

*Barroco e antropofagia: um*  
*estudo da peça “Na aldeia de*  
*Guaraparim” de José de*  
*Anchieta*

Aline Layane Souto da Silva<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
Samuel Anderson de Oliveira Lima<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

**Resumo**

O Barroco, apesar de ter tido sua gênese no continente europeu, experimentou outras terras. Na América, teve grande êxito também por consequência do processo de colonização, tendo desenvolvido seu próprio barroco, seja na arquitetura, na música, na pintura ou na literatura. No Brasil, na área da literatura, por exemplo, temos o Padre José de Anchieta como primeiro representante desse estilo. Sua obra revela o estado dual do encontro entre dois mundos divergentes, vivenciando dois extremos, dualidade tipicamente barroca. Sua produção literária é vasta no sentido dos gêneros em que atua, escreve poemas, dramas, cartas, tudo isso a serviço da catequização. Portanto, com teor pedagógico. Este texto se concentrará num deles, buscando analisar a peça teatral “Na aldeia de Guaraparim” sob as prerrogativas teóricas da antropofagia oswaldiana, tratando-a como obra barroco-antropofágica, evocando um processo de devoração cultural que foi empreendido pelo poeta canarino. Essa análise, por sua vez, tem como base teórica as reflexões de Haroldo de Campos, Araripe Júnior, Affonso Ávila, entre outros.

**Palavras-chave**

Aldeia de Guaraparim. Antropofagia. Barroco. José de Anchieta.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras espanhol pela UFRN; é mestre em Estudos da Linguagem - UFRN. Doutoranda em Estudos da Linguagem - UFRN.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de Pós-doutoramento na Universidade Federal do Ceará em 2019. É Professor da UFRN, onde ministra disciplinas na área de língua e literatura espanholas na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

## 1 Introdução

Entende-se por Barroco, no campo da História da Arte, o movimento que desabrochou na Europa no final do século XVI, com “origem” na Itália e depois, pouco a pouco, foi se enveredando por outros países como Holanda, França, Bélgica e Espanha, chegando às Américas, posteriormente, com a conquista dos europeus, conforme podemos atestar pela seguinte citação:

En América, el arte barroco se desarrolló durante el siglo XVII y continuó hasta bien entrado el siglo XVIII. Se manifestó como un arte de ciudad, pues una vez superado el caos que provocó la voluntad conquistadora, tanto españoles como portugueses se instalaron en los territorios americanos, fundaron ciudades e impusieron a las sociedades indígenas una forma de vida urbana más conveniente para sus intereses administrativos y comerciales; además se facilitaban las tareas de evangelización y ofrecía mejores condiciones para su propia seguridad. (PINO, 1987, p. 119)

O Barroco tem seu nascedouro num contexto muito conturbado, tendo sido uma espécie de “arma” para restaurar as forças da Igreja Católica. Esta, que até bem pouco tempo detinha o poder máximo naquelas nações, estava perdendo seu espaço e poderio para a Reforma Protestante, e o Barroco, de uma forma ou de outra, veio contribuir para o resgate da força da Igreja, tudo isso por meio do aspecto pictórico, provocando reações nos fieis através do olhar.

A manifestação do espírito barroco, no século XVII, se dava em vários tipos de arte: arquitetura, pintura, música, escultura, literatura, até mesmo na alfaiataria e em tudo que influenciava a vida daquela sociedade. É um estilo que tem o ímpeto de se propagar através do contraste *chiaroscuro*, do rebuscamento, do exagero, da explosão de elementos, da confusão de atributos e da intensidade feroz. Na arquitetura, por exemplo, se apresenta sob formas retorcidas, massas em movimentos, colunas que não cumprem sua função estrutural, pois seu objetivo agora é simplesmente decorar o ambiente. Na pintura, temos como um forte representante o pintor espanhol Diego Velázquez que plasmava o Barroco em suas obras em composições assimétricas, com planos diagonais, acentuando o contraste claro/escuro, sob efeito realista, com decoração em *trompe l’oeil*, em dimensões monumentais, como pode ser percebido em seu quadro *Las meninas*. Na música, por sua vez, o Barroco traz como destaque a Ópera; e no âmbito instrumental temos o grande gênio, o famosíssimo Johann Sebastian Bach, criando tendências modulares, dissonantes e escalas diatônicas. Enfim, esse movimento artístico tem múltiplas representações e representantes e, apesar de ter nascido na Itália, não pertence

somente a essa época ou a esse território, mas transcendeu o tempo e as fronteiras. Através da colonização europeia, o território americano conheceu o Barroco e o adaptou ao seu clima e à sua própria identidade, configurando-se, assim, no Barroco das Américas.

No Brasil, temos como peça fundamental para o surgimento do Barroco literário o Padre José de Anchieta. Considerado o fundador da literatura brasileira, Anchieta estabeleceu ponte entre o povo europeu e o povo indígena, auxiliando o Brasil a lidar com a inevitável miscigenação e assim construir uma imagem de si. O jesuíta foi um pioneiro no Brasil: primeiro poeta, primeiro teatrólogo, primeiro gramático, um dos mais notórios humanistas, além de um mestre espiritual bastante importante para a história da Companhia de Jesus. José de Anchieta usou de seu repertório literário e linguístico para criar suas obras e mesclando-as a tudo que aprendeu no Brasil, criou um novo tipo de catequização. A peça *Na Aldeia de Guaraparim* é um exemplo disso; é uma obra na qual podemos ver construídos recursos estilísticos típicos do Barroco seiscentista, embora esses elementos ainda estejam em fase de surgimento, o que vai configurar a obra anchietana como pré-barroca. A peça escrita integralmente em tupi-guarani, o que difere de outras peças que trazem uma mistura de línguas, apresenta uma mensagem cristã-católica carregada de imagens da cultura indígena, portanto, renunciando os ideais da antropofagia oswaldiana. Com o intuito de analisarmos essa obra sob esse viés, iremos, ademais, apresentar o recurso da obnubilação como característica marcante do processo de formação da nossa identidade literária.

## **2 Revisitando o Barroco literário**

O Barroco, de forma geral, se revela no apreço pela estética rebuscada. Na literatura, por sua vez, pretende causar o máximo de impacto, surpresa, estranhamento e até mesmo desconforto. Os autores, por vezes, escreviam de maneira requintada, trabalhando refinadamente cada detalhe, com atilamento em exagero. Para isso, eram usados diversos recursos estilísticos: metáforas, dualismos, inversões sintáticas, hipérboles, antíteses e paradoxos. Para entender o texto barroco, era preciso repertório de outras literaturas. Exemplo disso é quando Góngora chama a Júpiter/Zeus de “el mentido robador de Europa” em seu grande poema *Soledad Primera* (GÓNGORA, 2016, p. 306). Sem ter lido antes os contos mitológicos gregos, seria difícil saber que o ladrão de Europa é Zeus, que se transformou em boi para poder sequestrar a bela princesa fenícia. A leitura

da obra barroca desafia o leitor a decifrá-la e, muitas vezes, exige o esforço e a paciência de um garimpeiro procurando uma joia escondida.

Reflexo e expressão do homem inquieto, o Barroco tem por essência o conflito, o contraste, o dualismo: vida e morte, luz e sombra, bem e mal, fé e razão, corpo e alma. Dualismo esse que não serve somente para denunciar o contraditório humano, mas sim para equilibrá-lo como forças que regem o âmago do homem. Neste poema de Luis de Góngora, por exemplo, podemos perceber esse dualismo: *ayer vs mañana*, *nacer vs morir*, *vida vs muerte*:

**A una rosa**

Ayer naciste, y morirás mañana.  
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?  
¿Para vivir tan poco estás lucida,  
Y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,  
bien presto la verás desvanecida,  
porque en tu hermosura está escondida  
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,  
ley de la agricultura permitida,  
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;  
dilata tu nacer para tu vida,  
que anticipas tu ser para tu muerte. (GÓNGORA, 2016, p.113)

A ideia de fugacidade é umas das características mais intensas do Barroco seiscentista. Para o homem barroco, tudo é passageiro e passível de transformação; a dor, o amor, a vida, as pessoas, nada é duradouro, nada é constante, o que revela certo pessimismo. O escritor barroco percebe que tudo na vida é transitório e passageiro; tudo será levado à inevitabilidade da morte. Dessa forma, o pessimismo traz o sentimento de resignação à condição de irrelevância da vida e, sobretudo, a certeza da morte. Em um de seus poemas mais famosos, a freira mexicana Sor Juana Inés de la Cruz transparece esses elementos:

Este que ves, engaño colorido,  
Que del arte ostentando los primores,  
Con falsos silogismos de colores  
Es cauteloso engaño del sentido;

Éste, en quien la lisonja ha pretendido  
Excusar de los años los horrores,  
Y venciendo del tiempo los rigores  
Triunfar de la vejez y del olvido,

Es un vano artificio del cuidado,  
Es una flor al viento delicada,  
Es un resguardo inútil para el hado:

Es una necia diligencia errada,  
Es un afán caduco y, bien mirado,

**Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.** (LA CRUZ, 1999, p. 134, grifos  
nossos)

O Barroco, contrariamente ao Renascimento, tem atração pelo feio, pela miséria, pelo trágico, pelo deformado. Em *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, podemos ver a fealdade na cena do jantar macabro. No fragmento a seguir, a estátua do Comendador Don Gonzalo de Ulloa, assassinado por Don Juan Tenório, convida seu assassino e Catalinón (servo de Don Juan) a um jantar de manjares infernais em seu túmulo:

DON GONZALO.- Este plato es de alacranes y víboras. [...]

DON JUAN.- Comeré si me dieses áspid y áspides cuantos el infierno tiene.

CATALINÓN.- ¿De qué es este guisadillo? [...]

DON GONZALO.- De uñas.

CATALINÓN.- De uñas de saestre será, si se guisado de uñas.

DON JUAN.- Ya he cenado; haz que levanten la mesa.

DON GONZALO.- Dame esa mano; no temas, la mano dame.

DON JUAN.- ¿Eso dices? ¿Yo temor? (Le da la mano). ¡Que me abraso! ¡No me abrases con tu fuego!

DON GONZALO.- Este es poco para el fuego que buscaste [...] Esta es justicia de Dios. ¿Quién tal hace, que tal pague?

DON JUAN.- ¡Que me abraso! ¡No me aprietes! Con la daga he de matarte. Más ¡ay! que me canso en vano de tirar golpes al aire [...] Deja que llame quien me confiese y absuelva.

DON GONZALO.- No hay lugar; ya acuerdas tarde. (MOLINA, 1972, p. 67)

No Brasil, o nome mais aclamado nas ágoras da literatura barroca brasileira é o baiano Gregório de Matos, que dispõe, em sua obra, de várias características barrocas: insatisfação, inquietação, fugacidade, ousadia, dualidade, além da antropofagia. Segundo Haroldo de Campos (2010) (que cita seu irmão Augusto de Campos) em sua obra *Metalinguagem e Outras Metas*, Gregório de Matos foi o primeiro antropófago da literatura brasileira: “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia” (CAMPOS, 2010, p. 241). Isso porque a obra de Gregório de Matos é claramente produto da transpiração antropofágica da literatura espanhola do Século de Ouro. Vejamos:

O nosso primeiro transculturador: traduziu, com traço diferencial, personalíssimo, revelado no próprio manipular irônico da combinatória tópica, dois sonetos de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) num terceiro (“Discreta e formosíssima Maria”), que desmontava e explicitava os segredos da máquina sonetifera barroca, e que, ademais, sendo duas vezes de Góngora, era ainda de Garcilaso de la Veja, de Camões, e mais remotamente de Ausônio (pois em todos esses poetas, por seu

turno, alimentara o cordovês seus paradigmatis, que o baiano Gregório ressonetiza num *tertius* tão mistificador e congenial na sua síntese dialética inesperada, que os comentadores acadêmicos, até hoje, não se conseguem aproximar desse produto *monstruoso* sem murmurar santimoniosamente o conjuro protetor da palavra “plágio”...). (CAMPOS, 2010, p. 241)

Admitindo que o processo antropofágico é uma característica presente em algumas manifestações literárias do Barroco, entendemos que Gregório de Matos é sim, barroco, mas não o primeiro. A partir da perspectiva antropofágica, se faz claro que o primeiro barroco e antropófago brasileiro é evidentemente José de Anchieta, o padre, que apesar de suas raízes europeias, desenvolveu sua poética em solo brasileiro deglutindo tudo que havia em seu entorno, assimilando a cultura dos índios e tornando-se um novo americano. É preciso levar em consideração, contudo, que as características barroco-antropofágicas presentes na obra anchietana ainda estão em formação, digamos, dão prenúncio de sua efusão que se dará logo em seguida com a poética gregoriana, por isso, falamos acima que o jesuíta é um pré-barroco.

Anchieta, ao chegar ao Brasil, fica à mercê dos contextos e influências culturais dessa nova terra. O sol, o calor, as cores o impactam, que sob o efeito desse impacto vivencia um fenômeno inconsciente de adaptação ao novo meio. Araripe Junior (1910) chama esse fenômeno de Obnubilação. E através da antropofagia e da obnubilação compreendemos que a literatura de José de Anchieta, além de brasileira, é barroca.

### **3 Obnubilação e Antropofagia: a transformação em nova síntese**

Segundo o *Dicionário UNESP do português contemporâneo (2004)*, o termo “antropofagia” significa simplesmente “canibalismo”; já a palavra “antropofágico” é “relativo à antropofagia; de ingestão de carne humana; canibal”; numa segunda acepção, seria “relativo aos modernistas brasileiros adeptos do Antropofagismo”, que significa “movimento de renovação da literatura pelo abandono dos modelos do passado e pela volta ao primitivismo nacional; caracteriza-se pela desconstrução da linguagem”. Ou seja, temos a ideia de um ritual indígena de ingestão da carne humana que foi usado como mote para a produção do pensamento de um movimento de revitalização da cultura brasileira. No Brasil, com os índios tupinambás, esse ato fazia parte de um ritual de guerra, religioso e social indígena, em que eles ingeriam a carne dos guerreiros adversários para absorver a bravura e coragem do inimigo sacralizado pelo ritual. E pela perspectiva do cativo, ser

comido era considerado uma das maneiras mais honrosas e louváveis de morrer, pois significava que, ao ser capturado, era julgado corajoso e possuía força de espírito:

E não pensem que o prisioneiro se abale por causa dessas notícias (de ser devorado em breve), tem-se a opinião de que sua morte é honrosa, e que lhe vale muito melhor morrer assim, do que em sua casa por causa de uma morte contagiosa qualquer: porque, dizem eles, não se pode vingar a morte, que ofende e mata os homens, mas se pode muito bem vingar aquele que foi morto e massacrado em proeza de guerra. (THEVET, 1953b, p. 196 *apud* AGNOLIN, 2002, p. 5)

Na literatura, esse termo é utilizado para dar sentido a um processo literário que consiste na devoração da cultura do outro. Quem apresenta o conceito da “antropofagia” para a literatura brasileira é Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (2011), publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Nesse manifesto, Oswald usa o índio canibal como figura de linguagem. Um indivíduo que, ao mesmo tempo, reconhece o valor do outro e devora o inimigo para ter em si suas virtudes, não desprezando as dele mesmo. E assim por uma espécie de dialética, se transforma num novo ser:

O que prova a força particular de uma cultura é exatamente esta capacidade de assimilar sem se perder. Um tipo de receptividade crítica e criadora era o que defendia o modernista brasileiro Oswald de Andrade, em sua proposta de antropofagia cultural: devorar (metaforicamente) os aportes estrangeiros para nos fortalecermos, como faziam (literalmente) os índios tupinambás com os primeiros colonizadores do Brasil. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 24 *apud* CANDIDO; SILVESTRE, 2016, p. 244).

A noção do conceito de dialética é importantíssima para entendermos a antropofagia. A dialética nada mais é que a mescla de elementos contrários que resultam em algo novo. O esquema é o seguinte: tese + antítese = síntese. A tese é o elemento primário, a antítese é o elemento que se opõe à tese e na união dessas partes cria-se a síntese. A antropofagia de Oswald é espelho direto do movimento dialético. O índio poderia representar a tese, o europeu a antítese, formando assim a cultura brasileira como síntese.

Para entender como esse movimento dialético-antropófago se deu na época do Brasil Colônia e como o índio e/ou o europeu assimilou um ao outro, tomaremos parte de outro processo: o processo de transformação e adaptação a um novo meio, chamado por Araripe Jr. (1910) de “obnubilação brasílica”.

O termo “obnubilação”, segundo o mesmo *Dicionário UNESP do português contemporâneo* (2004), significa: “perturbação da consciência, causada por

obscurcimento ou lentidão do pensamento”. Porém na literatura, o crítico cearense Araripe Jr. (1978, p. 300 *apud* NODARI, [2011], p. 3) usa esse termo para explicar que ao chegar ao solo americano, o homem europeu, mediante as suas experiências cotidianas nessas terras, já não é mais somente europeu. O clima, as cores, a comida e tudo o que o cerca, transforma-o em parte daquele lugar por meio da obnubilação. Vejamos o que ele nos diz:

Consiste este fenômeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer esta verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as pinaças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado por contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas. Os exemplos históricos surgem em penca: Hans Staden, Soares Moreno, Pai Pina (Amanayara), Anhanguera, e os trugimões ou línguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuíta Anchieta não escapou a esta influência; a sua vida entre os selvagens e o seu prestígio contra os sacerdotes índios atestam que este padre, se não por imposição do meio, ao menos por arte refinada, se fez um legítimo pajé. A missão do taumaturgo brasileiro, como o chamavam, nas florestas do Sul, não se pode explicar senão pelas feitiçarias, aceitas ou habilmente copiadas, dos piagas, e com que ele catequizou os seus caboclos.

O europeu, chegando à terra brasileira, vivencia um mundo de experiências novas, inquietantes e impactantes, longínquo de tudo que havia vivido até então. O ambiente tropical obnubila o europeu e quase sem se dar conta ele se rende, mesmo que minimamente, à cultura que há em seu entorno. O europeu é perpassado, devorado pelo novo mundo, ele se obnubila e logo se transforma num antropófago; e não foi diferente com o padre José de Anchieta, que se embrenhou nas matas brasileiras para poder conhecer o público que desejava modificar, em seus costumes, crenças e código moral; porém o Padre se obnubilou, mergulhou tão profundamente na cultura do índio que se naturalizou. E se Anchieta se naturalizou brasileiro por ser penetrado pelo entorno cultural e assim assimilou tal entorno, não há dúvidas de que ele é o primeiro antropófago brasileiro, primeiro escritor, primeiro barroco. Antropófago, pois consumiu a cultura da nova terra; escritor brasileiro, pois escreveu neste solo sobre coisas desta gente, usando a linguagem do povo indígena e barroco, porque experimentou em seu próprio corpo a dialética da dualidade barroca que existe entre o velho e o novo continente.

#### **4 O Barroco no auto *Na Aldeia de Guaraparim***

Em primeiro lugar, vamos conhecer um pouco da biografia do poeta, que contribuirá para entendermos seu processo de produção literária. José de Anchieta nasceu em 19 de março de 1534 (dia de São José) na cidade de San Cristóbal de la Laguna na Ilha de Tenerife. Era filho de Juan de Anchieta, espanhol do País Basco, e Mência de Clavijo y Llerena, nascida nas Canárias, filha de conquistadores espanhóis, viúva de seu primeiro marido e já mãe de um filho desse casamento. Segundo Eduardo de Almeida Navarro (1997), Anchieta, desde pequeno, teve contato com muitas línguas, naturalmente o espanhol, a língua basca e a língua guanche (língua nativa das Ilhas Canárias). Supõe-se que, em sua pequena infância, foi educado pelos frades dominicanos sendo introduzido prontamente à língua latina antes dos 7 anos: “Assim, o menino José foi educado desde a mais tenra infância, talvez com os frades dominicanos. Foi logo cedo iniciado na língua latina, que começou a estudar com sete anos de idade” (NAVARRO, 1997, p. 13).

Aos 14 anos, mesmo sendo sua língua-mãe o castelhano, foi estudar em Portugal e não na Espanha como seria mais natural. Talvez, se tivesse ido para a Espanha, teria sido perseguido, já que tinha sangue de cristão-novo e descendia de judeus. Chegou a Portugal em 1548 e ingressou no Colégio das Artes, orgulho do Rei Dom João III. O Colégio era destinado à classe nobre e tinha a tradição erudita/renascentista. Naquele colégio, obteve destaque recebendo até o apelido de Canarinho de Coimbra, que enfrentou dificuldades diante da ameaça da Santa Inquisição. A igreja perseguia alguns dos professores que possuíam a fama de serem libertinos pela influência da doutrina renascentista pagã. Mas Anchieta, mesmo tendo educação renascentista, era uma pessoa voltada para a fé e revelou que, certa vez, entrou na Catedral de Coimbra e fez seus votos de pureza e castidade (NAVARRO, 1997, p. 14), porém só se incorporou à vida religiosa efetivamente em 1551, na Companhia de Jesus, instituição fundada por Ignácio de Loyola (parente de seu pai). Ser jesuíta era sinônimo de docência e erudição. Os jesuítas eram os homens mais cultos e humanistas, além dos melhores educadores do Século de Ouro.

Após fazer seus votos de noviço, caiu doente gravemente. Hoje, pelos sintomas descritos, acredita-se que seria tuberculose ósteo-articular, que o faria padecer toda sua vida. Em 1553, proferiu seus votos como jesuíta, mas ainda não era padre. Melhorou da doença e embarcou na esquadra de Duarte Costa, segundo Governador-geral do Brasil, e chega a Salvador da Bahia em julho de 1553, aos 19 anos. Depois de alguns meses, vai para a primeira cidade brasileira a ser fundada, situada no litoral paulista

chamada São Vicente. Anchieta veio para ajudar o Padre Leonardo Nunes, que vivia de uma comunidade para outra realizando o trabalho de catequização e orientação do restante dos jesuítas, recebendo dos índios o apelido de Padre Voador.

Os jesuítas fundaram, em 25 de janeiro 1554 (dia da conversão de São Paulo Apóstolo), em Piratininga, um colégio, que seria a pedra fundamental da cidade de São Paulo de Piratininga, núcleo inicial da atual capital de São Paulo. E Anchieta foi um daqueles que puseram a pedra fundamental naquele lugar, além de ali ter sido professor, onde, atualmente, há uma de suas relíquias.

Anchieta deixava claro que viera ao Brasil por causa dos índios; então, para se comunicar com eles, prontamente aprendeu o tupi-guarani, tendo, inclusive, escrito, em 1555, a primeira gramática brasileira, gramática da língua brasílica, que foi feita no intuito de ajudar os jesuítas na catequização dos índios. Essa gramática só foi publicada anos depois, em 1595, em Portugal, com o título *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*.

Anchieta presenciou e participou da fundação das duas maiores cidades brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro; foi ordenado padre aos 32 anos de idade pelo bispo Dom Pedro Leitão, depois, nomeado superior de São Vicente e de São Paulo de Piratininga. Também auxiliou o Padre Manuel da Nóbrega no Rio de Janeiro e, em 1570, com a morte daquele, vira reitor também do colégio do Rio.

Os anos mais férteis de sua produção literária se concentram entre 1588 e 1597. Nesses quase 10 anos, Anchieta compôs suas principais obras, entre elas o *Auto de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim*. O objetivo desses autos era evangelizar os índios e colonos de forma lúdica. Anchieta escreve para a catequização, portanto, não faz peças acima da compreensão do público: índios, marujos, degredados, soldados, colonos e pequenos comerciantes. As representações teatrais, antes de Anchieta, eram bastante raras e apesar de comumente ocorrerem na igreja, nem sempre eram de devoção e, por vezes, havia trechos inadequados ao ambiente religioso. Anchieta consolidou o teatro à vida do povo brasileiro. A partir disso, podemos afirmar que o Padre José de Anchieta foi de fato o fundador do teatro popular no Brasil. Os autos, além de servirem para educação cristã e colonial por parte dos jesuítas, serviam também como entretenimento para a comunidade.

Para a construção de seus autos, Anchieta teve como modelo e inspiração o teatro de Gil Vicente. Ao ingressar na Companhia de Jesus, ele teve contato mais fortemente com o teatro português, lendo e assistindo às obras de Gil Vicente, teatrólogo

mais popular de Portugal naquela época. O teatro de Gil Vicente alcançou o ápice de popularidade, o que seus sucessores jamais alcançaram; era famoso entre o povo simples do reino e das colônias. Essa popularidade seu deu, pois ele compreendia a simplicidade do pensamento do homem comum, falando de forma acessível e usando elementos da vida cotidiana. Por influência de Gil Vicente, Anchieta escreve com a seguinte estrutura: a parte central se constrói em diálogo, onde contém a ação dramática, antes disso há uma introdução (ato inicial) e dois atos posteriores, dança e despedida em música e canto. Além da estrutura geral, tanto a métrica quanto a prosódia se aproximam das praticadas por Gil Vicente, conforme podemos atestar nas palavras do padre Armando Cardoso, SJ. (1997, p. 35):

O estilo, quanto à métrica e prosódia, é o mesmo em todo o caderno, em suas diversas línguas. O verso mais usado é a redondilha maior e o de sete sílabas, variado às vezes com quebrados de três sílabas, geralmente em estrofes de cinco versos ou quintilhas; por vezes unem-se duas a duas, formando décimas ou undécimas. Também é frequente o verso ligeiro de cinco sílabas ou redondilha menor, em estrofes variadas, à maneira graciosa dos vilancetes.

Essas partes líricas, cantadas e dançadas tomavam as toadas de canções portuguesas ou espanholas, além de também imitar os passos indígenas. O teatro de Anchieta, assim como o de Gil Vicente, era feito para o povo, com elementos do dia a dia, que faziam com que as pessoas se identificassem e se sentissem representadas de alguma maneira.

O padre dedicou muito do conhecimento de que dispunha para a construção de suas obras, como, por exemplo, a *Pregação Universal*, escrita para a celebração do Natal de 1561 - um auto composto, ensaiado e representado, em tupi, português e espanhol. E nessa mescla de línguas podemos identificar uma das primeiras marcas barrocas na obra do padre: a criação do novo a partir do velho, contudo sendo algo original e não mera continuidade. E não se trata apenas de usar o tupi como recurso meramente linguístico, pois o Padre Anchieta não usou somente o tupi para traduzir textos cristãos e ensinar aos índios, ele criou um texto de ensinamentos cristãos totalmente em língua tupi usando elementos da cultura indígena para a catequização: o auto *Na Aldeia de Guaraparim*.

Antes de nos aprofundarmos na obra que vamos analisar, temos que ter em conta que não podemos ver a obra sob olhar julgador. Se olharmos para Anchieta como se fosse somente um colonizador que desejava impor sua crença e cultura, perderemos de

vista o que a obra tem para nos dizer. Ele era colonizador? Sim, obviamente. Mas como visto, obnubilou-se e não é mais somente isso. Portanto, observemo-lo com um novo olhar. Segundo Oswaldo Costa (1929 *apud* NODARI, [2011], p. 1) é necessário se despir da falsa moral para conseguir ter uma nova perspectiva:

A Antropofagia (e o modernismo brasileiro como um todo) fez um uso constante desta possibilidade de reescrever a história, reinventando tradições e, evidentemente, obliterando outras versões do passado. Oswaldo Costa propôs, na edição de 17 de março de 1929 da Revista de Antropofagia, uma “Revisão necessária” onde identificava “o mal dos nossos escritores” em “estudar o Brasil do ponto de vista, falso, da falsa cultura e da falsa moral do Ocidente”, acreditando ser possível “reconstituir, com a imagem deformada do objeto, o objeto mesmo”.

Admitindo que agora nossa visão está neutra, podemos melhor conhecer o auto. *Na Aldeia de Guaraparim* (1589/1594) trata de quatro diabos que pelejam contra um anjo para obter a posse da alma de uma pessoa que acabara de morrer. Essa é a única obra de Anchieta escrita completamente em língua tupi, o que nos leva a conferir sua primeira marca barroca: a criação autêntica a partir do movimento da dialética linguística. Fazendo sua obra em língua indígena, Anchieta criou algo inédito que fugia à teologia tradicional. Ele fugiu da tradição europeia, mas também não foi de todo indígena: “Mas, ao transpor para a língua dos índios a mensagem cristã, Anchieta realizava adaptações que faziam com que ele saísse da teologia tradicional da Igreja e criasse uma espera simbólica que não era nem a dos índios nem a dos europeus” (NAVARRO, 1997, p. 28).

É claro que, por vezes, Anchieta critica as práticas tradicionais dos índios no auto: o consumo de bebida alcoólica, o costume de entrar em transe, a comunicação com ancestrais, curandeirismo, o papel das mulheres velhas, a antropofagia. Porém, a cultura indígena não é menosprezada totalmente nesse auto; Anchieta mescla o costume dos índios de cantar e dançar à tradição europeia de se cantar poemas em jograis. A obra de Anchieta, mais uma vez, evidencia a marca da mescla de dualidades, a europeia e a indígena.

O auto, claramente, trabalha a dualidade bem *versus* mal, mostrando que forças sobrenaturais influenciam as ações dos índios e como seus “maus costumes” podem levá-los à danação eterna. Essa dualidade que se concretiza na antítese é uma das marcas indelévels da temática do Barroco, porque procura estabelecer diálogo entre pares contrários que se repelem, mas se unem, ao mesmo tempo. Essa marca é clara em todos os poetas do Barroco.

Outra marca barroca é a personificação de elementos abstratos como morte, tristeza, amor; no auto *Na Aldeia de Guaraparim*, o elemento personificado foi a *Alma*, vejamos um exemplo disso:

Alma: 432. – Marã-ba'e-pia ri?  
Xe Pirataraca 'ang-ûera.  
A-s-eiakó s-e'ô-mbûera  
A-seamo'i i xuí;  
n'a-iasab-i pó-pytera...

Alma: 432. – Que deve ser isso?  
Eu sou a alma de Pirataraca.  
Deixei esse seu cadáver.  
Saí há pouco dele;  
Nem cruzei suas palmas das mãos.  
(ANCHIETA, 2006, p. 162-163)<sup>3</sup>

E se considerarmos os elementos *diabos* e *anjo* como algo de projeção da abstração humana, os mesmos também serão personificados, portanto, marca barroca:

Nos autos para auditório mais cultivado, Anchieta recorre à personificação de abstrações, como Temor e Amor de Deus, a velha Ingratidão, o Bom Governo, a Vila da Vitória... é o mesmo recurso medieval usado por Gil Vicente em muitos de seus autos, que apresentam como personagens as Quatro Estações do ano, a Igreja, a Fé, a Fama, a Fortaleza, a Morte, o Mundo, o Tempo, a Prudência, a Pobreza, a Humanidade e muitos outros". (CARDOSO, 1977, p. 55)

Nessa personificação, os diabos atendem por nomes indígenas: Anhanguç, Tatapitera/Arongatu, Cauguaçu/Caumondáe Moroupiara/Mboiçu/Anhangobi e nisso encontramos mais uma evidencia do barroquismo da peça. A maioria dos diabos tem mais de um nome e, na cultura indígena, isso significa que esse sujeito é um campeão. Cada vez que um guerreiro mata um adversário, ele recebe mais um nome. Quantos mais nomes tiver, mais batalhas venceu. Ter muitos nomes é sinônimo de status.

A nominação era, entre os antigos Tupi da costa, um elemento crucial para a formação da pessoa masculina, bem como para a sua magnitude. Um dos fins do ritual antropofágico era justamente a oportunidade, para um homem, de trocar o nome de infância e adquirir novos nomes, "nomes de outros" (Viveiros de Castro, 1986). Como regra geral, todo homem adulto – *avá* – deveria ter matado um inimigo e, nesse sentido, trocado o seu nome de infância por um novo. (SZTUTMAN, 2009, p. 52)

Anchieta também usou o recurso estilístico da metáfora na sua obra:

---

<sup>3</sup> Como a peça está escrita em língua tupi, para facilitar a compreensão do leitor, a tradução correspondente virá logo após o trecho da peça.

Diabo 1: 6. I xymombe'u-poranga  
Xe moingotebe-ngatu;  
o-mombuk-y béxeakanga.

Diabo 1: 6. A bela problamação de sua mãe  
Aflige-me muito;  
Fura também minha cabeça.  
(ANCHIETA, 2006, p. 129)

Logicamente, a proclamação da mãe de Deus não poderia furar a cabeça do diabo nem as palavras fervem fisicamente ninguém. Nesse caso, a metáfora contribui para o efeito do medo que o ser divino deveria causar nos diabos e, conseqüentemente, o mesmo medo chegaria ao auditório de indígenas.

A inversão sintática é outra das características barrocas que está sempre presente nas poesias seiscentistas e aqui foi também usada pelo jesuíta:

Diabo 1: 1. eri! Xe mose meme  
taba suí abaré  
kûépe-katuxemondóbo.

Diabo 1: 1. irra!, faz-me sair sempre  
da aldeia o padre,  
para bem longe me mandando.  
(ANCHIETA, 2006, p. 129)

Observe-se que a ordem direta da frase seria “O padre me faz sair sempre da aldeia”, no entanto, há uma inversão dos elementos sintáticos, deixando o sujeito ao final da frase: “Faz-me sair sempre da aldeia o padre”. Um dos poetas que mais apreciava a inversão sintática era Luis de Góngora, poeta espanhol que revitalizou a língua espanhola e hoje é considerado a matriz do Barroco. A partir dele, toda uma geração de poetas foi inspirada a produzir literatura de alta qualidade.

Outro recurso barroco presente na construção da peça em análise é o pessimismo. Vejamos um exemplo:

Diabo 4: 402. – I-î abaíb-etéaîpó!  
N’o-pyk-i nhemombegû-ara  
îandé pó suí s-embalara.

Diabo 1:– Anhe ã aîpót-ekó  
îândémopanem-y-îara.

Diabo 4: 402. – Isso é muito difícil!  
Não cessam os que se confessam  
de serem presas de nossas mãos.

Diabo 1:– Eis que, na verdade, esse ato  
é o que porta nosso fracasso.  
(ANCHIETA, 2006, p. 159)

Conforme vimos discutindo, o texto anchietano revela as marcas que serão indicativas do Barroco americano e o estado de espírito voltado para as questões melancólicas será bastante cultuado nesse período. O Barroco seiscentista sempre transita entre dois ambientes opostos, e os que mais se evidenciam são o da vida e da morte, um pautado pelo nascimento, denotando alegria, regozijo; outro, mostrando o fenecer do ser humano, nos traz um ambiente de tristeza, de luto, de sofrimento. Nesse sentido, muitas vezes, a voz poética está ancorada num sentimento de pesar sobre si mesma, sentimento, talvez, de comiseração, o que o leva para um estado de melancolia.

No trecho seguinte, conseguiremos observar o pensamento de dissolução dos problemas por meio do uso da antítese. Há dois versos que retratam essa informação, “minha sujeira era muita” e “com seu sangue me lavou”:

Alma: 590. Ixé, xekatu-ramo nd'a-‘é-î  
Xe ky'a-te turusu;  
a'exeîara *Iesu*  
ogugûypugpéxer-eî,  
o nhyro-namo-ngatu.

Alma: 590. Eu bom não me mostrava;  
ao contrário, minha sujeira era muita;  
contudo, meu Senhor Jesus  
com seu sangue me lavou,  
bem perdando (a mim).  
(ANCHIETA, 2006, p. 175)

Para, em seguida, termos um paradoxo, formado por duas ideias contrárias “verdade” e “mentira” dando apenas um sentido ao texto:

Alma: 645. – Anhe, na xe r-emo'em-i.

Alma: 645. – Verdadeiramente não minto.  
(ANCHIETA, 2006, p. 179)

É preciso levar em consideração que essas características encontradas na peça anchietana ainda são menos efusivas do que no texto de autores posteriores. Ora, Anchieta usava seu texto para educar, tinha a função primeira de fazer chegar a doutrina católica aos corações dos indígenas, portanto, para isso, usava imagens particulares àquele grupo e com recursos estilísticos de fácil compreensão. Por essa razão, as imagens, metáforas e outros, são ainda muito simples, sem tanta profundidade analítica.

A assimilação da cultura indígena se trata de um processo tipicamente antropofágico que identificamos como marca barroca. E essa deglutição ocorre pela

obnubilação. O padre Anchieta já não era mais essencialmente europeu. Na obra podemos ver isso no trecho 752 em que a Alma fala:

Alma: 645. – T’o-s-apiapabeabá  
pa’i*Jesus*, i moetébo,  
o py’apupé i moingébo.  
T’o-u s-erasóbo pá,  
ybak-y-pe s-eroikébo.

Página | 29

Alma: 645. – Que ouçam aquilo que dizes,  
praticando a palavra de Jesus.  
Nós, enfim, havemos de voar  
para o paraíso,  
ficando (ali) para sempre.  
(ANCHIETA, 2006, p. 187)

Porém a palavra “paraíso”, na versão original, está escrita *Tupã r-orypaba*, que significa “lugar da felicidade de Tupã”. Tupã é o deus trovão, o deus supremo da religião tupi; na representação de Anchieta Tupã equivale a Deus-Pai. Essa equivalência denota um sincretismo, produto do processo de obnubilação vivenciado por Anchieta.

## 5 Considerações finais

José de Anchieta, ao vir para o Brasil, tinha claro que sua missão era a educação moral/religiosa dos índios e colonos, e para isso usou a dramaturgia como meio de ensinamento. Na construção de seus textos, utilizou tanto seu repertório de teatro medieval, o que inclui seu mestre Gil Vicente, quanto costumes indígenas. Nas suas influências europeias, Anchieta traz o barroco, arte universal que expressa a tensão psicológica e a inquietude de um mundo em processo de mudança, em um mundo que busca equilíbrio em meio as dualidades, contradições e movimentos. O descobrimento do novo continente é um dos centros desse movimento, tornando Anchieta um homem barroco por excelência.

Anchieta é tão barroco que, em sua motivação de colonizador, observou muito de perto seus colonizados, se obnubilizou e acabou por se colonizar por eles. Aprendeu sua língua, seus costumes de tal maneira que, certas vezes, compartilhou de seu olhar, como no exemplo do “paraíso” ser o “lugar da felicidade de Tupã”. Francisco Ivan (2013, p. 24), nesse enalço, afirma:

O jovem Anchieta é devorado e se deixa devorar; levado pelo ímpeto da catequese e curiosidade que desperta o índio. Sem dúvida, as crenças

medievais do catequista tridentino se mesclaram com as lendas antigas do índio e o Padre confundiu o dever católico com o costume pagão da celebração antropofágica.

Nessa antropofagia, Anchieta contribuiu intimamente para uma identidade brasileira, se considerarmos que o Brasil não era Brasil antes da colonização. O Brasil é essencialmente a mescla de povos, de culturas, de línguas, de costumes, de crenças, de valores, a mescla do mundo velho e o novo; e Anchieta é o primeiro e grande símbolo dessa união de dualidades. Apresentou ao novo mundo os costumes e as línguas do mundo velho com as tradições católicas usado o latim e o castelhano, porém assimilou os costumes e a língua de mundo novo como podemos ver *Na Aldeia de Guaraparim* que mencionou diversos costumes dos índios como danças e canções utilizando sua própria língua, o tupi.

“O Barroco possuía o sentimento de ser único estilo legítimo e infalível” (WÖLFFLIN, 2010. p. 36) e, ao ser tão legítimo e sem “falhas”, o Barroco deixa de ser somente um estilo artístico e tornar-se o próprio motivo de ser.

O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo, portanto global de cultura e época para cujas sínteses do lúdico poderá, sem risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica. (ÁVILA, 1994, p. 60)

Assim sendo, o Barroco é um estilo de vida e a projeção do ser em dualidade, movimento e confusão; Anchieta é homem, é padre, é poeta e escritor barroco e evidencia isso em suas obras e mais ainda no auto *Na Aldeia de Guaraparim*.

## Referências

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100005>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

ANCHIETA, José de. **Teatro**. Ed. prepar. por Eduardo de Almeida Navarro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Gregório de Mattos**. 2. ed. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier Irmãos, 1910.

ÁVILLA, Affonso. **O lúdico e as projeções do Mundo Barroco I**. 3. ed. atual. comp. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Maringá**, v. 38, n. 3, p. 243-251, Jul/Set. 2016. Disponível em: <[www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/31204/pdf](http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/31204/pdf)>. Acesso em: 31 jan. 2020.

Página | 31

CARDOSO, Armando. **Teatro de Anchieta: obras completas**. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas Pe. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977.

**DICIONÁRIO UNESP** do português contemporâneo. Org. Francisco S. Borba. São Paulo: UNESP, 2004.

GÓNGORA, Luis de. **Poesía**. Edición de Ana Suárez Miramón. Barcelona: Penguin, 2016.

LA CRUZ, Sor Juana Inés de. **Obras Completas**. Ed. pról. Francisco Monterde. México: Editorial Porrúa, 1999.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla**. Ed. de Amando C. Isasi Angulo. Barcelona: Bruguera, 1972.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Anchieta: vida e pensamento**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

NODARI, Alexandre. Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia, [2011]. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1773547/MODERNISMO\\_OBNUBILADO\\_Araripe\\_Jr.\\_precursor\\_da\\_Antropofagia](http://www.academia.edu/1773547/MODERNISMO_OBNUBILADO_Araripe_Jr._precursor_da_Antropofagia)>. Acesso em: 31 jan. 2020.

PINO, Georgina. El Barroco Americano: El Barroco, Una Propuesta Ideológica. 1987. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6111150.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

SILVA, Francisco Ivan da. José de Anchieta sob o Signo Barroco. In \_\_\_\_\_. **Ensaio para um concerto barroco**. Natal: EDUFRN, 2013. p. 11-45.

SZTUTMAN, Renato. De nomes e marcas: ensaio sobre a grandeza do guerreiro selvagem, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/download/27331/29103>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a origem na Itália**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**BAROQUE AND ANTHROPOPHAGY: A STUDY OF THE THEATRE PLAY  
“NA ALDEIA DE GUARAPARIM” BY JOSÉ DE ANCHIETA**

**Abstract**

The Baroque, although having its genesis on the European continent, lived also in other lands. In America it was also very successful as a result of the colonization process, having developed its own Baroque, be it in architecture, music, painting or literature. In Brazil, in the area of literature, for example, we have father José de Anchieta as the first representative of this style. His work reveals the dual state of the encounter between two divergent worlds, experiencing two extremes, a typically Baroque duality. His literary production is vast in the sense of the genres in which he works, he writes poems, dramas, letters, all in the service of catechization. Therefore, with pedagogical content. This text will focus on one of them, seeking to analyze the play “Na vila de Guaraparim” under the theoretical prerogatives of Oswaldian anthropophagy, treating it as a Baroque-anthropophagic work, evoking a process of cultural devouring that was undertaken by the Canarian poet. This analysis, in turn, is based on the theoretical reflections of Haroldo de Campos, Araripe Júnior, Affonso Ávila, among others.

**Keywords**

Aldeia de Guaraparim. Anthropophagy. Baroque. José de Anchieta.

---

Recebido em: 14/04/2020

Aprovado em: 01/04/2021