, 1984. 504 p. (Pesquisa, introdução e notas: Pe. Hélio Abranches Viotti, SJ).
- . *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933. (Org. Afrânio Peixoto).
- . *De Beata Virgine Maria Mater Dei*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1940. 438 p. (Ed. Bilíngüe: Latim-Português. Introdução, comentário e notas: Pe. Armando Cardoso, SJ).
- . *De Gestis Mendi di Saa*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1958. 336 p. (Introdução, comentário e notas: Pe. Armando Cardoso, SJ).
- . *Lírica espanhola*. São Paulo: Ed. Loyola, 1984. 168 p. (Introdução, notas e tradução versificada: Pe. Armando Cardoso, SJ).
- . *Lírica portuguesa e tupi*. São Paulo: Ed. Loyola, 1984. 231 p. (Introdução, notas e tradução versificada: Pe. Armando Cardoso, SJ).
- . *Na festa de São Lourenço*. Trad. em versos por Guilherme de Almeida. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. 71 p.
- . *Poemas: lírica portuguesa e tupi*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 226p. (Org. Eduardo de A. Navarro).

———. *Poesias*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. 833 p. (Transcrição, traduções e notas: M. de L. de Paula Martins).

———. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977. 372 p.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1966. 307 p.

——— & ELIA, Sílvio. *As poesias de Anchieta em português*. Rio de Janeiro: Antares, 1983. 170 p.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 412p.

BRAGA, Teófilo. *Escola de Gil Vicente*. Lisboa: 1908

———. *Escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do teatro nacional*. Porto: Chardron, 1898.

BUENO, Silveira. *O auto das regateiras de Lisboa composto por um frade loyo filho de hua dellas*. 2.ed. Lisboa: Pro Domo, 1945. (Estudo, com texto do original do auto anônimo).

CABRAL, Luis Gonzaga. *Influência dos jesuítas na colonização do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

CHIADO, António Ribeiro. *Teatro de António Ribeiro Chiado*. Porto: Lello & Irmãos, s.d. (1994). 373 p. (Estudo de Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz).

COMPARETTI, D. *Virgilio nel Medioevo*. Firenze: 1946. 2 v.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.) *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio/UFF, 1986. v. 2.

DIAS, Baltasar. *Autos, romances e trovas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d. (1985). (Coleção Biblioteca de Autores Portugueses).

LEITE, Serafim, SJ (Org.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. 2 v.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Brasília: SNT/MEC,

s.d. 274p. (Coleção Ensaios).

MANRIQUE, Jorge. *Cancionero*. 7.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

MARTINS, Mário, SJ. *Estudos da cultura medieval*. Lisboa: 1969.

———. *Teatro quincentista nas naus da Índia*. Lisboa: Edições “Brotéria”, 1973. 71 p.

PANSA, Giovanni. *Ovídio nel Medioevo e nella tradizione popolare*. S.l.: Ubaldo Caroselli Editore, 1924.

PARDINHAS, Albertina Alves. *Teatro de Gil Vicente*. Porto: Ed. Asa, 1983.

PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Brasília: SNT/MEC, 1978. 86 p. (Coleção Ensaios, 5).

PRESTES, António, CAMÕES, Luiz de et alli. *Autos e comédias portuguesas*. Lisboa: Lysia, 1973. 180 p. (Fac-símile da edição de Lisboa: Andres Lobato Impressor de Livros, 1587).

RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre o século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. 416 p.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967. 166 p. (Coleção Saber).

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. 287 p.

RIBEIRO, Joaquim. *Estética da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d. 308 p.

RODRIGUES, Francisco, SJ. *A formação intelectual do jesuíta*. Porto: 1907.

SALINA, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. 2.ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.

SANTILLANA, Marquês de. *Obras*. 5.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

———. *Proverbios*. Madrid: Ediciones “Atlas”, 1944. (Glosa por Pedro Díaz de Toledo; Estudo preliminar por Marcelino Menéndez Pelayo).

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: 1942.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos de. *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Lisboa: 1947.

SILVEIRA, Sousa da. *Dois autos de Gil Vicente: o da Mofina Mendes e o da Alma*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973, 152 p.

VASCONCELOS, Carolina Michaëllis de. *Notas vicentinas*. Lisboa: Ed Revista Ocidente, 1949.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933. 2 v. (Anotadas por Marques Braga).

———. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmãos, 1965. 1468 p.