

IVANETE MARIA KLIER

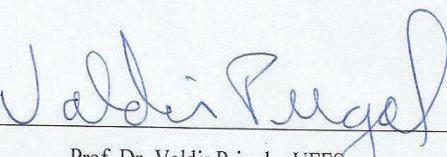
A PRODUÇÃO DE MEMÓRIA NO *AUTO DE SÃO LOURENÇO*, DE JOSÉ DE  
ANCHIETA

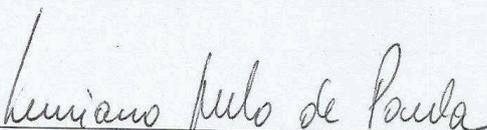
Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como requisito para a obtenção de grau de Licenciada em Letras Português e Espanhol da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol

Este trabalho de conclusão foi defendido e aprovado pela banca em: 11/12/2014.

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Me. Luciano Melo de Paula – UFFS

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Ma. Márcia de Souza – UNOCHAPECÓ

# A produção de memória no *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta<sup>1</sup>

Ivanete Maria Klier<sup>2</sup>

ivaneteklier@gmail.com

**RESUMO:** Neste trabalho analisamos a obra *Auto de São Lourenço* (1587), do padre jesuíta José de Anchieta, verificando a alegoria do fogo e abordando a sua relação com o processo de produção de memória no teatro jesuítico. Nosso objetivo é verificar a presença da alegoria do fogo e investigar a historicidade da produção de memória na referida obra. Para compreender como a produção de memória se dá observamos como o discurso religioso se organiza em torno da alegoria do fogo ao longo da obra. Também verificamos como se dá a produção de memória em *El género gauchesco: un tratado sobre la pátria* (2000), em que Ludmer aborda a relação do gaúcho com o processo civilizatório e *O último conto de Borges* (2004), em que Pligia trata da cultura de massa.

**PALAVRAS-CHAVE:** José de Anchieta; Alegoria; Memória; *Auto de São Lourenço*.

## Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a obra *Auto de São Lourenço*, do padre jesuíta José de Anchieta, verificando a alegoria do fogo e abordando sua relação no processo de produção de memória no teatro jesuítico. Obras de teatro com conteúdo religioso fizeram parte do processo de assimilação da cultura cristã europeia, por parte dos indígenas. O empenho de Anchieta era, através dos autos, penetrar no imaginário do outro, no caso o índio, levando a mensagem católica. Para Bosi (1992, p. 65), a nova representação do sagrado produzida pelo jesuíta não era nem a teologia cristã nem a crença tupi, era uma terceira esfera simbólica criada devido à necessidade de adequar os textos religiosos aos índios. O teatro jesuítico promovia o contato de valores cristãos com costumes indígenas, mesclando aspectos da realidade e da cultura local dos índios com aspectos do cristianismo.

O *Auto de São Lourenço* faz parte de uma história de conflitos entre culturas e religiões. História em que a ideologia de um povo (Europeu) e de uma religião (Cristianismo) é imposta a outro povo como algo supremo e único. Conhecer e compreender a alegoria do fogo e sua relação com o processo de produção de memória no teatro jesuítico, principalmente

---

<sup>1</sup>Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II, orientado pelo Prof. Dr. Valdir Prigol.

<sup>2</sup>Acadêmica da 9ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

no *Auto de São Lourenço*, nos direciona ao seguinte questionamento: Qual a relação da alegoria do fogo com a produção de memória no *Auto de São Lourenço*?

José de Anchieta usava alegorias em seus autos para disseminar a fé cristã. Ao usar o discurso do outro, ou a representação do outro para a evangelização, o poder de persuasão e assimilação sobre os índios era intensificado. O uso da alegoria, ao longo da peça, foi um fator essencial de apagamento dos traços culturais do índio, aculturando-o segundo os conceitos religiosos cristãos. Ao longo do auto é evidente a imagem alegórica, que auxilia na produção de memória. Esses recursos contribuía para criar um imaginário de santos que venciam demônios e tornavam presentes os sentimentos de moral. A imagem alegórica do fogo ao longo da peça vai queimando, no índio, a memória dos maus costumes e acendendo a memória religiosa cristã. O discurso dos elementos alegóricos *Amor de Deus e Temor de Deus*, personificados na peça, dão ênfase à fé cristã com a mensagem religiosa de conversão.

O *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta, tem grande importância no processo pelo qual o país passava no século XVI e ainda hoje podemos pensar os mesmos processos de produção de memória. O teatro jesuítico do padre José de Anchieta mostra o discurso social da época pela riqueza de informações sobre acontecimentos que fazem parte da memória de um povo. As produções de José de Anchieta influenciaram no processo de formação da cultura brasileira. A ênfase no estudo da alegoria e da produção de memória no *Auto de São Lourenço* justifica-se uma vez que José de Anchieta contribuiu, consideravelmente, para a produção de uma memória coletiva. A alegoria e elementos carregados de sentidos foram cruciais para produzir uma memória de culpa às crenças indígenas, fundamental para produzir uma memória religiosa cristã.

José de Anchieta (1534-1597) atuou na catequização dos índios e evangelização no Brasil, na segunda metade do século XVI. Foi beatificado pelo Papa João Paulo II, no dia 22 de junho de 1980, e canonizado pelo Papa Francisco, no dia 03 de abril de 2014. Suas obras tem valor simbólico, com conteúdo de grande valia para compreender sua influência nos processos históricos presentes até hoje na memória coletiva.

## **1 O *Auto de São Lourenço* e a alegoria**

O *Auto de São Lourenço* é uma das peças de teatro mais conhecidas de José de Anchieta, com conteúdo religioso e voltada à catequese. A peça foi encenada pela primeira vez no adro da capela de São Lourenço. Há dúvidas sobre a data exata da encenação da peça. De acordo com Cardoso (1977, apud, NAVARRO, 2006, p. XI) a encenação da peça

aconteceu em 10 de agosto de 1587, na atual cidade de Niterói, quando Anchieta visitava a localidade.

O *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta, está dividido em cinco atos. No primeiro ato, vemos o martírio de São Lourenço, censor do imperador romano Décio e diácono do papa Xisto II, morto no tempo de Valeriano por volta do ano de 258 d.C. São Lourenço foi atado às correntes de ferro, açoitado e posto sobre grelhas em cima de um braseiro.

No segundo ato, três diabos querem destruir a aldeia com suas maldades. Os diabos Guaixará, Aimbirê e Sarauaia têm os mesmos nomes de antigos chefes tamoios que lutaram na baía da Guanabara e foram mortos durante a guerra contra os franceses, como aliados destes. Guaixará era um índio de Cabo Frio que foi derrotado por Araribóia e pelos soldados de Mem de Sá em 1567. Aimbirê era um índio de Iperoing que tentou matar Anchieta quando lá esteve como refém em 1563. Sarauaia era um espião francês que traiu os índios aliados dos portugueses. No *Auto de São Lourenço*, Guaixará, Aimbirê e Sarauaia são acompanhados por outros demônios parecidos, com nomes de chefes tamoios vencidos pelos portugueses. São eles: Tataurana, Urubu, Jaguarçu e Caburé. O Segundo ato é rico em detalhes a respeito da cultura e crenças dos índios.

No terceiro ato, após serem derrotados pelos demônios e aprisionados pelo Anjo, os imperadores romanos Décio e Valeriano são torturados no fogo eterno. Sendo eles, Décio e Valeriano, que submeteram São Lourenço à morte num braseiro. O anjo convida os diabos que havia perseguido antes, para torturar os imperadores romanos. Os santos servem-se dos diabos como carrascos dos romanos. O terceiro ato, também, traz muitas referências às práticas culturais dos índios.

No quarto ato, o anjo está acompanhado de duas personagens alegóricas, *Amor de Deus* e *Temor de Deus*. Ambas fazem sermões sobre os benefícios do seguimento de Cristo. No quinto ato, vemos a dança de doze meninos louvando a São Lourenço. Dança que fazia parte da procissão de adoração da imagem do santo da Igreja, uma cerimônia após a representação do martírio de São Lourenço.

O martírio de São Lourenço, no início da peça, serviu para Anchieta aprofundar-se em uma questão relevante na época, o comportamento do bom cristão. Temos o discurso a Deus na voz de São Lourenço, enquanto é queimado na grelha. Anchieta busca através da peça converter o índio à fé cristã, mostrando que quem não é um bom cristão está condenado ao inferno e à punição divina, exemplificando com Valeriano e Décio que se deixam influenciar pelos diabos da peça. Anchieta queria apagar, no índio, a memória das crenças através do

temor por não ser um bom cristão e acender uma memória de fé cristã através do amor do bom cristão a Deus.

O *Auto de São Lourenço*, além da religiosidade, evidencia características bem marcadas de uma peça de teatro com conteúdo religioso. É evidente no teatro de Anchieta o uso das figuras de linguagem. Das alegorias presentes no auto, podemos destacar a alegoria do fogo que se apresenta ao longo da peça como uma metáfora continuada, significando a salvação e o inferno. Outro exemplo que podemos identificar, no auto, são as personagens alegóricas *Amor de Deus* e *Temor de Deus*. Elementos alegóricos personificados que, através deles, Anchieta apresenta seu discurso aconselhando o público segundo os ensinamentos religiosos cristãos.

É perceptível a importância dos aspectos históricos no *Auto de São Lourenço*. Entretanto, não era preocupação para Anchieta manter o rigor histórico já que no texto mesclam-se imperadores romanos Valeriano e Décio, e os mártires São Sebastião e São Lourenço. A peça faz um movimento em que concilia histórias do passado e o momento presente, ambos dentro do mesmo discurso, o discurso religioso.

## 1.2 A alegoria

Olhando a figura do fogo no *Auto de São Lourenço*, a partir da teoria que estamos lendo, podemos pensá-lo como uma alegoria. O termo alegoria surgiu da junção de duas palavras de origem grega. Segundo Hansen (2006, p. 7) “a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*”. A Retórica antiga assim constitui a alegoria, sendo teorizada como modalidade da elocução, ou seja, ornamento do discurso.

Segundo Lausberg (1976, apud HANSEN, 2006, p. 7), “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento”. Neste sentido, a alegoria se apresenta como um elemento construtivo, constituindo uma técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Para Lausberg (1976, apud HANSEN, 2006, p. 8) “[...] a metáfora é um termo 2º, ‘desvio’, no lugar de um termo 1º, ‘próprio’ ou ‘literal’”.

Hansen estuda a alegoria como procedimento de construção e como procedimento de interpretação de discursos e imagens. A alegoria como construção é uma técnica retórica de ornamentação ou expressão figurada usada desde a Antiguidade Greco-latina e cristã e que continuou sendo usada na Idade Média, também chamada de “alegoria dos poetas”, é uma

técnica metafórica de representar as abstrações. Essa alegoria é uma forma de retomar a oposição retórica entre o sentido próprio e o sentido figurado. Sendo assim, a metáfora é um segundo termo, considerado um desvio, no lugar de um primeiro termo, que tem sentido próprio ou literal.

A alegoria como interpretação, ou “alegoria dos teólogos”, corresponde à hermenêutica cristã dos textos sagrados. Segundo Hansen (2006, p. 8), muitas vezes recebem as denominações de “*figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo*”. A alegoria dos teólogos é uma interpretação religiosa dos homens e, também, de eventos que ocorreram em textos sagrados.

Segundo Hansen (2006, p. 8-9), não se pode falar simplesmente em alegoria pelo fato de haver duas: a alegoria construtiva ou retórica é a alegoria dos poetas, uma maneira de escrever e falar; a alegoria interpretativa ou hermenêutica é a alegoria dos teólogos, uma forma de entender e decifrar. Para Hansen (2006, p. 9), sendo a alegoria dos poetas uma semântica de palavras e a alegoria dos teólogos uma semântica de realidades reveladas por coisas, homens, acontecimentos que são nomeados por palavras, diante de um texto alegórico o leitor tem duas opções: pode analisar os procedimentos formais que oferecem um sentido figurado, que funciona como uma convenção linguística que ornamenta o discurso, ou pode analisar sua significação figurada, pesquisando o seu sentido primeiro e depois o sentido revelado na alegoria.

De acordo com Benjamin (1984, p. 184), a alegoria não representa apenas um modo de ilustração, mas uma forma de expressão. Afirma que (1984, p. 195) “A expressão de cada idéia recorre a uma verdadeira erupção de imagens, que origina um caos de metáforas”. Uma alegoria não representa as coisas como elas são de fato, e sim, nos possibilita outra versão das coisas como elas foram ou podem ser. Segundo Benjamin (1984, p. 197), “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. Para Benjamin (1984, p. 197) a alegoria é “[...] convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas”.

No *Auto de São Lourenço* a alegoria foi o método elegido por Anchieta para a transmissão mais eficaz da mensagem cristã:

[no] auto anchietano [...] o alegórico é cifra de uma visão legitimista do mesmo poder. Para o teatro do jesuíta valeria antes a afirmação de Lukács: ‘A velha alegoria, determinada por uma transcendência religiosa, tinha a missão de humilhar a realidade terrena, contrapondo-a à ultramundana ou celeste, até a sua plena nulidade. (BOSI, 1992, p. 81).

Na perspectiva de Alfredo Bosi (1992, p. 81), entende-se que “[...] a alegoria é o discurso do outro, daquele outro que fala e nos cala, faz temer e obedecer [...]”, é dizer uma coisa para fazer entender outra. Para Bosi (1992, p. 81), “A força da imagem alegórica [...] move-se de um foco de poder ao mesmo tempo distante e onipresente, que os espectadores recebem, em geral passivos, [...] como se a imagem fôra a própria origem do seu sentido”. A imagem alegórica se move na direção do ouvinte, enquanto sujeito do processo de conhecimento, focando a imagem além da origem do seu sentido.

## **2 A alegoria do fogo no *Auto de São Lourenço***

Usar alegorias no *Auto de São Lourenço* foi uma das estratégias usadas por Anchieta para transmissão mais eficaz do discurso religioso. Anchieta, em seu auto, busca reforçar as ideias de fé em Cristo e temor a Deus. A alegoria do fogo “evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que vai se presentificando nas ‘partes’ e no seu encadeamento no enunciado” (HANSEN, 2006, p. 33). A figura do fogo apresenta-se ao longo da obra como uma metáfora, possibilitando ao espectador a sensação de que o fogo é algo contínuo, dizendo *b* e significando *a*. Para entendermos melhor, é preciso compreender o sentido da figura do fogo nos versos em que ocorre.

### **2.1 O fogo como metáfora da salvação**

No primeiro ato, representa-se o martírio de São Lourenço sendo queimado nas grelhas por Valeriano, censor do imperador romano Décio. São Lourenço enuncia sua fé e sua devoção exemplar em meio ao tormento de ser queimado vivo. Nos versos “asso-me nestas grelhas,/ como fogo do teu amor”, “arda eu nestas grelhas,/ com o fogo do teu amor”, “O fogo do forte amor, Ó meu Deus!”, São Lourenço canta louvores evidenciando sua devoção a Deus enquanto é queimado nas grelhas.

Na abertura da peça, temos no martírio de São Lourenço um exemplo do bom cristão. Percebe-se que o episódio do sacrifício de Jesus, que foi pregado na cruz por romanos e morreu para salvar os pecadores, foi adaptado por Anchieta. A peça apresenta um santo, São Lourenço, sendo queimado nas grelhas, para a salvação da comunidade e que, durante o seu martírio, canta louvores a Deus. Temos um fogo que queima e martiriza o santo, que é redentor diante da devoção, já que sua alma é chama viva do amor eterno a Deus. São Lourenço morre queimado nas grelhas, mas sua devoção e fé em Cristo deram-lhe a salvação

eterna. Anchieta transpôs para a esfera da comunidade a cena do sacrifício para construir a imagem e o exemplo de um sujeito cristão.

## **2.2 O fogo como metáfora do inferno**

Para que o processo de conversão e a produção de uma memória coletiva acontecessem, era preciso que o espectador visualizasse o conflito entre o bem e o mal. Portanto, a imagem apresentada é de diabos que controlam a vida na aldeia indígena. Em seguida, a hegemonia destes é quebrada pela presença dos anjos e santos. O conflito é estabelecido e a vitória do bem sobre o mal acontece. Para que houvesse a compreensão, era preciso que o espectador tivesse a sensação de estar no inferno e com medo, como se estivesse sendo ameaçado, um temor constante.

No segundo ato, três diabos querem destruir a aldeia com suas maldades. Nos versos “fazendo feitiçarias,/ antes de irem para o fogo.”, “Já todos os tamoios foram,/ estando a queimar no fogo”, “desde então o fogo/ para sempre queimando-te”, temos a fala do diabo Aimbirê. O diabo demonstra satisfação por ver os tamoios cometerem pecados, pois, assim estariam contrariando Deus e, conseqüentemente, queimariam no fogo infernal. Anchieta busca mostrar aos espectadores que os costumes indígenas constituíam pecados diante dos ensinamentos cristãos. Na fala do Anjo ao diabo, nos versos “Que vás, pois, para teu fogo,/ para que estejas para sempre prostrado”, o Anjo diz ao diabo para que fique no inferno com suas maldades, pois lá é lugar de pecadores. Anchieta mostra, neste discurso, que os personagens que representam o bem têm autoridade sobre os personagens que representam o mal.

O anjo direciona a fala aos espectadores, mostrando que São Lourenço sofreu sendo queimado nas grelhas, suportou e foi salvo após a morte. Nos versos “Sofreu, o fogo suportando,/ tendo alegria após sua morte/ descansando”, São Lourenço passou pela provação, como não tinha pecados e como prova da fé e amor, depois da morte a salvação foi a recompensa. O exemplo dado por São Lourenço é lembrado em vários momentos da peça para criar, no espectador, a imagem do sujeito cristão que Anchieta queria formar. Nos versos “Que vá Guaixará para o fogo!”, “Guaixará, Aimbire, Sarauaia,/ que vão para o fogo...”, temos a cantiga apresentada enquanto os diabos são presos. Podemos ver no discurso dos diabos e do anjo que havia a tentativa de ensinar aos espectadores uma noção de divisão entre os sujeitos moralmente íntegros e os sujeitos pecadores. A luta do anjo e do santo contra os

diabos é encenada para que o espectador pudesse perceber e visualizar o momento de tensão entre o bem e mal.

No terceiro ato, depois que São Lourenço morre nas grelhas, o Anjo fica em sua guarda e chama Aimbirê e Sarauaia, os diabos, para punir Décio e Valeriano. Nos versos “que queimem em teu fogo,/ para que tenha reparação a maldade” e “lança-os logo em teu fogo!”, temos a fala do Anjo. O Anjo quer que os assassinos sofram pelo mesmo modo que fizeram São Lourenço sofrer, para que possam queimar no fogo do inferno. O Anjo incita os diabos para que os assassinos sofram por terem cometido um grave pecado contra Deus. Valeriano e Décio sofrem sendo queimados por não amarem a Deus, por serem pecadores, como vemos nos versos “Ai! Que ferventes ardores,/ que me abrasam como fogo!”, “para levar-nos, de roldão,/ ao fogo do Flegetonte”. Na fala de Aimbirê para Décio e Valeriano, no verso “em fogo que sempre abrasa”, após passarem pelo purgatório, Décio e Valeriano são levados para o inferno. Anchieta intimida os espectadores e busca criar neles a sensação de estar realmente no inferno.

Nos versos “Lancem-me dentro de um rio,/ antes que o fogo me mate,/ ó deuses em que confio!” e nos versos “e ser-me-ia grande consolo/ nos fogos vos lançar”, Décio admite não ter sido um bom cristão e aceita ir para o fogo do inferno, já que é um pecador. No terceiro ato, ainda, nos versos “Bem entendo/ que este fogo, em que me incendeio,/ merece minha tirania,/ pois com tal cruel porfia/ os cristãos perseguindo,/ com fogo os destruí”, e nos versos “E com isto crescem mais/ estes fogos, que padeço”, Décio confessa seus pecados. Anchieta queria que os espectadores também admitissem serem pecadores, diante dos costumes e crenças, através da confissão.

O diabo Sarauaia diz para Décio e Valeriano que por serem pecadores serão lançados no fogo do inferno, nos versos “Não é outro o galardão/ que eu dou a meus criados,/ senão morrer enforcados,/ e depois, sem remissão,/ ao fogo ser condenados”. Através da imagem do inferno, Anchieta conseguiu criar um mundo imaginário onde os diabos “teriam” o controle. No terceiro ato, nos versos “Porque o fogo,/ em que vos queimais,/ causa tais delírios”, Aimbirê está alegre por ter dois pecadores sofrendo enquanto queimam no fogo do inferno. Nos versos “na cova,/ onde o fogo se renova/ com ardores perenais,/ onde todos vossos males/ haverão sempiterna prova/ de dores imortais”, temos a fala do diabo Aimbirê que se vangloria por ter um pecador, Décio, que aceita sua pena e admite merecer arder no fogo do inferno. Através dos diabos, Anchieta mostra aos espectadores que o pecador ficaria afastado da proteção divina.

Nos versos “Ao cabo, serás testemunha/ de minha pena,/ atado com a cadeia/ de fogo sem fim, comigo”, temos a fala de Décio a Valeriano. E nos versos “Vamos logo deste fogo ao outro fogo eternal,/ onde a chama imortal/ nunca nos dará sossego”, temos a fala de Valeriano ao Décio. Valeriano diz a Décio que ambos irão para o inferno por serem pecadores. Décio e Valeriano representam na peça a resistência que a maioria dos espectadores tinham em assimilar os valores cristãos e se converterem em sujeitos cristãos. O diabo Aimbirê, em sua fala enfatiza que por ele ser o diabo estaria ali para levar os pecadores ao inferno, nos versos “Aqui está o teu danador;/ meu fogo é onde queimarás”. Nos versos “Vinde,/ levai os malditos, erguendo-os,/ para sapecá-los em nosso fogo”, diabo Aimbirê fala aos demais diabos para levarem Décio e Valeriano para serem queimados no fogo do inferno. Anchieta queria que o espectador visualizasse o conflito entre o bem e o mal, e tivesse a sensação de estar no inferno para reviver na memória os costumes e condená-los.

### **2.3 O fogo, o inferno e a salvação**

São Lourenço enunciou sua devoção exemplar em meio ao tormento de ser queimado vivo. Vimos um fogo que queima e martiriza o santo, que é redentor diante da devoção, já que sua alma é chama viva do amor eterno a Deus. Devido à devoção do santo e sua fé em Cristo a recompensa foi a salvação eterna. Mas isso não basta para a conversão, também era preciso que o espectador visualizasse o conflito entre o bem e o mal. Os espectadores visualizaram a imagem de diabos que controlavam a vida na aldeia indígena. Em seguida, a hegemonia destes foi quebrada pela presença dos anjos e santos. O conflito é estabelecido e a vitória do bem sobre o mal aconteceu. O espectador teve a sensação de estar no inferno, como se estivesse sendo ameaçado, um temor constante. Depois, foi apresentada a possibilidade de conversão ao cristianismo. É através da imagem do fogo, ao longo da peça, que o espectador vai percebendo os sentidos, ora sendo a salvação, ora sendo o inferno.

No quarto ato, nos versos “O inferno,/ com seu fogo sempiterno/ já te espera,/ se não segues a bandeira/ da cruz/ na qual morreu Jesus/ para que tua morte morra”, temos a fala do elemento alegórico personificado *Temor de Deus*. Em seu discurso, diz que quem não segue os ensinamentos religiosos, quem não é um bom cristão, tem como destino o inferno e não a salvação divina. Nos versos “Ao fazeres tantos males,/ como vives sem temer/ aquele espantoso fogo?”, o pecador é questionado por, mesmo depois de cometer tantos pecados, não temer queimar no fogo do inferno. A imagem da divisão entre o bem e o mal é apresentada ao espectador para que pense e avalie seus atos como um sujeito cristão.

Nos versos “Fogo que nunca descansa,/ mas sempre causa dor,/ e com seu bravo furor/ tira toda a esperança/ ao maldito pecador”, o pecador que não teme por seus pecados sempre sofrerá no fogo infernal. Isso também é evidente nos versos “Fel beberás sem medida,/ pecador desatinado,/ tua alma em fogo incendiada”. Nos versos “Afogado pela mão/ do diabo, partiu-se/ Décio com Valeriano/ infiel, cruel tirano,/ ao fogo que mereceu”, Décio e Valeriano pecaram e foram punidos, ardendo no fogo do inferno. O mesmo ocorre nos versos “Pena sem fim dar-te-ão,/ nos fogos infernais,/ teus deleites sensuais”.

No quarto ato, também nos versos “e tua alma será/ sepultada no inferno,/ onde morte não terá/ mas viva queimar-se-á,/ com seu fogo sempiterno?”, e nos versos “Por que não comesças logo/ a chorar por teu pecado,/ e a tomar por advogado/ a Lourenço, que, no fogo,/ por Jesus morreu queimado?”, o pecador é questionado por não invocar ajuda de Deus para redimir-se dos pecados e alcançar a salvação, como fez São Lourenço. O exemplo do bom cristão, no caso São Lourenço, é apresentado como inspiração aos espectadores. No quinto ato, nos versos “Verdadeiros amaldiçoadores de Deus/ no fogo te assaram”, São Lourenço era um bom cristão e queimou no fogo da salvação. Já nos versos “Os que te mataram foram/ para queimar no fogo do diabo”, temos a fala em que quem for contra Deus tem como destino queimar no fogo do inferno, como Décio e Valeriano.

No *Auto de São Lourenço*, a figura do fogo é associada à presença Divina na vida do cristão. A alegoria é uma importante ferramenta de aculturação, segundo Bosi (1992, p. 81), porque “exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva”. Esta se apresenta como metáfora continuada, tanto do inferno, como salvação, como algo no qual todo cristão deve passar para se purificar e regenerar.

## **2.4 O incenso como metáfora do espectador**

Segundo Hansen (2006, p. 9) “[...] a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso”. O discurso religioso no *Auto de São Lourenço* busca provar uma verdade na ordem moral usando elementos alegóricos. A mensagem cristã é direcionada ao espectador através da alegoria.

A imagem do fogo desenvolve sua função de formar sentidos, através da linguagem figurada. O espectador passa do movimento da destruição, do inferno, a partir dos maus

costumes e crenças, para um movimento de restauração, a salvação encontrada no cristianismo. Enquanto as crenças e costumes são apresentados como sendo pecados, os espectadores se veem no pecado, sentem-se ameaçados e, a partir daí, buscam amparo na promessa da futura salvação pela conversão.

Ao longo do auto, a figura do fogo vai acendendo o discurso religioso e apagando o discurso contrário a este, direcionando o olhar do espectador de modo que o aproxima do inferno e do céu. Nos versos, “Deixai-vos deles queimar/ como o mártir São Lourenço,/ e sereis um vivo incenso/ que sempre haveis de cheirar/ na corte de Deus imenso”, o incenso mostra a imagem do espectador que se quer formar a partir do discurso religioso. O discurso religioso é direcionado ao espectador com o intuito de penetrar no imaginário e acender a palavra divina.

O auto, através da figura do fogo, cria uma memória individual religiosa em prol de um sujeito cristão que pense no coletivo. A alegoria do fogo penetra no imaginário do espectador a partir do discurso do outro. Anchieta busca aproximar o espectador da mensagem cristã tanto pela ameaça, como por uma exigência de promessa de compromisso, enquanto sujeito cristão, através dos sentimentos de amor e temor a Deus. O discurso, guiado pela figura do fogo, direciona o olhar do espectador aos seus pecados e à vida de costumes e crenças, também direciona ao momento presente em que assume o compromisso diante da promessa de ser um sujeito cristão.

O *Auto de São Lourenço*, além dos elementos alegóricos, apresenta diálogos bem elaborados por Anchieta, que buscam mover a instância psíquica dos ouvintes, tocar os sentimentos. Através do diálogo entre os personagens, Anchieta quer evocar na memória do espectador a consciência do seu passado e reviver na memória a culpa pelos seus atos. A partir disso, busca envergonhar o espectador a cerca de como será avaliado pelo olhar do outro. Este se sente intimidado e com medo do seu passado. Em seguida é dada a esperança de salvação. Com isso, o diálogo é direcionado ao espectador, utilizando todas as formas de convencimento, voltado à imaginação.

A fala do diabo Guaixará, “Coisa muito boa é uma grande/ [bebedeira,/ ficar vomitando cauim”, é um exemplo claro de como o discurso se organiza buscando evocar na memória do espectador a consciência das crenças e costumes. Outro exemplo, nos versos “A dança é que é boa,/ enfeitar-se, pintar-se de vermelho,/ [...] pintar-se de preto, fumar/ ficar fazendo feitiços...”. As práticas e costumes são colocados em evidência na memória do espectador. Ainda na fala de Guaixará, temos um exemplo do momento da resistência aos costumes indígenas: “Por causa disso,/ visito os aposentos dos índios,/ dizendo: - ‘que

acreditem em mim’./ Vêm e vão para me afastar/ os ditos ‘padres’, hoje,/ proclamando a lei de Deus”. O diabo evidencia a boa convivência que tinha com os indígenas até o momento da ruptura, em que os padres colocam em questão sua hegemonia. O conflito entre as culturas é apresentado para que o espectador perceba que há diferenças entre elas.

Nas falas do diabo Aimbirê, “Esvaziam os homens as cuias;/ sombra é o que eles desejam./ A crença na dança/ enche seus corações;/ não honram seu criador...”, o discurso já trata o espectador como um sujeito cristão e busca causar-lhe vergonha e medo, intimidando-o. Vergonha pelos costumes e crenças, medo por estar indo contra os ensinamentos de Deus. Temos a fala de São Lourenço aos diabos: “Existe a confissão,/ remédio portador de cura./ As doenças da alma do homem/ com ela saram bem;/ em seguida a ela, a comunhão”. Nesse discurso, é dada ao espectador a esperança da salvação através da confissão, enquanto sujeito cristão e pecador.

No diálogo dos elementos alegóricos *Temor de Deus* e *Amor de Deus*, o discurso religioso é direcionado aos espectadores, voltado à imaginação e ao entendimento dos ensinamentos cristãos. Nos versos “Pecador./ engoles, com grande gosto,/ o pecado,/ e não te vês afogado/ com teus males!”, temos o diálogo do elemento alegórico *Temor de Deus* intimidando os espectadores para que sintam vergonha das crenças e costumes que praticavam. Nos versos “Ama a Deus, que te criou,/ homem, de Deus muito amado!”, temos o diálogo do elemento alegórico *Amor de Deus* que afirma a salvação está em amar a Deus e seguir seus ensinamentos. Ambos tinham o objetivo de moralizar os ouvintes através do discurso religioso. O discurso religioso de Deus manifestava-se na voz dos elementos alegóricos personificados que intimidam os espectadores para que se convertam à religião cristã.

Anchieta pretendia fazer nascer no índio o sentimento de repulsão e ao mesmo tempo de superioridade. Ao longo da obra, os diabos representavam em seus discursos os maus costumes indígenas, os quais o missionário desejava tanto apagar da memória do indígena. Para isso, os diabos da peça recebem os nomes de guerreiros inimigos da tribo, buscando evocar nos espectadores um sentimento de superioridade em relação às tribos inimigas que não se aproximavam da Igreja e às quais, como consequência, era negada a salvação. Além do sentimento de superioridade em relação às tribos inimigas, buscou-se provocar nos índios o sentimento de repulsão pelos próprios costumes e crenças.

Assim como na peça de teatro *Auto de São Lourenço*, o jesuíta José de Anchieta tem inúmeras publicações em que podemos identificar sua intenção em produzir uma memória religiosa cristã através da conversão. Como exemplo, temos o poema em tupi do padre José

de Anchieta *Tupána kuápa*, analisado por Hansen. No poema, vemos a figura do índio que declara seu amor a Cristo e seu arrependimento presente da vida que levava, das guerras e antropofagia, e considerava ter tido o entendimento influenciado pelos demônios e estar corrompido pelo mal. Isso é perceptível nos versos “Antigamente, eu morrendo,/ um ataque do demônio/ prenderia minha alma/ pecadora./ Detestando o mal,/ agora amo/ a Jesus, meu senhor”. (HANSEN, 2005, p. 39). Percebe-se que a memória das crenças e da cultura do índio foi apresentada como sendo oposto do bem. A memória religiosa cristã passou a fazer parte dos seus pensamentos e ações. Segundo Hansen (2005, p. 28):

Opondo o presente católico da personagem ao seu passado gentio, o poema deriva seu arrependimento da capacidade de lembrar o bem. Para isso, pressupõe a universalidade da noção cristã de alma, propondo justamente que o personagem ‘índio’ é humano, ou seja, tem alma, e que esta participa em Deus, além de conceituar de forma cristã o mal como falta de bem. Por consequência, as ações lembradas pelo personagem são um *exemplum* do mal, que é o oposto do presente em que fala.

Para Hansen (2005, p. 29), “em ‘Tupána Kuápa’, Anchieta opera com o discurso da analogia ou similitude, quando inventa a alma do personagem como reminiscência e participação em Deus”. Está pressuposto no poema que as imagens do pensamento do índio são da visão interior de sua alma. O divino está presente na memória e no pensamento, evidenciados no discurso do índio. O discurso de arrependimento do passado pecaminoso mostra a presença de uma memória cristã, do bem, acesa na sua alma, no seu interior.

No poema *Tupána kuápa*, “Quando fala de seu amor a Cristo, o personagem índio efetivamente ‘escreve’ sem alfabeto, porque demonstra ter uma memória que repete a presença da letra divina pré-inscrita em sua alma como a luz natural da graça inata”. (HANSEN, 2005, p. 30). O discurso apresentado pelo índio é fundamentado na palavra divina, como vemos nos versos “Vinde, vós todos, juntamente comigo/ saudar a Jesus,/ Símbolo do amor” (HANSEN, 2005, p. 40), e direcionado ao espectador buscando acender uma memória cristã. A imagem do índio que aceitou a conversão depois de ver seu passado pecaminoso busca criar no espectador o mesmo sentimento.

De acordo com Hansen (2005, p. 33), “[...] a escrita do poema é uma sequência narrativa construída com os lugares de uma memória artificial conferida como um suplemento de graça à língua tupi, definida como selvagem porque desmemoriada do bem”. Ao ser recitado aos espectadores, o poema mostra a presença divina na memória do personagem e é isso que Anchieta quer que o espectador também faça. O personagem fala de seu passado de

pecados, do seu arrependimento presente, o seu discurso figura a conversão e sua aclamação a Deus.

Para Hansen (2005, p. 34), “no presente da enunciação, o personagem ‘índio’ já está integrado à luz divina, ou seja, já está subordinado à hierarquia portuguesa [...]”. Como vemos nos versos “Conhecendo a Deus,/ agora eu amo/ a Jesus, meu senhor” (HANSEN, 2005, p. 30), o índio se identifica enquanto sujeito cristão, pois já internalizou uma memória artificial, que divide o tempo antes da catequese do tempo depois da catequese.

Ao relacionar o poema *Tupána kuápa* com o *Auto de São Lourenço*, vemos um discurso autoritário para apagar uma memória de crenças e costumes e acender uma memória cristã nos espectadores. Em ambos ocorre um movimento entre o passado, presente e futuro. É reavivado na memória do espectador o passado de pecados diante das crenças e costumes. Depois disso, o espectador sente-se envergonhado diante do olhar do outro, despertando um sentimento de repulsão ao passado. A promessa da salvação através da conversão pela fé cristã é enfatizada.

Quando o espectador ocupa o lugar do personagem índio em *Tupána kuápa*, assimila a mensagem e internaliza o discurso cristão. O mesmo ocorre no *Auto de São Lourenço*, em que o espectador reaviva a memória pecaminosa, sente repulsão às crenças e costumes, assimila o discurso religioso e acende uma memória segundo a mensagem cristã. O processo de produção de uma memória religiosa a partir de textos religiosos, pela encenação teatral ou pela declamação de poemas, só tem efeito a partir da catequese. De acordo com Hansen (2005, p. 36):

A catequese é extremamente eficaz porque atua sobre o corpo e não apenas sobre a suposta consciência ou mente do ‘índio’ a ser preenchida por uma ‘ideologia’. A catequese é eficaz porque simultaneamente produz a consciência e os conteúdos que a preenchem o inexpressado do bem cristão.

Converter os espectadores ao cristianismo só tem efeito a partir de uma esfera simbólica que mescle as duas culturas. Anchieta catequiza os espectadores através da própria língua deles de um modo descontextualizado, ou seja, através do discurso na língua do espectador é que os conteúdos cristãos são transmitidos e enunciados pelo exemplo e a pregação. No poema, vemos a experiência individual do personagem índio que aceitou a conversão e, na peça, São Lourenço demonstrou ser um exemplo de bom cristão. Ambos exemplificam o quanto Anchieta valorizava a experiência individual dos sujeitos para produzir um discurso em prol de uma memória coletiva.

### 3 A produção de memória

Por meio do discurso alegórico, Anchieta buscou apagar a memória de crenças das demais culturas e acender a memória universal e coletiva dos ensinamentos cristãos. Como, também, formar sujeitos cristãos segundo a identidade nacional visada pela cultura do colonizador. Segundo Bosi (1992, p. 81), “Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários [...]”. A alegoria do fogo, os personagens alegóricos personificados *Amor de Deus* e *Temor de Deus*, e o jogo discursivo ao longo da peça são essenciais para influenciar as ações do espectador e contribuindo na produção de uma memória futura. A memória produzida de sofrer punição ou privações faz o espectador lembrar os ensinamentos religiosos cristãos e, assim, torna o discurso da conversão eficaz.

Segundo Bosi (1992, p. 65), “O projeto de transpor para a fala do índio a mensagem católica demandava um esforço de penetrar no imaginário do outro, e este foi o empenho do primeiro apóstolo”. Os discursos apresentados pelos elementos alegóricos *Amor de Deus* e *Temor de Deus*, no *Auto de São Lourenço*, buscavam moralizar os espectadores e difundir a fé cristã. A valentia e a pureza dos santos e anjo também traziam consigo o poder de libertação e a previsível vitória do bem sobre o mal.

Além disso, a figura alegórica do fogo vai queimando, no índio, a memória dos maus costumes e acendendo a uma memória da fé cristã. Os elementos alegóricos ao longo da obra, aliados ao discurso religioso, são ferramentas de aculturação com forte potencial de persuasão contribuindo na formação de uma memória religiosa coletiva. A alegoria do fogo penetra no imaginário de cada espectador e vai formando imagens a partir do discurso religioso. Em meio às diversas culturas, Anchieta buscava formar sujeitos que se identificassem enquanto cristãos e universalizar o cristianismo.

Através da alegoria vêm à memória do espectador as crenças e ritos, sendo apresentados como demoníacos e inaceitáveis dentro dos princípios do cristianismo. Ao encenar a peça, a mensagem católica é mais eficaz. De acordo com Daher (2012, p.58), “instituiu-se a ‘memória da culpa’ de um passado de trevas do índio-catecúmeno” fazendo com que o espectador reflita sobre seu passado. Num gesto direcionando para a conversão, é apresentada a salvação através da confissão. Instala-se no espectador, segundo Daher (2012, p. 59), “uma memória igualmente ‘envergonhada’ como ridicularização dos costumes gentios [...]”. A promessa da salvação é dada para aquele que aceitar ser um sujeito cristão e seguir os ensinamentos segundo a palavra divina.

Além das obras de Anchieta, a produção de memória é percebida em diversas obras literárias de outras épocas. Um exemplo de produção de uma memória coletiva, neste caso para satisfazer a ideologia do Estado, é percebida em *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (2000), em que Josefina Ludmer nos mostra como o gênero gauchesco foi fundamental no processo de formação de uma identidade cultural e nacional.

Ludmer nos faz ver a história através da literatura, em que foi dado espaço para a linguagem da cultura campesina nas obras literárias. As vozes presentes na literatura gauchesca envolvem questões políticas, históricas e culturais, influenciadas pelas relações sociais de poder. A literatura gauchesca apresenta traços da ideologia moderna num processo de reformulação da identidade nacional.

Em sua obra, Ludmer analisa duas categorias fundamentais no gênero gauchesco, a emergência e uso da cultura campesina pelo escritor letrado. Segundo Ludmer (2000, p. 9), “El escritor del género usó las posiciones y tonos de la voz del gaucho para escribirlo, y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho”. Temos a voz do gaúcho sendo usada pela cultura letrada e o corpo do gaúcho enquanto militar ou para o progresso da economia. De acordo com Ludmer (2000, p. 23):

El gaucho puede ‘cantar’ o ‘hablar’ para todos, en verso, porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas. Porque tiene armas debe tener voz o porque tiene armas toma la voz. [...] Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género.

Ludmer discute as formas que o gênero gauchesco assumiu a partir do uso da palavra, tanto oral como na escrita, e como uma identidade nacional é criada pelo Estado segundo suas ideologias e imposta às demais culturas. No caso, a cultura letrada impõe sua ideologia para a cultura popular.

Outro exemplo em que ocorre um processo de produção de memória, temos em Ricardo Piglia que, em sua publicação *O último conto de Borges*, nos mostra que a produção de memória da cultura de massa pode ser pensada a partir das obras de Jorge Luis Borges. Segundo Piglia (2004, p. 1), “a metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea”. Ocorre uma substituição da memória própria por uma sequência de lembranças e recordações alheias. As lembranças pessoais e a própria identidade vão sendo substituídas por uma memória artificial, influenciadas pelo tempo. Para Piglia (2004, p.1):

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. Temos a sensação de que nos estraviamos numa rede que remete a um centro cuja arquitetura em si é perversa.

De acordo com Piglia (2004, p. 1), para entendermos melhor a política na ficção de Borges “basta ler ‘A loteria na Babilônia’ para perceber que a função do Estado como aparato de vigilância [...] é a de inventar e construir uma memória incerta e uma experiência impessoal”. O Estado desenvolve uma política de massa, uma máquina de produzir lembranças falsas em prol de uma memória ideológica e cultural.

Assim, como afirma Ricardo Piglia (2004, p. 2), “a cultura de massa [...] foi vista com toda clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais”. Podemos sentir a mesma coisa e recordar a mesma coisa, mas o que sentimos e recordamos não é o que vivemos. Somos influenciados pelas lembranças e recordações alheias, que fazem parte da nossa memória e nos constituem.

Além de converter os espectadores segundo a ideologia cristã europeia, Anchieta buscou apagar da memória do índio sua identidade. Ludmer e Piglia analisam gestos parecidos ao produzido por Anchieta no processo de produção de memória. Ludmer nos faz refletir como as vozes de uma ideologia podem interferir na formação de uma identidade nacional, em que a voz do gaúcho aparece na voz do letrado. Piglia nos mostra, a partir de Borges, como a cultura de massa influencia na formação ideológica e na identidade de cada sujeito. Ao ser exposto a uma nova ideologia, o sujeito perde aos poucos sua identidade e assume traços de uma identidade alheia. Incorpora a memória do outro e deixa de lado aquilo que não é mais considerado importante.

## **5 Considerações finais**

O teatro foi um importante recurso utilizado pelo jesuíta José de Anchieta para aculturar os indígenas, visando ensinar os dogmas da Igreja Católica, formando seus espectadores dentro de uma moral cristã. O uso de alegorias ao longo do *Auto de São Lourenço* e a organização do discurso religioso para produzir uma memória religiosa é um exemplo claro dos métodos de adaptação dos textos religiosos por parte do missionário. Anchieta uniu à sua fé um zelo constante pela conversão. O jesuíta não hesitava em desenvolver um teatro adaptado como estratégia de comunicação com os indígenas.

No auto, é visível o esforço de Anchieta em manter os elementos da cultura indígena representando as forças do mal. Como, também, havia o cuidado em enfatizar as forças das virtudes da religião católica. Toda a peça gira em torno da alegoria, a imagem do fogo conduz o processo de avivar a memória das crenças e costumes do espectador, gerando um conflito interno, através do medo, por ser considerado um pecador. Em seguida, oferece a confissão e a salvação futura através da conversão à fé cristã. Anchieta não hesitou em tocar na alma de cada espectador para, a partir do imaginário, conseguir produzir uma memória coletiva de repulsão aos costumes e crenças e converte-los em sujeitos cristãos.

O teatro jesuítico mostra o discurso social da época, que faz parte da memória de um povo e influencia no processo de formação da cultura brasileira. A catequização e aculturação sob o comando dos jesuítas faz parte da história do país e está presente, vivo na memória de cada indivíduo. O *Auto de São Lourenço* tem grande importância no processo pelo qual o país passava no século XVI e, ainda hoje, podemos pensar os mesmos processos de produção de memória como vimos com Piglia e Ludmer.

Ao lermos as obras de Anchieta, trazemos à lembrança os acontecimentos passados, também construímos uma memória a partir das experiências individuais e coletivas. Estas lembranças produzem a sensação de continuidade, ligando o passado com o presente no imaginário de cada indivíduo. Somos influenciados pelas lembranças e recordações que fazem parte da nossa memória e nos constituem.

## Referências

- BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. Anchieta ou as flechas opostas ao sagrado. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 64-93.
- DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaios de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: UNICAMP, 2012.
- HANSEN, João Adolfo. Escrita da conversão. In: COSTIGAN, Lúcia Helena (Org.). *Diálogos da conversão*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005. p.15-43.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *José de Anchieta Teatro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLIGIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**RESUMEN:** En este trabajo analizamos la obra *Auto de São Lourenço* (1587), del sacerdote jesuita José de Anchieta para verificar la alegoría del fuego y abordar su relación con el proceso de producción de memoria en el teatro jesuítico. Nuestro objetivo es verificar la presencia de la alegoría del fuego e investigar la historicidad de la producción de memoria en la referida obra. Para comprender cómo la producción de memoria ocurre, observamos la forma como el discurso religioso se organiza en torno de la alegoría del fuego a lo largo de la obra. También examinamos cómo ocurre la producción de memoria en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, en que Ludmer (2000) aborda la relación del gaicho con el proceso civilizatorio y *O último conto de Borges* (2004), en que Piglia trata de la cultura popular.

**PALABRAS CLAVE:** José de Anchieta; Alegoría; Memoria; *Auto de São Lourenço*.