



**As várias cores do fogo:
O *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta**

**The various colors of fire:
Auto de São Lourenço, by José de Anchieta**

Douglas Ceccagno¹

Resumo

As peças teatrais escritas por José de Anchieta promovem um grande embate entre uma simbologia cristã, que quer mostrar-se superior, e uma simbologia de matriz indígena, interpretada pela visão jesuítica. O propósito deste trabalho é investigar as diferentes significações evocadas pelo elemento fogo no *Auto de São Lourenço*, com base no trabalho de Gaston Bachelard e no imaginário cristão. Através da análise empreendida, demonstra-se que o fogo, na perspectiva cristã, remete sempre a Deus, enquanto as significações evocadas pelo fogo na cultura indígena referem-se a vivências costumeiras e tradicionais e a outras possibilidades de êxtase religioso.

Palavras-chave: Imaginário cristão. Bachelard. Teatro brasileiro. José de Anchieta.

Abstract

The theatrical plays written by José de Anchieta promote a great clash between a Christian symbology, which wants to show itself as superior, and a symbology of an indigenous matrix, interpreted by the Jesuit vision. The aim of this work is at investigating the different meanings evoked by fire in *Auto de São Lourenço*, based on the work of Gaston Bachelard and on the Christian imaginary. Through the analysis undertaken, it is shown that fire, for Christians, always refers to God, while the meanings evoked by fire in the indigenous culture refer to usual and traditional experiences and to other possibilities of religious ecstasy.

Keywords: Christian imaginary. Bachelard. Brazilian theater. José de Anchieta.

¹ Doutor em Letras pela PUC-RS com estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Professor do curso de Letras-Inglês e do Programa de Pós Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: dceccag1@ucs.br.

Considerações iniciais

Não há dúvida de que o drama, como gênero, propõe ampla reflexão sobre a realidade. Isso se dá tanto nas peças antigas quanto nas modernas e independente da intenção do escritor ou do artista criador, já que tanto dramaturgos quanto encenadores ou atores são situados historicamente. Do mesmo modo, podemos concordar com Martin Esslin:

O drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz-de-conta. [...] Entretanto, se o comparamos com outras artes que igualmente produzem ilusão, o drama – um texto dramático transformado em espetáculo – contém um percentual muito mais alto da realidade. (ESSLIN, 1978, p. 94)

A justificativa de Esslin é de que um retrato apresenta, por exemplo, um ser humano através de tintas e tela, mas o teatro o faz através de outro ser humano. Sendo assim, o texto dramático, produto da imaginação, ganha vida através do corpo e da roupa dos atores, da mobília etc. (ESSLIN, 1978, p. 95).

No processo de criação da ilusão cênica nos autos de José de Anchieta, reconhecemos facilmente um discurso hegemônico da cultura cristã europeia, não apenas pela notória intenção de valorizar a mitologia do Cristianismo, que transforma santos em heróis, mas pela valoração atribuída à simbologia cristã e ao universo mítico indígena. Não obstante, o texto apresenta curiosas nuances na representação de alguns de seus caracteres, visto que, no decorrer do enredo, os diabos, por exemplo, que são inicialmente antagonistas, acabam se tornando instrumentos de defesa da fé cristã.

Além disso, quase a totalidade dos tipos envolvidos no enredo faz menção ao elemento fogo, evocando sentidos muito diversos. Sendo assim, a proposta deste trabalho é analisar as diferentes evocações do fogo como símbolo presente na fala das personagens concebidas por José de Anchieta no *Auto de São Lourenço*, com base no imaginário cristão e no estudo da simbologia dos elementos da natureza empreendido por Gaston Bachelard.

Auto de São Lourenço e a simbologia do fogo

O *Auto de São Lourenço* é um dos textos dramáticos mais conhecidos de José de Anchieta e figura em *Teatro*, publicação lançada pela editora Martins Fontes em 1999, com seleção e tradução do tupi por Eduardo de Almeida Navarro. Na introdução do livro, lê-se que a peça foi primeiramente representada em 1587, na capela dedicada ao santo na localidade onde hoje se encontra a cidade de Niterói (ANCHIETA, 1999, p. VIII)². Na peça, vemos diabos que provocam a corrupção moral dos indígenas, mas que, afinal, auxiliam as entidades cristãs no castigo aos reis que provocaram a morte de São Lourenço.

Sendo assim, a dimensão simbólica do texto pode ser a principal instância de veiculação de um discurso muitas vezes ambíguo, já que o intuito jesuíta é de substituição de uma mitologia por outra, ou seja, valorizar os anjos e santos católicos em detrimento dos símbolos indígenas, fazendo uso dos últimos, porém, para colocar em cena o castigo aos pagãos³. Considerando esse aspecto, é interessante mencionar que, ainda conforme a introdução do *Teatro* de José de Anchieta, os diabos do *Auto de São Lourenço* são homônimos de chefes tamoios mortos na guerra portuguesa contra os franceses, tendo sido aliados dos últimos (ANCHIETA, 1999, p. IX). Essa característica certamente facilitou para que Anchieta visse esses chefes duplamente como inimigos do projeto colonizador português e como adversários da Igreja Católica.

Todavia, não é possível considerar os interesses da coroa e da igreja sob a mesma perspectiva, pois:

² Sábato Magaldi menciona dúvidas sobre a autoria da peça levantadas por Serafim Leite, o qual acredita que houve colaboração do padre Manoel do Couto na parte portuguesa do texto, ao contrário de Maria de Lourdes de Paula Martins, que crê na autoria de Anchieta (MAGALDI, 1999, p. 20). Não é nosso intento prolongar aqui essa discussão, que não parece ter relevância direta sobre as conclusões deste estudo.

³ Ao contrário da maioria dos pesquisadores, que menciona a intenção catequizadora do *Auto de São Lourenço* e do teatro de José de Anchieta em geral, o que se observa inclusive em diversas citações incluídas neste texto, Sérgio de Carvalho (2015) afirma que a peça se prestou primeiramente à diversão da elite colonial, e não à catequização. Também não nos aprofundaremos, ao menos por enquanto, nesse tema, pois o objetivo de nosso trabalho é somente investigar o jogo de forças simbólico no interior da peça. No entanto, está fora de dúvida que estudos posteriores sobre a obra de Anchieta, com foco em sua atuação social, deverão levar em conta esse problema.

A maior significação da obra dos jesuítas no Brasil reside na sua heroica tentativa, nos dois primeiros séculos, *de contestar o tipo de sociedade em vias de formar-se*, para substituir-lhe um modelo *teocrático* de civilização, sem escravos, nativos ou importados. Os jesuítas tinham outro *projeto* para o Brasil. Realmente *para* o Brasil, isto é, sem o objetivo de fazer da colônia uma simples máquina de alimentação de necessidades exteriores a ela. (MERQUIOR, 1996, p. 17, grifo do autor)

Assim, embora o auto de Anchieta deixe entrever uma posição antifrancesa, o trabalho dos jesuítas não se alinha ao projeto econômico português, mas possui seus próprios propósitos religiosos e políticos. Com base nesse interesse moral, mais do que econômico, é que são construídos os diálogos. Para tanto, é mister reconhecer, de antemão, que as personagens que o texto nomeia como diabos não são entidades maléficas na cultura dos indígenas, mas se apresentam como tal para a visão jesuítica. Observe-se que, pela sua presença dominadora, Guaixará, o rei dos diabos, declara que quer destruir as aldeias (ANCHIETA, 1999, p. 7), e seu auxiliar Aimbirê é “o pervertedor dos índios” (ANCHIETA, 1999, p. 9); porém, o autor do discurso não é a entidade mitológica indígena, mas o padre jesuíta que a condena, atribuindo-lhe inclusive caráter diabólico, o que nesse caso significa inimigo da fé cristã.

O olhar jesuíta pode, portanto, afirmar o que é e o que não é na realidade, conforme o seu ponto de vista. É necessário, então, ao interpretar a obra anchietana, conservar sempre o cuidado de perceber as representações ideológicas empreendidas pela enunciação, que é a escritura do auto, e não somente pela voz que se manifesta como personagem na encenação. Tomadas todas as falas, então, devemos ter uma visão de mundo predominante no que diz respeito à representação do elemento fogo enquanto símbolo religioso.

Talvez seja importante considerar, sobre essa importância dada ao texto, que as apresentações costumavam utilizar poucos recursos de cena:

Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever superior a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, num veículo ameno e agradável, diferente da prédica seca dos sermões. (MAGALDI, 1999, p. 16)

O crítico Sábado Magaldi (1999) ainda acrescenta que a mistura das artes exercia grande impacto sobre o público indígena, afeito à música e à dança. Essa afirmação é corroborada por Décio de Almeida Prado: “A representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte e, ao que parece, com graça e alegria.” (PRADO, 2008, p. 20)⁴. As coreografias originadas das encenações jesuíticas parecem mesmo ter dado origem a danças que se prolongaram historicamente, segundo pesquisa de Mário de Andrade referida por Armando Carvalho (2004). Ainda assim, essa utilização do folclore indígena não tinha nenhum propósito de valorização das práticas culturais diferentes daquela do europeu, como se verá adiante.

No que tange à utilização de personagens históricas junto com figuras alegóricas e à junção de tempos diversos, isso parece contribuir inclusive para aquela falta de qualidade cênica que Magaldi (1999) identifica nos autos de Anchieta e que atribui a deficiências comuns à literatura medieval. Almeida Prado, no entanto, reconhece nisso um elemento utilitário:

É possível que a dispersão desse heteróclito universo ficcional se justificasse, em parte, pelo caráter itinerante do espetáculo, desenvolvido muitas vezes em formato de procissão, com paradas em diferentes lugares, cada uma dando origem a um episódio relativamente autônomo, dentro do tema religioso geral. (PRADO, 2008, p. 20)

Nesses espetáculos de canto e dança, a abordagem jesuíta de Deus e do Diabo era frequentemente mal compreendida pelos indígenas, o que pode ter oferecido preocupações aos padres:

Para o indígena, nada significava ser Deus ou o Diabo. [...] Ora, a dança; as cores (especialmente o vermelho); o estranho da figura do diabo com chifres e rabo; o ritmo; o canto fascinavam os índios, que [...] tinham nestas

⁴ Armando Carvalho também confirma a importância da música e da dança no cotidiano indígena e, conseqüentemente, a relevância desses elementos na composição dos autos dos jesuítas: “Perceberam [os padres] depressa que havia nesses índios selvagens uma inata tendência musical. Eram bons instrumentistas, cantavam e dançavam bem, e improvisavam com facilidade. Logo aproveitaram essas tendências, fazendo-os cantar e tocar nas igrejas e, fora delas, foram chamados a colaborar nos autos, écloas pastoris, comédias e dramas que os jesuítas iam escrevendo e nos quais, sem comprometer a unidade artística, introduziram a música, o canto e movimentos coreográficos.” (CARVALHO, 2004, p. 64)

manifestações o único meio de se libertar das aflições [...]. Daí a alegoria do diabo funcionar, ao contrário, como motivação, incitação psicológica, magia e não como elemento de repressão, o que acontecia com os portugueses, para quem a ideia do diabo era aterradora. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 46-47)⁵

Por outro lado, a identificação da autoridade e do poder dos santos com o manejo do fogo deve também ter contribuído para o elemento espetacular do auto.

O curioso dessa perspectiva é que aqueles mesmos que devem ocupar uma posição subordinada são demonizados pelo olhar europeu, resultado de uma verdade unívoca própria da civilização portuguesa da época:

A problemática da intolerância está vinculada também à concepção de que há uma única verdade, uma única solução para os problemas individuais, indicando o caminho para a felicidade. Há uma imposição da verdade que não admite a alteridade, elemento que podemos identificar, nos séculos XVI e XVII em Portugal, na Inquisição e na ação evangelizadora jesuítica, tendo em vista o desejo de eliminar as diferenças e constituir um corpo único no interior da Igreja católica, discurso que, não raro, esteve vinculado a elementos messiânicos e à noção de Quinto Império. (MAGALHÃES, 2006, p. 274)

Esse processo passa, então, pela rejeição ao desconhecido, isto é, pela condenação ou demonização do não europeu. Mas também acaba elaborando um discurso exemplar direcionado aos portugueses que, nessas terras, adquiriam hábitos considerados viciosos, como beber cauim, praticar a magia, dançar ou viver em concubinato. Essas atitudes, consideradas condenáveis do ponto de vista religioso cristão, colaboram para que o diabo seja personificado por entidades da cultura nativa (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 46). Em decorrência desse fato, para a visão indígena, talvez fossem mais persuasivos o milagre e a autoridade de São Sebastião, por exemplo, exercidos pelo domínio do fogo, do que a representação diabólica de personagens que eram suas conhecidas.

⁵ Para entender o trabalho jesuíta de adaptação dos símbolos cristãos à língua e ao entendimento dos indígenas, sugerimos o capítulo 5 de CARNOT, Sady. *O mito cristão contra Guaixará e outros diabos: educação e conversão – século XVI e XVII*. 2006. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba.

O *Dictionnaire des symboles* de Chevalier e Gheerbrant (1990) enumera várias simbologias em torno do fogo, compreendendo as representações do ato sexual, da sapiência divina, da morte e do renascimento, da regeneração periódica, da purificação e da iluminação, e até a representação diabólica do anjo Lúcifer, portador da luz.

Na mitologia cristã, por sua vez, muitas são as referências a esse elemento, sendo exemplares a imagem da fênix, que se consome no fogo para renascer das cinzas, e o fogo infernal, castigo eterno dos pecados cometidos em vida. No entanto, muitas outras podem ser encontradas numa busca rápida pelos livros da Bíblia Sagrada, entre elas o castigo que Deus aplicou sobre Sodoma e Gomorra, sob forma de chuva de enxofre e chamas; a fogueira acendida por Isaac para seu próprio sacrifício; o fogo em que é assado o alimento de Moisés; a personificação da divindade que guia Moisés pela noite, aparece no cume de uma montanha ou entre as nuvens no céu; a lareira do altar utilizado para o holocausto de cordeiros e aves; o fogo que deve consumir os objetos contaminados pela lepra; a chama que queima o incenso para perfumar e purificar; o castigo para a desonra; isso tudo para nos limitarmos aos livros do Gênesis, Êxodo e Levítico.

O que chama a atenção a respeito das representações bíblicas do fogo é que elas parecem dar conta de várias das significações previstas por Chevalier e Gheerbrant. Além disso, muitos desses significados são também abordados pelo filósofo francês Gaston Bachelard, que, em *A psicanálise do fogo*, publicado originalmente em 1949, demonstra como as criações da imaginação pela prática do devaneio em torno das chamas são mais relevantes para a compreensão desse elemento do que a intuição substancialista, que se preocupa em identificar os componentes da chama enquanto objeto.

Para Bachelard, a riqueza de significações do fogo reside no fato de ele ser utilizado tanto para a imaginação do bem quanto do mal: “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura.” (BACHELARD, 1994, p. 11). Essa ambiguidade moral faz com que o fogo possa ser considerado uma bênção ou uma condenação. Veremos como, no *Auto de São Lourenço*, José de Anchieta trabalha com essa ambiguidade, de maneira que o mesmo elemento que é utilizado para representar a

pureza pode representar a condenação.

As cores do fogo no *Auto de São Lourenço*

O auto se inicia com a representação do martírio de São Lourenço. A *Legenda áurea* de Jacopo de Varazze (2011), arcebispo de Gênova no século XIII, situa esse acontecimento no Império Romano de Décio, ou seja, no século III. Para esse momento da encenação, a didascália indica o seguinte: “Enquanto se representa o martírio de São Lourenço, cantam” (ANCHIETA, 1999, p. 3). Como não há sujeito para o verbo cantar, supõe-se que todos os envolvidos na encenação se unam para entoar os versos. As palavras seguintes, porém, remetem à fala do próprio São Lourenço, fazendo, assim, com que os indígenas, como atores, personifiquem o exemplo do martírio. Logo na primeira estrofe do canto, ouve-se uma invocação do fogo, em dupla acepção:

Por Jesus, meu salvador,
que morre por minhas máculas,
asso-me nestas grelhas,
com fogo do seu amor.
(ANCHIETA, 1999, p. 3)⁶

Vê-se que o mesmo fogo que condena o santo é aquele que o reaviva com o amor de Deus. No âmbito simbólico, encontra-se aí, portanto, a metáfora do fogo construída sobre sua característica de gerador de um calor análogo àquele do sentimento amoroso. Vale dizer que se trata, então, de uma unificação entre os sentidos do amor divino e da paixão amorosa, sendo possível, quanto à segunda, a lembrança do amor/fogo amplamente presente na obra de Camões, do que é exemplar o soneto a seguir:

O fogo que na branda cera ardia,
Vendo o rosto gentil, que eu n'alma vejo,
Se acendeu de outro fogo do desejo
Como a abraçar a luz que vence o dia.

⁶ Por motivo de clareza, preferimos utilizar, nas citações dos fragmentos em espanhol e em tupi do texto de Anchieta, a tradução de Eduardo de Almeida Navarro, que consta do volume consultado, ao lado do texto original. Ver: ANCHIETA, José de. *Teatro*. Sel. e trad. Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Como de dois ardores se acendia,
Da grande impaciência fez despejo,
E remetendo com furor sobejo,
Vos foi beijar na parte onde se via.

Ditosa aquela flama, que se atreve
A apagar seus ardores e tormentos
Na vista a quem o sol temores deve!

Namoram-se, Senhora, os Elementos
De vós, e queima o fogo aquela neve
Que queima corações e pensamentos.
(CAMÕES, 1998, p. 75)

Faz sentido, assim, lembrar o que Bachelard diz sobre essa relação: “[...] o pensamento do fogo, mais que o de qualquer outro princípio, segue a inclinação desse devaneio para uma potência concentrada. Ele é o homólogo, no mundo do objeto, do devaneio do amor no coração de um homem taciturno.” (BACHELARD, 1994, p. 75)

Mas, ao mesmo tempo, o fogo amoroso é representativo de um calor masculino. Faz, desse modo, parte de uma constelação simbólica que inclui o calor e a concentração. Isso porque o signo feminino associa-se à fumaça, enquanto o masculino centraliza seu calor nas chamas: “O princípio masculino é um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade. O calor feminino ataca as coisas por fora. O fogo masculino as ataca por dentro, no coração da essência.” (BACHELARD, 1994, p. 79). Assim, embora o eu dos versos de Anchieta seja assado em grelhas, o fogo do amor de Deus o queima por dentro. Esse eu não é uma totalidade divina; pelo contrário, o fogo vem de um Deus externo e toma o seu âmago.

A partir disso, pode-se concluir que o fogo amoroso é coerente com a concepção de um deus masculino, como Joseph Campbell evidencia em *O poder do mito*: “Você pensa em Deus como o pai. Agora, nas religiões em que o deus ou o criador é a mãe, o mundo inteiro é o corpo dela. Fora daí não há nada. O deus masculino geralmente está em alguma outra parte.” (CAMPBELL, 1990, p. 52). Eis aí a concepção cristã de Deus, que, antes de estar em todas as coisas, está além, e, por isso, conforme o mandamento, deve ser amado *sobre* tudo o que existe.

Essa crença em um deus único e exterior à natureza contrasta com o panteísmo indígena, o que levou o professor e ensaísta Leodegário Amarante de Azevedo Filho a observar, nos textos de Anchieta, a presença de demônios medievais contrapostos à simbologia cristã: “Nos adros das igrejas, identificavam-se a demonologia tupi e a demonologia medieval, com proveito para a catequese, desviando-se a assombração do selvagem para uma valorização cristã.” (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 189) Essa contraposição, segundo o ensaísta, é responsável pelo espírito barroco das peças:

Os dogmas da Igreja e a moral católica, através de pequenos jogos dramáticos, se tornavam mais acessíveis à compreensão do silvícola. E neles o espírito barroco se reflete no sentido da revalorização do medievo, no que este tinha de mais puramente espiritual, em face dos costumes dissolutos de colonos e degredados do reino, em promiscuidade com a poligamia indígena. As penas do inferno, o medo da morte com pecado na alma, o demônio, tudo isso concorria para formar o dualismo conflitual próprio do Barroco [...] (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 190)

Esse dualismo está presente também na simbologia do fogo, que, sendo representativo do amor de Deus, é também instrumento de castigo e penitência:

GUAIXARÁ – Quem há como eu,
desafiando até mesmo a Deus?
AIMBIRÊ – Por isso mesmo Deus te repeliu,
desde então o fogo
para sempre queimando-te.
(ANCHIETA, 1999, p. 19)

Em alguns momentos, esse sentido de punição traz consigo, na perspectiva cristã, a possibilidade de renascimento espiritual. Assim, é interessante atentar para a cantiga final do segundo ato, quando os diabos são levados presos:

Cantiga

Que se alegrem nossos filhos
por salvá-los Deus.
Que vá Guaixará para o fogo!
Que vá Guaixará para o fogo!
Guaixará, Aimbirê, Sarauaia,

que vão para o fogo...

Volta

Que se alegrem, procedendo bem,
enterrando os velhos maus hábitos,
não perdendo a Deus,
afastando o amor ao diabo.
Que se alegrem, descansando,

por os salvar Deus.
Que vá Guaixará para o fogo!
Que vá Guaixará para o fogo!
Guaixará, Aimbirê, Sarauaia,
que vão para o fogo.
(ANCHIETA, 1999, p. 57-59)

Mesmo os diabos, instados pelo Anjo, utilizam do fogo para castigar o imperador Décio e seu censor Valeriano. Diz o Anjo: “[...] lança-os logo em teu fogo! / Ajuntai-vos todos com eles!” (ANCHIETA, 1999, p. 61). Então, o fogo que provém de Deus não é só o fogo do amor, mas também do castigo. É por esse meio que age São Sebastião:

AIMBIRÊ – Vi, outrora,
a grande batalha de Guaixará.
As canoas eram muitíssimas.
Embora os ajudasses,
irra! tremeram os malditos...
Os cristãos não eram muitos;
São Sebastião, porém,
ateou fogo nelas,
espantando-os. Não ficou
ninguém no lugar da batalha.
(ANCHIETA, 1999, p. 19-21)

Os versos acima remetem a um episódio da Guerra da Guanabara, quando uma explosão de um barril de pólvora, ocorrida em 9 de julho de 1566, fez com que os tambois fugissem das tropas de Estácio de Sá, de maneira que a São Sebastião foi creditada a vitória no conflito contra indígenas e franceses (ANCHIETA, 1999, p. 195). Nesse caso, o elemento fogo, assim como a figura mítica do santo, torna-se um elemento de difusão da crença cristã. Ao contrário, portanto, da simbologia ígnea que expressa um inconsciente

coletivo, nesse caso a menção às chamas reproduz um discurso corrente na sociedade da época. Logo, não se trata aqui do fogo como elemento ancestral utilizado de maneira simbólica, mas da representação literária de uma crença que se estabelece pouco antes do texto e que atribui a um fenômeno específico a característica de milagre. Não obstante, sem dúvida há nessa representação um elemento de punição.

Esse entendimento, adequado à perspectiva jesuítica, aparece nos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loiola (1999), que mencionam, inclusive, a contemplação dos castigos infernais pelo fogo como prática que eleva o espírito: “*Primeiro ponto* será ver, com a vista da imaginação, os grandes fogos e as almas, como que em corpos incandescentes.” (LOIOLA, 1999, p. 20, grifo do autor). Assim, a rememoração do evento desencadeado por São Sebastião contra as canoas adversárias tem o efeito de alertar os atuais inimigos da fé para os castigos a que estão sujeitos, do mesmo modo que no exercício proposto por Santo Inácio.

Ainda quanto à utilização das chamas como meio para punição àqueles que são contrários à fé, cumpre voltar a Bachelard para reconhecer nelas um símbolo que confere, não apenas temor, mas respeitabilidade. Segundo o filósofo, o respeito ao fogo não é natural, mas ensinado:

Na realidade, as interdições sociais são as primeiras. A experiência natural só vem em segundo lugar para acrescentar uma prova material inopinada, portanto demasiado obscura para fundar um conhecimento objetivo. A queimadura, isto é, a inibição natural, ao confirmar as interdições sociais, não faz senão valorizar mais, aos olhos da criança, a inteligência paterna. (BACHELARD, 1994, p. 16, grifo do autor)

Isso quer dizer que o fogo está no imaginário cristão também como símbolo de uma autoridade, visto seu poder de castigar e amedrontar os adversários, como utilizado por São Sebastião no auto de Anchieta. Do mesmo modo, o fogo dos franceses é desprovido de qualquer poder ante as flechas de São Sebastião e a presença de São Lourenço. Diz o Anjo: “Seus amigos, os franceses / pólvora trouxeram em vão; [...]” (ANCHIETA, 1999, p. 53).

Ainda o Temor e o Amor de Deus, na alma de São Lourenço, são portadores do fogo. Embora os sentimentos de medo e de afeição possam se opor em muitas circunstâncias, aqui eles são ambos portadores do poder divino, o que reitera a autoridade de Deus, que é representada no texto novamente pelo domínio das chamas:

ANJO – [...]
Dois fogos [São Lourenço] trazia n'alma,
com que as brasas resfriou,
e, no fogo, em que se assou,
com tão gloriosa palma,
dos tiranos triunfou.

Um foi o Temor
do bravo fogo infernal,
e, como servo leal,
por honrar a seu Senhor,
fugiu da culpa mortal.

Outro foi o Amor fervente
De Jesus, que tanto amava,
que muito mais se abrasava
com esse fervor ardente
que co'o fogo, em que se assava.
(ANCHIETA, 1999, p. 93-95)

Eis que os santos dominam o fogo e são elementos de ligação entre o mundo presente, em guerra, e o Paraíso prometido, que é cercado pelas chamas, como se verá.

Porém, logo, os diabos Guaixará e Aimbirê se apresentarão a São Lourenço, respectivamente, como “queimador” e como “esquentador de gente” (ANCHIETA, 1999, p. 27-29), em função análoga à do cauim que o primeiro assume beber. Por conseguinte, a influência nociva dos dois diabos sobre os índios é relacionada no texto ao calor do álcool presente na bebida, de modo que assim se expressa uma nova significação das chamas. Para Bachelard:

A aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e destruir como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo.
[...]

Visto que a aguardente queima diante dos olhos extasiados, visto que aquece o ser inteiro na cavidade do estômago, ela demonstra a convergência das experiências íntimas e objetivas. [...] De todas as matérias do mundo, a aguardente é a única tão próxima da matéria do fogo. (BACHELARD, 1994, p. 123-124)

O que diz Bachelard da aguardente se aplica, do mesmo modo, ao cauim, pois se trata aqui da ingestão do calor alcoólico através da bebida. Esse calor, porém, traz consigo um desregramento que se confunde com o êxtase religioso. Nesse sentido, tanto a bebida quanto os próprios Guaixará e Aimbirê são ameaças à fé cristã, visto que os dois diabos são responsabilizados por induzir os indígenas à ingestão da bebida e, por conseguinte, fazer com que eles atinjam o êxtase por outra via que não aquela preconizada pela Igreja Católica.

Não é por acaso que Guaixará, no segundo ato, estrofe 42, diz que: “Coisa muito boa é uma grande bebedeira, / ficar vomitando cauim.” (ANCHIETA, 1999, p. 7). Por isso, Sady Carnot (2006) tem razão ao identificar o mal representado pelos chefes Guaixará e Aimbirê em seus costumes de beber cauim e de defender os costumes tradicionais. Esse papel pervertedor da ingestão da bebida, ao lado de outras práticas, é corroborado por Magaldi, que percebe a associação entre os diabos e os chefes tamoios, e entre estes e os costumes indígenas:

Guaixará é o rei dos diabos, e Aimbirê e Saravaia seus servidores. Esses nomes são tomados de índios tamoios, que se aliaram aos conquistadores de França contra os portugueses. O inimigo terreno identifica-se, assim, ao inimigo religioso, reforçando a simbolização maléfica dos demônios. Ao desejarem ter sob o seu jugo a aldeia, os diabos advogam a permanência dos velhos costumes indígenas, incentivando a bebida do cauim, o hábito do fumo, a prática do curandeirismo. (MAGALDI, 1999, p. 21)

Havia ainda, junto a isso, a aversão dos padres pelo modo de vida do indígena: “Ao contrário dos franciscanos, [os jesuítas] não souberam acatar-lhe os costumes, consentir-lhe na liberdade, aproveitar-lhe os talentos. Desprezavam as suas disposições para certos ofícios em troca de uma vã tentativa de fazê-los letrados [sic] [...]” (MERQUIOR, 1996, p. 18). Beber cauim, então, significava um afastamento de todos os propósitos jesuítos.

Outra representação frequente, no texto de Anchieta, é a do fogo purificador, que lida com a dialética da pureza e da impureza. Essa dimensão simbólica tem relação estreita com o espírito religioso. Por um lado: “É fácil compreender que o fogo seja, às vezes, o signo do pecado e do mal se nos lembrarmos de tudo o que dissemos sobre o fogo sexualizado. [...] Poderíamos facilmente acumular textos onde o caráter demoníaco do fogo seria explícito ou implícito.” (BACHELARD, 1994, p. 149). Por outro lado, “o fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos”, “separa as matérias e aniquila as impurezas materiais” (BACHELARD, p. 150-151). Nessa perspectiva, interpretamos a passagem seguinte, do diálogo entre o Anjo e o diabo Sarauaia:

ANJO – Quem és tu?

SARAUAIA – Sarauaia, adversário antigo dos franceses.

ANJO – Esse, somente, é de fato, teu nome?

SARAUAIA – Eu também sou um porco;
eu sou um espião, um velho poltrão...

ANJO – Por isso mesmo tu és muito sujo,
estragando as almas dos índios.

Coisa enlameada, porco,
queimo-te hoje, como de costume.

SARAUAIA – Ai! Guarda-te de me queimar!

(ANCHIETA, 1999, p. 45)

Já na primeira leitura, fica evidente que a queimadura que o Anjo ameaça infligir é aquela da purificação, visto que o diabo se diz porco e enlameado, o que, segundo o Anjo, estraga a alma dos índios. Porém, também está presente nesse trecho o fogo como símbolo da transformação.

Em um de seus simbolismos, o fogo é elemento que promove a transformação das substâncias; assim, através dele, agem os alquimistas: “O alquimista, assim como o ferreiro, e, antes dele, o oleiro, era um 'senhor do fogo'. É através do fogo que ele opera a passagem da matéria de um estado ao outro” (ELIADE, s.d., p. 63). Isto é, pela ação do fogo, o alquimista busca a substância pura, de maneira que essa utilização simbólica do fogo tem relação com aquela que evoca a pureza das substâncias e dos espíritos, pureza análoga ao ouro alquímico:

Seguidamente o alquimista atribui um valor ao ouro porque ele é um receptáculo do fogo elementar: 'A quintessência do ouro é inteiramente fogo.' Aliás, de uma maneira geral, o fogo, verdadeiro proteu da valorização, passa dos mais altos valores metafísicos aos mais manifestamente utilitários. É, de fato, o princípio ativo fundamental que resume todas as ações da natureza. (BACHELARD, 1994, p. 107)

Na peça, essa simbologia do fogo se manifesta mais claramente no momento em que o Anjo declara aos diabos:

ANJO – Ainda bem que os três, novamente,
queimareis em conjunto.
Serão bons, doravante,
amando ao Senhor Deus,
os que eu guardo de costume.
(ANCHIETA, 1999, p. 51)

Aqui se unem os sentidos do fogo como instrumento de castigo e de transformação, já que, pelo sofrimento, os diabos devem substituir sua natureza, sacrílega aos olhos de um jesuíta, pela bondade cristã. Só assim, passando pelo rito das chamas, o arrependido pode entrar no Paraíso, pois transcende o que é humano:

Se compararmos o fogo purificador das tradições cristãs que rodeia o Paraíso, com o domínio do fogo dos xamanes, reparamos pelo menos num ponto comum: tanto num caso como no outro, atravessar impunemente o fogo é sinal de que se aboliu a condição humana. (ELIADE, 2000, p. 76-77)

Nesse sentido é que o fogo aparece como uma prova que deve ser superada para alcançar um grau elevado de espiritualidade, o que acontece com São Lourenço:

ANJO – [...]
Uniram-se os homens maus
para queimá-lo vivo, também.
Sofreu, o fogo suportando,
tendo alegria após sua morte,
descansando.
(ANCHIETA, 1999, p. 55)

Observe-se que a transformação de sofrimento em alegria tem a característica de rito de passagem, e a recompensa pelo sucesso na prova é dada após a morte, tomada aqui também como uma passagem transformadora. Na vida eterna ou no Paraíso, então, o santo tem um lugar privilegiado, onde pode descansar.

Vale destacar que aquele cuja alma está imaculada não teme as chamas, ainda que seja vítima delas. É o que se observa nos versos seguintes, que narram a morte de São Lourenço:

Do pecado que tu amas
São Lourenço tanto fugiu,
que mil penas padeceu,
e queimado nas chamas,
por não pecar, expirou.

Ele a morte não temeu.
[...]
(ANCHIETA, 1999, p. 101)

Já a partir do verso 844, após várias estrofes em que Valeriano e Décio reclamam das queimaduras infligidas pelos diabos em nome de São Lourenço, há ênfase no aspecto de que o santo, que foi queimado, pratica sua vingança também através do fogo, como se leem nos trechos seguintes: de Décio: “Aquele queimado / me queima, com grande furor!”; de Valeriano: “porque Lourenço cristão / assado nos assará”; de Aimbirê:

Sou mandado
por São Lourenço queimado
para levar-vos a minha casa,
onde seja confirmado
vosso imperial estado
em fogo que sempre abrasa.
(ANCHIETA, 1999, p. 73-75)

Na verdade, essa vingança instaura São Lourenço no papel de emissário do juízo divino, posto que a vingança seja aqui igualada à justiça. É essa noção de um juízo supremo e infalível que fundamenta o entendimento do direito na visão de René Girard: “[...] é o sistema judiciário que afasta a ameaça da vingança. Ele não a suprime, mas limita-

a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confiado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio” (GIRARD, 2008, p. 28). Inclusive colabora para essa configuração de um juízo divino definitivo o fato de que os castigos infligidos em seu nome são eternos, como se observa na seguinte passagem, entre outras:

AIMBIRÊ – [...]
Eu, com liberalidade,
quero dar-vos grande refresco
para vossa enfermidade,

na cova,
onde o fogo se renova
com ardores *perenais*,
onde todos vossos males
haverão *sempiterna* prova
de dores *imortais*.

[...]

VALERIANO – Em má hora! Já são horas...
Vamos logo
deste fogo ao outro fogo
eternal,
onde a chama *imortal*
nunca nos dará sossego.
(ANCHIETA, 1999, p. 89, grifos nossos)

Essa autoridade jurídica socialmente legitimada põe fim, então, a uma série de vinganças sucessivas, pois, originalmente: “Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra” (GIRARD, 2008, p. 27).

Evidentemente, trata-se na peça de representar o Deus cristão como o único juízo possível, que dá fim a um conjunto de crimes e vinganças através de um ato definitivo perpetrado por seu emissário São Lourenço. Isso aparecerá ainda mais claramente quando o próprio Deus for reconhecido como vingador do santo ao castigar seus algozes:

DÉCIO – Ah, eis que aqui eu estou muito quente!
Assa-me o Lourenço tostado,
embora eu seja um rei.
Ai, queima-me Deus,
seu servo vingando!
(ANCHIETA, 1999, p. 91)

Assim, o Deus cristão figura como o detentor do fogo que encerra um ciclo de vinganças e estabelece a Justiça Divina. Deus, na perspectiva jesuítica, é aquele que, através de santos e diabos, manipula o fogo para dar forma aos seus desígnios, sejam eles de promover o amor e o renascimento espiritual, sejam de aplicar a penitência. Só Ele promove o uso “correto” do fogo, que leva à purificação das almas e à sua elevação. Para tanto, interdita-se o uso profano do calor e das chamas, como aquele feito pelos indígenas. Na visão jesuítica, Deus é o detentor do fogo, e só aos seus emissários é dado utilizá-lo de maneira justa.

Considerações finais

Diante de tudo o que foi apresentado, reitera-se a multiplicidade simbólica do fogo, que, a um só tempo, é pureza e mácula, santidade e castigo, sofrimento e poder, vingança e justiça. Por isso, dele diz Bachelard: “É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal” (BACHELARD, 1994, p. 12). Esse caráter multifacetado das chamas talvez corrobore nosso entendimento de seu uso pelos diabos que, de pervertedores dos indígenas, se transformam em algozes dos inimigos da fé cristã.

Por conseguinte, a mudança no foco de ação dessas personagens demonstra uma tibieza de caráter que a visão jesuítica de Anchieta atribui aos indígenas e que se pode verificar pela condenação a suas práticas cotidianas, o que pode advir até mesmo de uma revolta do padre contra o afastamento dos índios, refratários ao contato com os portugueses:

Bastava que o indígena fosse contra, de alguma forma ao contato, ao convencimento que lhe tentavam, à catequese ou à conversão proposta para que passasse de um extremo para outro, de adâmicos em demônios [sic], como fez Anchieta em seus autos, com Guaixará e os outros diabos. (CARNOT, 2006, p. 76-77)

Segundo Carnot, o repúdio aos costumes indígenas é uma constante na obra dos escritores jesuítas, e, no caso de Anchieta, ele varia conforme a tribo representada:

Percebo em cartas de Nóbrega, de Anchieta ou de Navarro, momentos de pura consternação do modo de viver dos *brasis*, para em seguida mostrar o lado demoníaco que carregavam os indígenas, obviamente em suas visões europeias e jesuíticas dentro do mito cristão. Nóbrega mais animado em suas primeiras cartas e mais desgostoso e entristecido com sua missão ao final, Navarro, mais intelectual em seus conceitos e descrições e em Anchieta um relato mais dúbio, conforme a tribo da qual escrevia. (CARNOT, 2006, p. 77, grifo do autor)

Do outro lado, porém, está o fogo dos santos e dos anjos, que é emblema de força, poder e santificação. Não permite divergência, de modo que é contrário ao fogo prometeico. Este último nasce de uma necessidade de conhecimento da natureza mística e acaba revelando, a quem empreende essa busca, o saber dos pais, dos mestres e dos ancestrais, do tempo em que aos humanos era autorizada a proximidade com o próprio Deus. Assim, propõe Bachelard:

[...] agrupar, sob o nome de *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres. [...] Se a intelectualidade pura é excepcional, ainda assim é muito característica de uma evolução especificamente humana. O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual. (BACHELARD, 1994, p. 18-19, grifo do autor)

Para a perspectiva cristã como representada no *Auto de São Lourenço*, entretanto, furtar-se aos preceitos comportamentais dos jesuítas é também furtar-se ao respeito e ao temor a Deus. Nesse sentido, a ação dos indígenas, no entendimento dos inicianos, é análoga à desobediência de Zeus promovida por Prometeu e similar a qualquer desobediência dos dogmas cristãos, pois não existe, em sua compreensão de mundo, lugar

para o comportamento divergente, e ainda menos para práticas religiosas não cristãs, que pretendem ter acesso a saberes místicos através de um “fogo roubado”, de uma simbologia plural.

Referências

ANCHIETA, José de. **Teatro**. Sel. e trad. Eduardo Navarro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Anchieta, a Idade Média e o Barroco**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CAMÕES, Luís V. de. **200 sonetos**. Porto Alegre: L&PM, 1998. (L&PM Pocket; 109)

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARNOT, Sady. **O mito cristão contra Guaixará e outros diabos: educação e conversão – século XVI e XVII**. 2006. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba. Disponível em: <https://iepapp.unimep.br/biblioteca_digital/pdfs/2006/IQATJNPOQCYN.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CARVALHO, Armando. A literatura jesuítica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. Vol. 2, p. 59-79.

CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do *Auto de São Lourenço*. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 6-53, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97454>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres**. 11e réimpr. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1990.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e alquimistas**. Trad. Carlos Pessoa. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000. (Perspectivas do homem; 32)

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LOIOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Trad. Vital Cordeiro D. Pereira. 3. ed. Lisboa: A. I. – Braga, 1999. Disponível em: <<http://www.raggionline.com/saggi/scritti/pt/exercicios.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MAGALHÃES, Leandro H. Civilizar e integrar: o discurso jesuíta sobre o indígena brasileiro. **Métis: história & cultura**, v. 5, n. 10, p. 273-291, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/811/574>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PRADO, Décio de A. **História concisa do teatro brasileiro**. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Submetido em: 16 mar. 2022

Aprovado em: 10 jun. 2022